

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ**  
**БЕЛОРУССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ**  
**ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ**  
**Кафедра русской литературы**

**ШЕЛЕЙКО**  
Вероника Константиновна

**ПОЭТИКА ИГРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ В. ХЛЕБНИКОВА**

Магистерская диссертация  
Специальность 1-21 80 10 «Литературоведение»

Научный руководитель  
Камлюк-Ярошенко Людмила  
Викторовна  
кандидат филологических наук,  
доцент

Допущена к защите

«\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2021 г.

Зав. кафедрой зарубежной литературы

кандидат филологических наук, доцент Л. Л. Авдейчик

Минск, 2021

## ОГЛАВЛЕНИЕ

|                                                                                                    |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| ВВЕДЕНИЕ.....                                                                                      | 6  |
| ГЛАВА 1. ПОЭТИКА ИГРЫ В ДРАМАТУРГИИ В. ХЛЕБНИКОВА.....                                             | 10 |
| 1.1 Мистерия: игра с обрядом и мифом.....                                                          | 10 |
| 1.2 Балаган: игра, явленная в слове.....                                                           | 24 |
| ГЛАВА 2. ХЛЕБНИКОВ И ЕГО ЛИНГВИСТИЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ: ЯЗЫК<br>КАК ИГРА.....                             | 42 |
| 2.1 Концепция самовитого слова В. Хлебникова.....                                                  | 46 |
| 2.1.1 Словотворчество.....                                                                         | 47 |
| 2.1.2 Внутреннее склонение слова.....                                                              | 50 |
| 2.2 Концепция «звездного языка» в свете лингвистической семиотики и<br>теории звукосимволизма..... | 53 |
| ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....                                                                                    | 59 |
| СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....                                                              | 60 |

## **ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ**

**Структура и объем.** Общий объем работы – 59 страниц, список использованных источников включает 54 наименования.

**Ключевые слова:** ФЕНОМЕН ИГРЫ, МИСТЕРИЯ, БАЛАГАН, ЯЗЫКОВАЯ ИГРА, ЛИНГВИСТИКА ХЛЕБНИКОВА.

**Объект исследования** – драматургия и теоретические статьи В. Хлебникова.

**Предмет исследования** – поэтика и феномен игры в творчестве В. Хлебникова.

**Цель исследования** – выявить роль и специфику феномена игры на разных уровнях художественного текста В. Хлебникова.

**Методы исследования:** структурно-семиотический, сравнительно-исторический, культурно-исторический, биографический и герменевтический методы.

**Актуальность и выбор темы** обусловлены, во-первых, интересом современного литературоведения к проблемам игровой поэтики, феномену игры в культуре, а во-вторых, неизменным интересом исследователей к уникальному в своем роде творчеству В. Хлебникова.

**Научная новизна** заключается в комплексном исследовании феномена игры на всех уровнях поэтики произведений В. Хлебникова. В работе предпринимается попытка рассмотреть проявление феномена игры на разных уровнях драматического текста, а также степень влияния «игрового» отношение Хлебникова к языку на создание его собственной лингвистической теории.

**Полученные результаты.** Феномен игры явлен у В. Хлебникова на разных уровнях художественного текста. В ранних пьесах В. Хлебникова игра являет себя через обращение к жанру мистерии, как игра с мифом внутри этого жанра на уровне сюжета и игра с самим жанром. Обращение к балаганной поэтике обусловил и новый подход к проявлению игрового начала в драмах В. Хлебникова: через сложную многоуровневую языковую игру. Понимание языка как игры сформировали у Хлебникова определенные взгляды на язык как систему. Некоторые выводы В. Хлебникова относительно устройства языка, обусловленные пониманием языка как игры, предшествовали общепринятым научным положениям или были сделаны независимо от них.

**Практическая значимость работы** определяется тем, что ее материалы могут быть использованы в практике вузовского преподавания курсов теории литературы, истории литературы, в спецкурсе по интерпретации художественного произведения, а также на факультативных и внеклассных мероприятиях по русской литературе в рамках школьной программы.

Магистерская работа написана самостоятельно.

## АГУЛЬНАЯ ХАРАКТАРЫСТЫКА ПРАЦЫ

**Структура і аб'ём.** Агульны аб'ём працы – 59 старонак, спіс выкарыстаных крыніц уключае 54 найменні.

**Ключавыя словы:** ФЕНОМЕН ГУЛЬНІ, МІСТЭРЫЯ, БАЛАГАН, МОЎНАЯ ГУЛЬНЯ, ЛІНГВІСТЫКА В. ХЛЕБНІКАВА

**Аб'ект даследавання** – драматургія і тэарэтычныя артыкулы В. Хлебнікава

**Прадмет даследавання** — паэтыка і феномен гульні у творчасці В. Хлебнікава.

**Мэта даследавання** – выявіць ролю і спецыфіку феномену гульні на розных узроўнях мастацкага тэксту В. Хлебнікава.

**Метады даследавання:** структурна-семіятычны, параўнальна-гістарычны, культурна-гістарычны, біяграфічны і герменеўтычны метады.

**Актуальнасць і выбар тэмы** абумоўленыя па-першае, цікавасцю сучаснага літаратуразнаўства да праблем ігравой паэтыцы, феномену гульні ў культуры, па-другое, нязменнай цікавасцю даследчыкаў да ўнікальнай у сваім родзе творчасці В. Хлебнікава.

**Навуковая навізна** заключаецца ў комплексным даследаванні феномена гульні на ўсіх узроўнях паэтыкі твораў В. Хлебнікава. Робіцца спроба разгледзець праяву феномена гульні на розных узроўнях мастацкага драматычнага тэксту, а таксама уплыў «гульнявога» стаўлення Хлебнікава да мовы на стварэнне яго ўласнай лінгвістычнай тэорыі.

**Атрыманыя вынікі.** Феномен гульні выяўляецца ў В. Хлебнікава на розных узроўнях мастацкага тэксту. У ранніх п'есах В. Хлебнікава гульня праяўляецца праз зварот да жанру містэрыі, як гульня з міфам ўнутры гэтага жанру на ўзроўні сюжэту і гульня з самім жанрам. Зварот да балаганнай паэтыцы абумовіў і новы падыход да праявы гульнявога пачатку ў драмах В. Хлебнікава: праз складаную шматузроўневую моўную гульню. Разуменне мовы як гульні сфармавалі ў Хлебнікава пэўныя погляды на мову як сістэму. Некаторыя высновы В. Хлебнікава, абумоўленыя разуменнем мовы як гульні, папярэднічалі агульнапрынятым навуковым палажэнням або былі зробленыя незалежна ад іх.

**Практычная значнасць працы** вызначаецца тым, што яе матэрыялы могуць быць выкарыстаныя ва ўніверсітэцкай практыцы курсаў тэорыі літаратуры, гісторыі літаратуры, у спецкурсе па інтэрпрэтацыі мастацкага твора, а таксама на факультатыўных і пазакласных мерапрыемствах па рускай літаратуры ў межах школьнай праграмы.

Магістарская праца напісана самастойна.

## ABSTRACT

**Structure and volume.** Total volume is 59 typewritten pages, list of references includes 54 titles.

**Keywords:** PHENOMENON OF “PLAY”, MYSTERY PLAY, FARCE, LANGUAGE GAME, LINGUISTICS OF V. KHLBNOKOV

**The object of the research** – dramaturgy and theoretical articles of Khlebnikov

**The subject of the research** – poetics and phenomenon of “Play” in the works of Velimir Khlebnikov..

**The purpose of the study** is to reveal the role and specific features of the phenomenon of “Play” on different levels of literary text.

**Research methods:** structural-semiotic, comparative-historical, cultural-historical, biographical, hermeneutical.

**The relevance and choice of topic** are determined by, first of all, the interest of the contemporary literary study to the poetics of play, and secondly, researchers' constant interest for unique creative legacy of V. Khlebnikov.

**Scientific novelty** consists in a comprehensive study of the phenomenon of play at all levels of poetics in Khlebnikov's works. The work attempts to consider the manifestation of the phenomenon of play at different levels of dramatic text, as well as the degree of influence of Khlebnikov's “playful” attitude to language on the creation of his own linguistic theory.

**The results acquired.** The phenomenon of play is manifested by V. Khlebnikov at different levels of the literary text. In early plays, the game reveals itself through an appeal to the mystery genre, as a game with a myth within this genre at the plot level and a game with the genre itself. The appeal to farce poetics also led to a new approach to the manifestation of the playful principle in V. Khlebnikov's dramas: through a complex multilevel language game. Khlebnikov's understanding of language as a game formed certain views on language as a system. Some of V. Khlebnikov's conclusions concerning the structure of language and conditioned by the understanding of language as a game preceded generally accepted scientific principles or were made independently of them.

**Practical significance of the study** is determined by the possibility of use of it's contents in teaching courses in literary theory, history of literature, in the special course in interpretation of works of fiction and as extracurricular activities in Russian literature as part of the school program.

Master's thesis was written independently.

## ВВЕДЕНИЕ

«В Хлебникове есть все!» – это высказывание приписывают О. Мандельштаму [38], и оно, на наш взгляд, наиболее полно отражает все многообразие творческого наследия Велимира Хлебникова, включающее не только лирику, но и драматургию, художественную прозу и теоретические «научные» изыскания писателя. **Объектом исследования** нами были выбраны драматургия В. Хлебникова, изучение которой мы начали в прошлом году, и теоретические статьи, посвященные как хлебниковскому видению художественного языка, так и разработке собственной лингвистической системы.

Известно, что на протяжении XX века многими хлебниковедами решалась проблема жанрово-видовой принадлежности текстов В. Хлебникова, для которых характерен определенный жанрово-видовой метабриоз. Известный хлебниковед Р. В. Дуганов, отмечая эту особенность, писал: «У нас нет оснований говорить и о каком бы то ни было решительном преобладании в его наследии лирических или же драматических произведений. Чистая лирика или чистая драма почти так же редки, как и чистый эпос. Чаще всего в творчестве Хлебникова мы сталкиваемся с тем, что на первый взгляд можно было бы назвать смешанными жанровыми образованиями» [13]. Именно Р. В. Дуганов, который впоследствии выступил как один из составителей и редакторов наиболее полного на данный момент академического шеститомного собрания сочинений Хлебникова, попытался решить эту проблему и провести иногда и условную, но жанровую границу, позволяющую современным исследователям иметь определенный авторитетный ориентир. Поэтому, вслед за Р. В. Дугановым, как собственно драмы мы будем рассматривать 11 текстов Хлебникова: «Таинство Дальних», «Девий Бог», «Аспарух», «Снежимочка», «Госпожа Ленин», «Чертик», «Маркиза Дезес», «Мирсконца», «Ошибка смерти», «Боги», «Пружина чахотки». Помимо прочих заслуг, Дуганову можно приписать и сложную текстологическую работу по прояснению датировок текстов, и подготовку к публикации текстов ранее не издававшихся (например, «Таинства дальних»), и реконструирование первоначальной композиции одной из драм, прежде печатавшейся с неточностями («Чертик»). Что касается драматических поэм В. Хлебникова, то в них, по словам Дуганова «смешение или комбинация жанровых форм еще сложнее и запутанней. Нередко даже не знаешь, считать ли это произведение, скажем, драматической поэмой или же стихотворной драмой (“Взлом вселенной”). Здесь вообще возможна самая различная степень драматизации, начиная от сравнительно простого двухголосья (5-й парус “Детей Выдры”) до сложнейшего, почти оперного многоголосья (“Настоящее”))» [13]. Драматические поэмы мы будем

рассматривать как материал, иллюстрирующий некоторые положения нашего анализа, а не как основной объект исследования. Прошло то время, когда вторя Дуганову можно было бы сказать: «Мы же до сих пор едва ли различаем в Хлебникове – драматурга» [14]. На данный момент насчитывается большое количество исследований хлебниковской драматургии, мы будем опираться на работы Р. В. Дуганова [13], [14], Б. Леннkvист [21], С. Старкиной [33], С. В. Сигова [31], Е. С. Шевченко [49], [50], Х. Барана [2], [3] и ряд других исследований.

Поле творческой деятельности Хлебникова весьма обширно: наряду с поэтическими произведениями и художественной прозой известен корпус его “научных” текстов, статей-рассуждений, в которых Хлебников выступает, помимо прочего, как создатель собственной лингвистической теории. Мы предпримем попытку системно описать эту теорию и проанализировать ее жизнеспособность и функционирование в рамках драматического текста.

**Предмет исследования** – поэтика игры. Феномен игры будет интересовать нас и в широком понимании, как явление культуры, и в узком, а именно, как этот основополагающий компонент культуры явлен в художественном тексте, тексте В. Хлебникова, на уровне рода, жанра, сюжета, приема и хронотопа, на уровне формы и содержания.

Характер и значение игры как явления общечеловеческой культуры рассмотрен в фундаментальном труде нидерландского философа и культуролога Йохана Хёйзинги «*Homo ludens. Человек играющий*» [40]. Мы будем опираться на это исследование в собственном анализе игровой природы творческого наследия Хлебникова. Хёйзинга рассматривает игру как универсальную категорию человеческого существования, как всеобъемлющий способ человеческой деятельности и, подходя к определению игры, ученый акцентирует внимание на следующих, важных для нас, положениях:

1. Игра предшествует культуре, предполагающей человеческое сообщество; животные научились играть до появления человека.

2. Игра выходит за пределы непосредственного стремления к поддержанию жизни, следовательно, она есть нечто большее чем «чисто физиологическое явление либо физиологически обусловленная психическая реакция» [40, с. 11]. Игра – явление избыточное по отношению к биологической «обыденности», она нематериальна и целенаправленна. Хёйзинга прямо не соотносит сущность игры с философской категорией дух, но подводит к этому соотношению.

3. Все первоначальные, наиболее важные, проявления человеческой деятельности – язык, миф и культ, связанные со сферой духа, обнаруживают свою игровую природу.

Выделяя отличительные признаки игры (свободу действия; противопоставленность обыденности; замкнутость, ограниченность определенными пространственными и временными рамками; обязательность порядка и правил; напряжение; обособленность, часто выраженную в таинственности), Хёйзинга даёт ей следующее определение: «игра есть добровольное поведение или занятие, которое происходит внутри некоторых установленных границ места и времени согласно добровольно взятым на себя, но безусловно обязательным правилам, с целью, заключающейся в нем самом; сопровождаемое чувствами напряжения и радости, а также ощущением “инобытия” в сравнении с “обыденной жизнью”» [40, с. 49]. По мнению философа, такое определение способно охватить все сферы жизни, которые мы называем игрой или связываем с ней: игру животных, детей и взрослых, игру-соревнование с применением силы или ума на ловкость и смекалку, театральную игру как представления. Нам кажется возможным применить это определение и к сфере художественного текста, интерпретировав его следующим образом: свободная творческая деятельность автора, проявляющаяся через текст и осуществляющаяся по правилам поэтики, направлена на читателя и включает его в пространство текста во время добровольного прочтения, причем пространство текста создает ощущение “инобытия”, отличное от “обыденной жизни”, а сам акт прочтения как акт эстетического восприятия сопровождается чувствами напряжения и наслаждения. Помимо такой общего подхода к рассмотрению художественного текста как феномена игры, используя данное определение можно рассмотреть игру с формальными и содержательными структурами внутри самого текста. Поэтому определение игры, предложенное Хёйзингой, в нашей работе мы примем за основное.

**Цель исследования** – выявить роль и специфику феномена игры на разных уровнях художественного текста В. Хлебникова.

Для достижения поставленной цели, необходимо выполнить следующие **задачи**:

- рассмотреть проявление феномена игры в поэтике сюжета и жанра;
- описать приемы разноуровневой языковой игры в драмах В. Хлебникова;
- из разрозненных статей вывести цельное описание лингвистической теории В. Хлебникова.

То, как проявляется игра в мифе и культе и с мифом и культом на уровне сюжетной и жанровой организации пьес Хлебникова, мы рассмотрим в первой главе нашей работы. Так же в этой главе будут затронуты игровые приёмы на уровне словесной организации, непосредственным образом влияющие на сюжет, выступающие как «двигатели» повествования.

Рассмотрению игры как неотъемлемой составляющей языкового универсума Хлебникова посвящена вторая глава исследования. Собственную лингвистическую теорию Хлебников активно использовал при создании художественных текстов. Некоторые аспекты этой теории можно интерпретировать как игру с языком обыденным, нехудожественным. Но наиболее показательна в данном случае известная хлебниковская метафора, отражающая его отношение к языку в целом, *«понимание языка как игры в куклы»* [45, с. 175].

**Новизна исследования** заключается в комплексном исследовании феномена игры на всех уровнях поэтики произведений В. Хлебникова. Игра рассматривалась исследователями только в рамках языковой игры (словотворчества), но не как отдельный феномен творчества В. Хлебникова. Мы же предпримем попытки рассмотреть проявление феномена игры на разных уровнях художественного драматического текста, а так же в том, как повлияло «игровое» отношение Хлебникова к языку на создание его собственной лингвистической теории.

В работе применяются различные **методы** исследования, выбор которых обусловлен характером материала и конкретными задачами анализа. Нами использовались структурно-семиотический, сравнительно-исторический, культурно-исторический, биографический и герменевтический методы.

**Практическая значимость работы** определяется тем, что ее материалы могут быть использованы в практике вузовского преподавания курсов теории литературы, истории литературы, в спецкурсе по интерпретации художественного произведения, а также на факультативных и внеклассных мероприятиях по русской литературе в рамках школьной программы.

Материалы и некоторые положения нашего исследования были представлены на 77-й и 78-й научных конференциях студентов и аспирантов БГУ.

# ГЛАВА 1 ПОЭТИКА ИГРЫ В ДРАМАТУРГИИ В. ХЛЕБНИКОВА

## 1. 1 Мистерия: игра с обрядом и мифом

Как нами было отмечено во введении, в данной работе мы постараемся рассмотреть феномен игры, проявляющийся на разных уровнях текстовой организации пьес Велимира Хлебникова. В этой главе мы проанализируем игровое начало на уровне сюжета и жанра. Здесь следует отметить, что драматургия, как род литературы, исторически предшествующий лирике и эпосу, вбирающий их в себя, генетически наиболее тесно связан с феноменом игры посредством культа и обряда. В конце XIX – начале XX веков эта связь актуализировалась с новой силой через обращение к жанру мистерии, трансформировавшемся в символистскую мистерию. В России символистская мистерия как жанр оформилась во многом благодаря теории соборного тетра, разработанной Вяч. Ивановым, который связывал символ с мифом, а через миф – с мистерией. По замечанию С. Е. Шевченко, исследовавшей театральные концепции начала XX века, соборный театр был «призван преодолеть границы между искусством и жизнью, искусством и религией; формой преодоления этих границ должна стать новая мистерия, одноприродная своему первообразу – древней мистерии – и хранящая в себе память о нём» [49]. В жанре мистерии написана первая пьеса В. Хлебникова «Таинство Дальних» в 1908 году, ряд других пьес – «Девий Бог», «Аспарух», «Снежимочка», созданных в том же году, включает элементы символистской драмы-мистерии и ориентирован на разработку мифологических сюжетов и образов.

На органической связи мифа и мистерии (культа) с игрой настаивает Й. Хёйзинга. Рассуждая о языке, возвышающем вещи до сферы духа, в ходе игры творящем «свое выражение бытия, второй, вымышленный мир рядом с миром природы» [40, с. 15], философ подчеркивает, что миф в этом отношении сродни языку: «обратимся к мифу, который тоже есть образное претворение бытия, только более подробно разработанное, чем отдельное слово. <...> В каждом из тех причудливых образов, в которые миф облакает все сущее, изобретательный дух играет на грани шуточного и серьезного» [40, с. 15], а культ как выражение мифа – «чистая игра»: «Возьмем, наконец, культ. Раннее общество совершает свои священнодействия, которые служат ему залогом благополучия мира, свои освящения, свои жертвоприношения, свои мистерии – в ходе чистой игры в самом прямом смысле этого слова» [40, с. 15].

Хёйзинга настаивал не только на *связи* мифа и культа с игрой, но и утверждал, что игра им предшествует, как собственно и любым формам культуры. Так, например, оспаривая утверждение того же Лео Фробениуса о

том, что игра прилагается к культу как «показу, драматическому представлению, образному воплощению, заменяющему действительное осуществление», Хейзинга пишет, что «лишь в более поздней фазе общественного развития с игрой начинают связывать представление, что в ней что-то выражено: именно представление о жизни. Бывшее некогда бессловесной игрой принимает поэтическую форму. В форме и в функции игры, являющейся особым, самостоятельным качеством, чувство человеческой включенности в космос находит свое самое первое, самое высокое, самое священное выражение. В игру мало-помалу добавляется значение священного акта. Культ – не более чем прививка к игре. Однако изначальным фактом была именно игра как она есть» [40, с. 35].

При этом Хейзинга не отрицает серьезности священнодействия, которое осуществляется в *форме* игры, сохраняя все ее основные значимые признаки: «Оценка священной мистерии как наивысшего достижимого выражения того, к чему нельзя подойти чисто логически, ни в коей мере при этом не устраняется. Освященное действие некоторыми своими сторонами во все времена остается включенным в категорию игры, но наличие такой подчиненности не мешает нам признавать его священный характер» [40, с. 43].

В связи со сказанным, сам жанр символистской мистерии мы будем рассматривать как проявление феномена игры. То же относится и к мифу (в том числе и символистскому мифу как синкретическому и полигенетичному образованию, созданному непосредственно символистами и отражающем их космологические, эстетические и философские установки <sup>1</sup>), который осуществляется на сцене посредством проигрывания/воспроизведения обряда или таинства.

Устройство первой мистерии В. Хлебникова, «Таинство дальних», соответствует описанной Вяч. Ивановым модели античной мистерии-таинства, в которой мистерия и «сокровенный» миф соотносятся как форма и содержание: «суть тайнодействия, или мистерии <в том>, что миф, предносящийся сознанию их участников, утаивается от “непосвященных”, или “внешних”, и раскрывается в самом священнодействии <...>» [17, с. 371]. В «Таинстве дальних» разыгрывается эсхатологический миф о гибели предельно символизированного мира вне исторического времени и пространства. В центре действия находится языческая Жрица, она же Царица и, возможно, воплощение Богини, которая в числе других священнослужителей (Жреца и Прислужницы) руководит неким таинством посвящения юношей, добровольно убивающих

---

<sup>1</sup> Этот универсальный общесимволистский “миф о мире” складывается, по утверждению З.Г. Минц, на основе структурного и тематического сходства “мифов о мире”, создаваемых в каждом отдельном символистском произведении [26].

себя в экстатическом стремлении слиться с Царицей-Жрицей. Во время празднества начинается извержение вулкана, которое Жрица использует для испытания юношей огнем и в ходе которого все действующие лица погибают. Мотив экстатического безумия, сопряженного с чувственным влечением к Божеству (и через него к смерти), восходит к описанию дионисийского культа, сделанному Вяч. Ивановым: «Преследуя идеал “правого безумствования”, эллины не боялись приближаться к огненному морю религиозных экстазов. Тонкая черта разделяла спасительное и гибельное действия страшной дионисийской стихии. Они находили упоение на краю этой бездны, в урагане оргии, в дуновении исступленного бога» [19, с. 325]. А некоторые сюжетные элементы хлебниковской мистерии отсылают к более архаичному доэллинистическому культу, в котором Вяч. Иванов видит исток дионисийства: «Первые ростки дионисийства возникают на почве широко распространенной доэллинской религии мужеженского двуединобожия, в которой господствующим божеством почитается единая пребывающая богиня, а мужской коррелят ее мыслится периодически оживающим и гибнущим. Главные обрядовые признаки этой религии как оргиастической – мужеубийственная жертва и женское предводительствование оргиями» [17, с. 441].

Пьеса «Таинство дальних» до 1990 года оставалась неопубликованной и даже не упоминалась среди драматических произведений В. Хлебникова. Р.В. Дуганов объясняет это тем, что сам автор «видимо, считал эту пьесу ученически зависимой от эстетики символизма» [43, с. 363]. Если даже и сделать такое допущение, оно не уменьшит значимости данного текста как показательного материала для исследования путей и степени влияния на последующую драматургию В. Хлебникова теоретических идей Вяч. Иванова и тех общесимволистских мотивов и образов, которые впоследствии трансформируются в узнаваемые элементы непосредственно хлебниковской мифологии и поэтики. Стоит отметить, что датированная чистовая рукопись пьесы помечена топонимом Сурож – это древнерусское название Судака в Крыму, где Хлебников провел весну и лето 1908 г. и где он лично познакомился с Вяч. Ивановым.

Структурное и тематическое сходство роднит миф «Таинства дальних» с другой, более ранней, символистской драмой В. Брюсова «Земля», написанной в 1904 г. Апокалиптический сюжет гибели мира в этой драме переносится в условное будущее (подзаголовок “сцены будущих времен”), где Смерть некоторой частью вырождающегося человечества (“Орденом Освободителей”) почитается как Божество, дающее благодатное освобождение от бремени жизни и ведущее к конечному слиянию Всемирной Души, “заточенной в призрачности многих тел”. Безусловно, здесь Брюсов реализует мифопоэтическую

концепцию мирового развития В.С. Соловьева, включающую «те или иные формы и этапы борьбы Хаоса и Космоса за Душу мира» [20, с. 77]. По мнению З.Г. Минц, этот соловьевский тезис был главной составляющей общесимволистского “мифа о мире”, который объединял разнородные символистские тексты, хотя порой этот тезис представал в сильно трансформированном виде. И в «Таинстве Дальних», и в «Земле» Смерть, ассоциирующаяся с разрушительными силами Хаоса, обожествляется, эстетизируется и эротизируется. Помимо этого, в обеих пьесах она связана с символикой огня, сгорания и, косвенно, Солнца. Показателен в этом отношении “гимн смерти” в драме В. Брюсова:

*«Смерть, внемли славословью!  
Ты – нетленно чиста!  
Сжигают любовью Твои уста.  
Всем однажды предстанешь  
Обнаженною ты,  
Не солжешь, не обманешь  
Ничьей мечты.  
Ты на каждое ложе  
Припадешь, вся в огне.  
Лик свой, пламенно-Божий,  
Яви и мне!  
С лаской строгой и нежной  
Наложь поцелуй,  
Уязви безнадежно  
И уврачуй!  
Счастлив тот, кто изведет  
Лезвие твоих губ,  
Кто свободен, кто предал  
Огню свой труп!» [6]*

В работе «Русский символизм» А. Ханзен-Леве следующим образом описывает характер взаимосвязи Эроса и Танатоса, наследуемый мифопоэтическим символизмом из мотивной системы более ранней стадии русского символизма – диаволического: «На фоне архетипической полярности любви и смерти с ее мифообразующей продуктивностью взаимозаменяемость Эроса и Танатоса, их статическая амбивалентность становится и фундаментом, и вершиной диаволического анти-космоса: в состоянии высшего экстаза, в зените вождения, *страсти* Я переходит границы своего собственного бытия, трансцендируя в другое Я; “сгорая”, оно становится самим собой, оно как бы “выгорает”. Мы вновь встречаем те же мотивы в солнечной символике мифопоэтического символизма, где “самосожжением” возвещается посвящение в новую жизнь, в обновленное состояние сознания» [36, с. 355].

У Хлебникова корреляция Эроса и Танатоса сводится к центральному образу Жрицы. На формальном уровне это выражается через последовательное использование эпитета *сладкий/сладостный*: юноши, которые не в силах дожидаться *“сладостного мига”* познать *“сладостные объятия”* Жрицы и услышать ее *“сладкие слова утешения”*, находят *“сладостную смерть в ропщущих волнах”*; они *“омывают ласковым взглядом до последнего сладкого изгиба”* ее божественное тело, без таинства ее *“сладостного благословения”*, ведущего к гибели, им *“жизнь не сладка”*. Сладостное, в данном случае, становится синонимичным желанному, что усиливается семантикой многократно повторенного восклицания юношей «волим!». При таком смещении оценочных значений члены оппозиции жизнь/смерть словно меняются местами, и называемая в тексте *“дарующей жизнь”* Богиня принимает облик влекущей к сладостной и желанной смерти Жрицы.

Смерть в драме связана также с водной и огненной стихиями. Таинство совершается на берегу моря, когда солнце близится к закату, время и место действия наделяются сакральной значимостью<sup>2</sup>:

*«Жрица. Когда солнце склонится к закату и на одну треть приблизится к морю, я воссяду на этот камень, и пусть приблизятся ко мне все, ищущие утешения, и для каждого я найду слова утешающие и сладкие.*

*Все юноши. Мы волим это! Мы волим это!*

*Вереница юношей (выступающих вперед). Мы, вспоенные и вскормленные твоими лучами, Солнце, заклиная тебя: ускорь свой бег! Приблизь радостный, всем желанный миг, когда одну треть приблизишься к морю. Солнце! Солнце!*

*И с высоких скал падаем в море, умоляя тебя: Солнце! Солнце! ускорь свой бег!*

*(Падают)» [43, с. 120, 122].*

Мотив воды и форм ее проявления пронизывает весь текст как на уровне самостоятельных образов-символов (*море, волны*), так и посредством метафорических конструкций (мистериальная формула жреца *“омойте взорами стоящую перед вами”*, *“как капли зачинающегося дождя падают мертвые юноши”*, *“освобождающая влага из камней перстней”*). Метафорическое описание вулканической лавы, объединяющей водную и огненную стихии (*“огненные хляби”*, *“золото реки”*, *“золото ручья”*, *“золотые волны погребут меня”*, *“блестит золотое зеркало”*, *“ринусь сама в золотую волну”*), отсылает к гераклитовскому «течению стихий» (*“как семя юноши, не знающее преград, течет его <вулкана> струение”*; *“багряные, освещающая всё и*

---

<sup>2</sup> Соединение Воды и Солнца было одним из инвариантных сюжетов общесимволистского мифа. А. Ханзен-Леве указывает, например, на то, что «вода как *aqua doctrinae, fons scientiae* — та стихия, сквозь которую должен пройти солнечный царь, чтобы быть воссозданным и родиться заново (после катарсиса)» [35, с. 698].

делая всё темным вокруг себя, бегут ручьи”; “огненная влага мертва, где струилась раньше”; “не сходя с места мы обтекаемся огненной влагой и стоим, как дубы в половодье”; так же “огненное бегущее”, “текущее золото”, “золото обтекает”). Вероятно, под влиянием Ф. Ницше и его обращения к гераклитовской формуле «все течет» этот мотив стал значимым для русского символизма. «В течении стихий (в частности, огня) сверху вниз и обратно Гераклит видит борьбу, процесс становления; эту диалектику и противоречивость всякого становления символизируют именно поток и противоток: “Все имеет свое бытие лишь в течении и в трансформации”» [35, с. 698]. Усиленный акцент на символике воды<sup>3</sup> в сочетании с описанием процесса становления позволяет предположить, что в «Таинстве дальних» явлен не просто апокалиптический сюжет (например, как в драматической поэме «Гибель Атлантиды» (1911–1912)), а в форме мистерии разыгрывается эсхатологический миф о перерождении мира, которому предшествует его возвращение в Хаос. Этим можно объяснить и то, почему участники таинства, погибая во время разворачивающейся природной катастрофы, «поют славу милому рождению».

С огненной стихией связано испытание и самопожертвование. В ходе мистерияльного таинства юноши должны доказать силу своего стремления к слиянию с Божеством через добровольную жертву частичного “самосожжения” (почти все они при этом погибают):

*«Жрица. Дети, не изменить ли нам порядок празднества? Шествуемте все вместе и, когда увидим огненное бегущее, я взойду на высокий и вполне безопасный холм, и всякий, кто добежит до огненного чудовища и взойдет на холм, неся доказательством испепеленную руку, будет принят мной в сладостные и огненные объятия.*

*Юноши. Мы волим это... о!.. волим!*

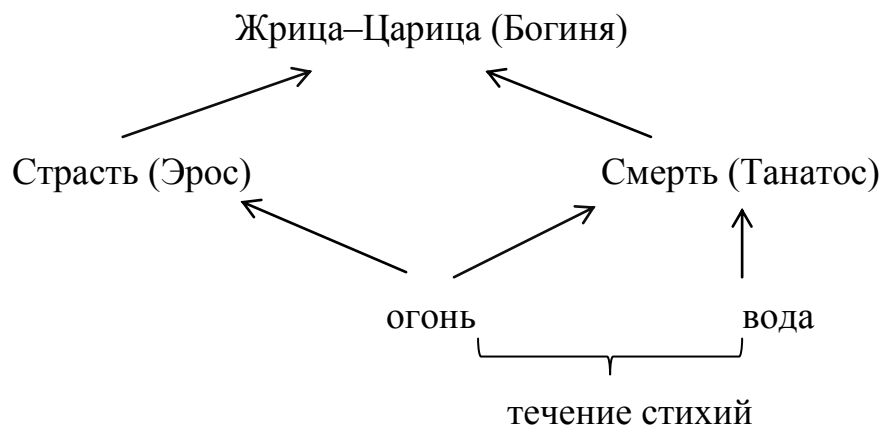
*(В восторге, сплетаясь в венки, уходят)» [43, с. 123].*

Еще один необычный и яркий образ, иллюстрирующий экстатическую самоотверженность юношей, это мост, который они создают из своих тел над морем остывающей лавы и по которому должна пройти Жрица со своим единственным избранником. Р.В. Дуганов возводит этот образ к скульптурной композиции И.Н. Жукова «У обрыва жизни», почтовая открытка с репродукцией которой была обнаружена в бумагах В. Хлебникова.

Устройство мотивно-образной системы драмы удобно выразить с помощью схемы:

---

<sup>3</sup>«Во всех космогониях вода образует некую сферу архаического первоначала, из которого происходит жизнь и в которое она вновь возвращается. Поэтому символика воды включает в себя как смерть, так и возрождение» [35, с. 695].



Впоследствии в авторском мифе В. Хлебникова мотив мистериальной/ритуальной смерти как метаморфозы, посвящения в новую жизнь в новом качестве, будет связан с героической жертвенностью (например, в драматической поэме «И и Э», пьесах «Девий Бог» и «Снежимочка»). Если подробное рассмотрение последних двух произведений будет дано ниже, то о драматической поэме «И и Э» (1909–1910) стоит упомянуть отдельно, так как она любопытна для нашего исследования сразу в нескольких аспектах.

Во–первых, в повторении мотивов испытания огнем и самопожертвования этот текст наиболее близок «Таинству дальних», но в нем нет религиозной торжественности мистерии и экстатического безумия дионисийства. Источником сюжета для «И и Э» послужил материал повести Г. Уэллса «A story of the Stone Age» (в русском переводе «50 тысяч лет назад: рассказ из каменного века» (1909)). От натуралистического описания быта каменного века, предложенного Г. Уэллсом, мифопоэтическую трактовку В. Хлебникова отличают именно мотив героической жертвенности, ритуального (не)сожжения, а также образы Жреца и небесной Девы. В конце особого прозаического послесловия к поэме, кратко отражающем ее сюжет («*Эти стихи описывают следующее событие середины каменного века. Ведомая неясной силой, И покидает родное племя. Напрасны поиски. Скорбь увеличивается тем, что следы направлены к соседнему жестокому племени; о нем известно, что оно приносит в жертву всех случайных пришельцев. Горе племени велико. Но юноша Э пускается в погоню и настигает И; происходит обмен мнениями. И и Э продолжают путь вдвоем и останавливаются в священной роще соседнего племени. Но утром их застают жрецы, уличают в оскорблении святынь и ведут на казнь. Они вдвоем, привязанные к столбу, на костре. Но спускается с небес Дева и освобождает пленных. Из старого урочища приходит толпа выкупать трупы. Но она видит их живыми и невредимыми и зовет их княжить*»), Хлебников резюмирует: «Таким образом,

*через подвиг, через огонь лежал их путь к власти над родными» [43, с. 35–36].*

Во-вторых, отходя от символистской мистерии, Хлебников не избегает других способов проигрывания мифа, взятых из античной культуры. В данном случае, он обращается к форме уже не мистерии, а античной драмы, и строит свою поэму по ее законам. В поэме есть три действующих лица (девушка И, юноша Э, Жрец) и условный хор, который попеременно то исполняет функцию двигателя сюжета, описывая и комментируя происходящие события, то выступает как участник действия в качестве Толпы. Единство места, времени и действия соблюдено условно, о перемещениях героев или смене дня и ночи сообщается хором или самими героями. Композиционное устройство драматической поэмы соответствует модели канонической древнегреческой трагедии – «она начинается с ввода (пролога), за ним следует выход хора с песней (парод), затем — эпизодии (эпизоды), которые прерываются песнями хора (стазимами), и последняя часть — заключительный стазим и уход актеров и хора — экзод. Действие как бы нарастает, приближаясь к катастрофе, за которой еще следует развязка» [25, с. 433]. В кульминационный момент действия Хлебников прибегает к приему Еврипида «*deus ex machina*» («*Но спускается Дева / Из разорванных радугой туч. / И зажженное древо / Гасит сумрака луч./ И из пламенной кельи, / Держась за руку, двое / Вышли. В взорах веселье. / Ликует живое*» [43, с. 34]).

Обращение к античности, но уже на уровне сюжета, характерно для двух драм В. Хлебникова, связанных, как ни парадоксально, со славянской установкой писателя, окрепшей к 1908 г. Сюжет пьесы «Аспарух» заимствован из «Истории» Геродота [3, с. 73], из рассказа, повествующего о скифских царях Скиле и Анахарсисе (середина V в. до н. э.), которые были казнены соплеменниками за поклонение эллинским богам и измену скифским обычаям. Исчерпывающий анализ философского смысла этой «маленькой трагедии», выходящей за рамки истории Геродота, предложил Р. В. Дуганов в книге «Велимир Хлебников. Природа творчества» [14]. Нас же интересует феномен игры в этой пьесе, явленный, как нам кажется, в описании эллинского мистериального обряда и в развитии хлебниковского мифа о добровольном самопожертвовании. Главный герой, князь скифов Аспарух, переодевшись в эллина, попадает на греческий праздник, по всем признакам: наличие жрецов, обряд жертвоприношения, песнопения облаченных в белое людей, восславление солнца – напоминающий мистирию, где его разоблачают (он единственный в темном плаще и медлит опуститься на колени) и «увлекают за собой». Когда войско Аспаруха осаждает эллинский город и начинается сражение, князь добровольно идет на смерть от стрел своих воинов, желая только быть похороненным на родной земле. Дуганов объясняет мотивировку этого персонажа тем, что «им движет жажда иной судьбы, и не какой-нибудь

определенной, но вообще — иной, самовластно избранной. Свою личную волю он противопоставляет мировой воле, вневличной необходимости, которой подвластны даже боги» [14]. Играя с собственной судьбой, пытаясь её побороть, Аспарух выбирает и собственную смерть.

Если в «Таинстве дальних» можно увидеть установку на воплощение некоего обряда на сцене, что напрямую роднит пьесу с символистской мистерией и позволяет говорить о ней как о жанре, то в дальнейшем Хлебников использует мистику не как форму свершения мифа, а лишь как часть сюжета, повествующего о мифе. Это хорошо видно на примере эпической драмы «Девий Бог», о которой в литературной автобиографии «Свояси» Хлебников пишет следующее: «В «Девьем боге» я хотел взять славянское чистое начало в его золотой липовости и нитями, протянутыми от Волги в Грецию. «Девий бог», как не имеющий ни одной поправки, возникший случайно и внезапно, как волна, выстрел творчества, может служить для изучения безумной мысли» [41, с. 7]. Действие пьесы разворачивается во времена дохристианской Руси, но обращаясь к славянскому материалу, Хлебников продолжает развивать “дионисийские” идеи Вяч. Иванова. Это не случайно, ведь сам Иванов называл Диониса “самою стихией своей нашим славянским богом”: «Великая стихия не—эллинизма, варварства, живет отдельною жизнью рядом с миром стихии эллинской. Оба мира относятся один к другому, как царство формы и царство содержания, как формальный строй и рождающий хаос, как Аполлон и Дионис — фракийский бог Забалканья, претворенный, пластически выявленный и укрощенный, обезвреженный эллинами, но все же самою стихией своей — наш, варварский, наш славянский, бог»<sup>4</sup> [18, с. 66]. Удивительно, что пьеса впервые была напечатана в сборнике кубофутуристов «Пощечина общественному вкусу» (1912), как отмечает Р.В. Дуганов: «вероятно, настоянием самого автора пьесы «Девий бог», весьма далекая от прямых эстетических устремлений новых друзей Хлебникова, была включена в их боевой сборник “Пощечина общественному вкусу”» [43, с. 366].

Игра с мифом осуществляется на нескольких уровнях пьесы: сюжетном, образном (в первую очередь, образ самого Девьего Бога) и языковом. На уровне сюжета это отсылка к двум обрядовым традициям (древнегреческой и славянской) и синтезирование их в одной мистериальной линии. В первую очередь, в основу сюжета лег миф о вакханках, которые, впав в священное безумие, с гимнами сопровождают бога Диониса, этот миф является частью дионисийского культа, что подробно исследовал Вяч. Иванов. В качестве литературного источника, несомненно знакомого Хлебникову, стоит назвать

---

<sup>4</sup> А. Шишкин отмечает, что будучи в Казани В. Хлебников внимательно прочел статью «О веселом ремесле и умном веселии» (напечатана в 1907 г. в пятом номере журнала «Золотое руно»), из которой взята эта цитата. [52]

трагедию Еврипида «Вакханки», переведенную на русский язык И. Анненским и изданную в 1894 г. Еврипид использует ту часть мифа о Дионисе, в которой бог после долгих странствий и распространения своего культа в Азии, возвращается в облике человека в родные Фивы, где некогда правил отец его матери Кадм, а теперь правит внук Кадма, юноша Пенфей. Пенфей не хочет признавать Диониса богом, и в наказание последний насыляет экстатическое безумие на фиванских женщин, и те, ведомые именем Вакха, отправляются на склон горы Киферон:

*«Я, бешенством объяв их, из домов  
Бежать заставил, – потеряв рассудок  
Они теперь ушли на Киферон  
В вакхических одеждах, с жаждой оргий  
В груди, и сколько в Фивах есть  
Народу женского, всех с ними вместе  
Заставил я покинуть очаги.  
И под шатрами елей, как попало,  
Бездомные на голых спят скалах.  
Да, город, ты почувствуешь теперь,  
Что до сих пор чуждался оргий Вакха.  
<...>  
А если с войском двинутся фиванцы,  
Чтоб женицин с Киферона возвратить,  
Затеют с ними бой мои менады.  
Так вот зачем, обличье изменив,  
Пойду теперь, к моим вакханкам новым,  
И в хоробы легкие влетусь» [16].*

Подстрекаемый Дионсом Пенфей, переодевшись в женское платье, следует за вакханками, и они разрывают царевича на части, причем предводительствует ими мать Пенфея – Агава.

Хлебников использует этот мотив священного безумия как части служения божеству:

*«Старуха. Явился незванный, негаданный. Явился враг злой, недруг, соколий глаз. **С ума нас свести, дур наших взбесить.** О, сколько же бед будет! Иные будут, шатаясь, ходить, **делая широкими и безумными от счастья глаза** и твердя тихо: «он, он». Другие, лапушка моя, по-разному не взвидят света» [43, с. 129].*

*«Женщины. Сказывают, что царская дочь как селиночка–поляниночка одета и тоже **не сводит безумных глаз** с девичьего лиха.*

*А и седые срамницы, сказывают, есть, и тоже **не сводят безумных глаз** с голубоокого» [43, с. 130].*

*«Возражающие. Мы не знаем, чтобы он говорил, что он бог, но он заставил нас уверовать в то, что он бог, и **сделал всех безумными**» [43, с. 137].*

*«Устремляющиеся из переулка люди. Он собирает толпы зачарованных девушек и поет и рассказывает о звездах, показывая рукой, и пляшет. Так они безумствуют вместе» [43, с. 140].*

И пусть у Хлебникова девы не доходят в своем экстатическом безумии до убийств и оргий, они все же облачаются в медные латы и вооружаются, готовые защищать своего бога от нежелающих его признавать женихов и братьев. Женский мир становится враждебен мужскому, весь установленный до этого ход жизни нарушается:

*«Одни. Мы не знаем, кто он. Он пришел смутить нас. Он заставил девушек, с мечами и в шишаках, устремиться против едва не вступивших в битву с девичьей ратью Женихов. Он покрыл кровью семьи, заставляя в распре женихов выступить против братьев невест. И братья краснили латы друг друга, обрызгивая их кровью. Он прекратил торговлю и ходьбу на многих улицах. Он подверг расхищению наши жилища, когда все ушли. Он разорил многие роды, заставляя девушек в исступлении рассеивать по земле нити жемчуга и бросать в воду серебряные кики» [43, с. 137].*

Р.В. Дуганов говорит о влиянии на сюжет славянской обрядовости: «возможно влияние собственно фольклорных мотивов Семика (“Девичьего праздника”), когда пели песни с припевом: “Лелий, лелий, лелий зеленый и ладо мое” и следующими за ними Ярилинскими игрищами, “древним праздником наших вакханалий”, по замечанию М.Н. Макарова» [43, с. 366]. После появления Девьего Бога девушки устраивают праздничное шествие по селению, они танцуют и славят Девьего Бога, называя его Лелем:

*«Девушки. Нам сказали, что ты человек,  
А мы не верим, а мы не верим!  
Нам сказали, что ты <не>бог,  
А мы не верим, а мы не верим!  
Нам говорят, что ты не Лель,  
А мы не верим, а мы не верим» [43, с. 131].*

Образ Девьего Бога – синтетический, по большей части восходящий к античной традиции. В первую очередь, в нем угадываются черты Диониса. Как бог вечно превращающийся и возрождающийся Дионис охарактеризован Вяч. Ивановым («Мифу не удастся пластически и окончательно очертить Дионисов облик. Бог, вечно превращающийся и проходящий чрез все формы, этот бог всегда только маска и всегда одна оргиастическая сущность» [19, с. 333]), таким же он предстает и в тексте Хлебникова. Это положение хорошо иллюстрирует сцена суда над Девьим Богом во втором действии (аналогичная сцена суда над Дионисом в облике смертного юноши в «Вакханках» Еврипида). Помимо того, что Девий Бог добровольно отдается под суд и даже «с неизменной улыбкой» настаивает на собственной казни, он играет,

обнаруживая свою божественную и смертную природу, раздваивается, якобы находясь в двух разных местах одновременно, а в конце и вовсе «выскальзывает из рук и поднимается к небу облаком» [43, с. 141].

Не раз Девий Бог преследуется «лунной охотой», возглавляемой богиней-воительницей (в которую он влюблен) с двумя гончими, при этом он ненадолго принимает облик оленя:

*«1-я латница. Кто это между нами? Она появилась вдруг там, где она сейчас, ниоткуда не приходя. Смотрите, смотрите, я через нее прохожу, и она возникает тотчас за мной. В руке ее копьё, а на стане легкий плащ.*

*2-я латница. И я тоже. Я пересекла ее копьё, и оно тотчас же сомкнулось за мной.*

*3-я латница. Я свободно прохожу через нее, но смотрите, не держит ли она на привязи двух гончих, двух быстрых собак.*

*Все. Да, держит.*

*3-я латница. Но всмотритесь, не возникают ли на его голове рога, и не бежит ли он, преследуемый, бегом оленя.*

*Все. Да, он бежит, как преследуемый, и над ним рога. Да, мы видим, он гонимый олень.*

*Нет, это нам показалось, потому что он снова идет, держа в руке золотой цветок, как всегда, как всегда – тот» [43, с. 146-147].*

*«Некоторые латницы. Смотрите, божественная гонительница уже настигает его гончими. <...> Ах, уже гончие настигают его, и он падает, издавая страшный крик. Пронзительный, ужасный крик! Он лежит, терзаемый лунной охотой» [43, с. 148].*

В этом микросюжете можно увидеть отсылку к мифу об Артемиде и Актеоне. Молодой олень, также, одна из зооморфных ипостасей Диониса [16]. Но все же основной образ Девьего Бога в пьесе – прекрасный золотоволосый юноша с неизменной тростниковой свирелью, одетый во все белое. Тростниковая свирель, связанная в античной мифологии с Паном, у Хлебникова становится узнаваемым атрибутом Девьего Бога, причем не только музыкальным инструментом, но и оружием («Слышите, слышите, какие призывающие к битве звуки умеет он извлекать из своей тростниковой свирели?» [43, с. 153]).

Стоит отметить, что мистерия предстает в «Девьем Боге» описательно, т. е. она не воплощается через сценическое действие, а описывается как некое совершенное/совершаемое событие через речь персонажей. Это связано с одной важной формально-структурной особенностью пьесы. В ней, как и в античной драме, присутствует (условный) хор, речь этого обезличенного хора (его реплики вводятся через предельно обобщенные наименования, например, Толпа, Смотрящая Толпа, Посторонние Поющие, Женщины, Одни, Другие, Новые, Присутствующие и т. п.) функционально приближается к роли авторских ремарок. В едином акте высказывания совмещается само действие и

его переживание и авторское осмысление. Дуганов определил это явление как «действие-в-слове» и вызываемый им любопытный эффект «двойного видения в некоторых сценах хлебниковских драм»: «Обычно в драматической литературе авторское слово (в ремарках) коренным образом отлично от игрового слова персонажей. Это более или менее условная, вспомогательно-техническая запись, план, программа сценического действия, но не само действие, и потому оно не требует эстетического переживания ни как слово, ни как зрелище. Здесь же, в поэтической драме, слово автора и слово персонажа не только не противопоставлены, но иногда доходят до полного неразличения. В голосах Присутствующих, напоминающих хор античной трагедии, слиты воедино и голос автора и голоса действующих лиц, и описание действия и его переживание, и внешние события и внутреннее представление» [14].

Такая специфическая форма проигрывания мистерии позволила некоторым исследователям говорить о «Девьем Боге» как о пародии на символистскую мистику (что видится нам весьма сомнительным). Б. Леннkvист пишет: «Такое прочтение было предложено Жан-Клодом Ланном: „В “Девьем боге” реализуется пародия, возведенная в квадрат: под сомнение ставится не только форма “символистской” мистерии, но также применение (нехарактерное для символистов) определенных построений, заимствованных из классической традиции” (Lanne 1983: 372). Впрочем, отклонений от театральной нормы в “Девьем боге” чрезвычайно мало, поэтому об авторском замысле судить трудно: с равным успехом Хлебников мог иметь в виду как своеобразный вариант мистерии, так и пародию» [21].

Но уже в «Снежимочке», написанной в том же 1908 году, Хлебников точно отходит от воплощения мистерии на сцене к ее пародированию. Леннkvист отмечает, что пьеса «балансирует между стилизацией и пародией» [21]. Связано это с тем, что сюжет «Снежимочки» восходит к пьесе А.Н. Островского «Снегурочка. Весенняя сказка» (1873) и к одноименной опере Н.А. Римского-Корсакова (1881), неоднократно упоминаемой в тексте. Отмечается также воздействие фольклорной прозы А. Ремизова, автора рассказа «Снегурушка» (1907). Первоначальное название пьесы «Снежимочка. Рождественская сказка. Подражание Островскому» было позже исправлено Хлебниковым на «Снежимочка» с подзаголовком «Рождественская сказка». Пьеса написана осенью 1908 г. в Петербурге и тесно связана со словотворческими опытами Хлебникова в стихах и прозе и воодушевлена идеями «славянского возрождения». Схожесть интересов сблизила его с А. Ремизовым, мнение которого Хлебников очень ценил. В письме В.В. Каменскому Хлебников пишет: «Что говорит Ремизов о моей “Снежимочке”? Если будете, ... то не поленитесь, спросите» [44, с. 118].

Мир в пьесе раздваивается: миру языческих существ и богов

противопоставляется враждебный ему мир современного города. Город соотносится со смертью и опасностью, становится синонимичным им (после убийства Ховуна Снежимочка спрашивает, глядя на него: *«Что это? Город? Или весна? Вот я и в мире людей»*). В пьесе А.Н. Островского персонифицированная Весна–красна не несет опасности Снегурочке, она ее мать, но главной угрозой для Снегурочки являются лучи весеннего солнца, от которых та тает. У Хлебникова такая угроза – город, выстраивается синонимический ряд смерть – весна – город. Преодоление этого, примирение двух миров возможно только через искупительную жертву Снежимочки и возвращение веры в славянских богов. Кульминационной точкой пьесы становится третье деймо (окказионализм, образованный от действие + письмо), в котором разворачивается «празднество», сочетающее черты ярмарочного гульбища и символистской мистерии. Такое гротескное сочетание позволяет говорить о пародии. Вот, что пишет о ярмарках в русской культуре С. Е. Юрков: «Ярмарка воспроизводила атмосферу всенародного праздника по духу близкого карнавалу. Ярмарка являлась основным средством реализации городской фольклорной культуры, квинтэссенцией же ярмарочных зрелищ выступал балаган. Балаганы традиционно устраивались на площадях, временно становящимися «сакральным» местом в отношении прочего пространства города. Композиционный принцип балаганного, и в целом, ярмарочного зрелища — типично гротескный: соединить в одном явлении (по крайней мере, месте) известное, знакомое и необычное, экзотическое. В результате беззастенчивого смешивания своего и чужого образовались оксюморонные сочетания» [53, с. 149].

В пьесе действие выносится на площадь города, в центре которой стоит помост, появляется «руководитель действия», участники празднества *«бурно выражают свой восторг. Начинаются состязания русских в беге, борьбе, звукобе и славобе. Русские скачут, прыгают, бегают. Играют на свирелях. Поют»*. Даже символическая смерть–перерождение божественного героя, Снежимочки, выносится за пределы текста, она становится уже свершившимся фактом в конце третьего дейма (*«Чудо! Чудо! Снежимочка растаяла цветами. Мы будем помнить ее заветы...»*). Связь с народным праздником (обрядовые игры), а также условность происходящего на сцене Хлебников подчеркивает словом **игра** (руководитель действия → руководитель игры). Но при этом сохраняются элементы символистской драмы–мистерии: созерцание говорящего символа (голубые цветы, в которые превратилась Снежимочка), обобщенные олицетворения, как «голоса ушедших», «новые голоса ушедших», «голоса многих».

Также важно отметить, что, начиная со «Снежимочки», образ города в драматургии Хлебникова концептуализируется. В выстраиваемой в пьесе

доминирующей оппозиции *естественное, славянское, свое/неестественное, иностранное, чуждое* город становится элементом чуждым, иностранным и потому – неестественным. В письме родителям от 28 ноября 1908 г. Хлебников пишет: «Веду жизнь “богеми”. Петербург действует как добрый сквозняк и все выстуживает. Заморожены и мои славянские чувства» [44, с. 115].

Как мы видим, в ранних пьесах В. Хлебникова игра являет себя через обращение к жанру мистерии, как игра с мифом внутри этого жанра на уровне сюжета и игра с самим жанром, как изображение обрядов и таинств, порожденных античным дионисийским культом и славянским фольклором, для которых игра была и началом, и формой.

## **1.2 Балаган: игра, явленная в слове**

Попытки возрождения древней мистерии на сцене театра не увенчались успехом. В 1908 г. А. Белый в статье «Театр и современная драма» пишет следующее: «Роковое противоречие, в котором запутались новейшие теоретики театра, заключается в том, что, приглашая в театр как в храм, они забыли, что храм предполагает культ, а культ — имя Бога, т. е. Религии. А пока имени этого у них нет, беспочвенны их попытки нового религиозного творчества. Не может быть речи о новом культе, родившемся на подмостках сцены, и менее всего о театре как храме, о драме как священнодействии. <...> Жреческая тиара раздавила бы актера, если б не сумел он ее превратить в дурацкий колпак» [4, с. 32–33].

Начало превращения «жреческой тиары в дурацкий колпак» балаганного арлекина было положено А. Блоком и реализовано на сцене В. Мейерхольдом. В обращении к традиции народного театра А. Блок видел путь обновления, оживления «мертвичины» устоявшихся театральных форм: «<...> всякий балаган, в том числе и мой, стремится стать тараном, пробить брешь в мертвечине: балаган обнимается, идет навстречу, открывает страшные и развратные объятия этой материи, как будто предаёт себя ей в жертву; и вот эта глупая и тупая материя поддается, начинает доверять ему, сама лезет к нему в объятия: здесь—то и должен «пробить час мистерии»: материя одурачена, обессилена и покорена; в этом смысле я «принимаю мир» — весь мир, с его тупостью, косностью, мёртвыми и сухими красками, для того только, чтобы надуть эту костлявую старую каргу и омолодить её: в объятиях шута и балаганщика старый мир похорошеет, станет молодым, и глаза его станут прозрачными, без дна» [5, с. 108].

В. Мейерхольд в статье «Балаган» (1912) пишет о том, что следует четко разграничивать «две области публичных действ: мистериальную и театральную». Собственно театральная есть пространство игры, а не таинства,

зритель обязан смотреть на представление актеров не иначе, как на игру. «И всегда, когда зритель вовлечен актером в страну вымысла слишком глубоко, актер стремится как можно скорее какой-нибудь неожиданной репликой или длинным обращением *a parte* напомнить зрителю, что то, что перед ним творится, только “игра”» [25, с. 213]. Эта черта, присущая западному народному театру, должна, по мнению В. Мейерхольда, воплотиться на сцене театра современного.

Хлебников не отставал от доминирующих театральных тенденций: все дальше удаляясь от символистской мистерии, он приближался к традициям народного театра, в частности балагана, что изменило и проявление феномена игры в его драматургии. Балаган, как форма драматического, сам по себе и есть игра, только игровые признаки в нем нарочито подчеркнуты, гипертрофированы и явлены как шутовство. Балаган создает образ перевернутого, гротескного мира с его абсурдом, алогизмом и нелепостью. Для создания балаганной атмосферы характерно использование приемов неожиданности, потрясения, чрезмерности, необычное подавалось как обычное, страшное обращалось в веселое. Поэтому всякий элемент балаганной жизни окрашивался в тона, резко контрастирующие с обыденностью: то, что в обычной жизни должно отвечать норме, в балагане становилось выходящим за границы норм. Нас будут интересовать три пьесы – «Чертик», «Маркиза Дезес» и «Ошибка смерти», в которых балаганные черты явлены ярче всего.

Пьесы В. Хлебникова – «Чертик» и «Маркиза Дезес» – были написаны в 1909 г. под впечатлением от посещений «башни» Вяч. Иванова. На протяжении нескольких месяцев Хлебников являлся членом «Академии стиха», жизнь петербургской литературной богемы была знакома ему изнутри. Петербург для него становится символом враждебного города, в «Свояси» Хлебников напишет: «Город задет в “Маркизе Дзес” и “Чертике”» [41, с. 7].

Пьеса «Чертик» была создана Хлебниковым в октябре-ноябре 1909 г. «по случаю», на что указывает ее подзаголовок: «Петербургская шутка на рождение “Аполлона”». Биограф В. Хлебникова София Старкина отмечает: «24 октября вышел первый номер «Аполлона». Рождение «Аполлона» знаменовало собой новый этап в развитии русской литературы: конец эпохи «Весов» и «Золотого руна», глубокий кризис символизма. «Аполлон» закладывал основы для последующего «преодоления символизма», хотя в то же время некоторых его авторов можно причислить к эпигонам символизма. То новое, что отстаивали поэты «Аполлона», было для Хлебникова еще более чуждым, чем символизм. Молодая редакция, в чьи руки практически сразу перешел журнал, – Кузмин, Гумилёв, Городецкий «преодолевали» символизм иначе, чем Хлебников. Их путь лежал к «прекрасной ясности», или кларизму, с апологией которого выступил Кузмин, к акмеизму, которые защищали Городецкий и Гумилёв» [33].

Подзаголовок пьесы иронически перекликается с названием оды Г.Р. Державина «На рождение в севере порфирородного отрока» (1779):

*«Засыпали нимфы с скуки  
Средь пещер и камышей,  
Согревать сатиры руки  
Собирались вокруг огней.*

*<...>*

*Я подумал в изумлени:*

*Знать, родился некий бог» [12, с. 10].*

С большой иронией Хлебников в пьесе разыгрывает миф о появлении нового кумира (журнала «Аполлон»), который оказывается не богом, а «искусственным заведением для молодых лягушат, поющих каждый на свой лад»:

*«Черт. Но смотрите – что за странность!*

*Вот собирается множество лягушек самых разнообразных, больших и малых, которые образуют гребень волны, так что мельчайшие лягушки подобны пене, и вот, о чудо! Смотрите! Смотрите! Из пены рождается, возникая, новый жрец искусств – Белокумирный. Какой странный кумир!*

*Кто-то. Это не бог... это только выводок молодых лягушат, храбро поющих, каждый на свой лад, песни жизни.*

*Черт. Очень может быть. Искусственное заведение для разведения молодых лягушат? Совершенно невинное занятие, друзья, даже без знака вопроса; но почему здесь вопросы принимают очертания бога? Разводка лягушат ... Ха! Ха! Ха!» [43, с. 196]*

На примере этой цитаты можно проследить сложность устройства многоуровневой языковой игры, которая строится на лексической многозначности и омонимии, сочетающихся со способностью означающих выступать в качестве узнаваемых культурных отсылок: 1) прием реализации метафоры на уровне сюжета (выход журнала “Аполлон” обыгрывается как рождение бога Аполлона из пены), 2) сочетается с приемами трансформации (бог превращается в выводок лягушат, которые, в свои очередь, разводятся в редакции (искусственном заведении) “Аполлона”) и 3) аллюзией на комедию Аристофана “Лягушки”.

Хлебников обыгрывает и через игру пародирует символистский дискурс. Названием пьесы он выбирает «Чертик» (хотя заглавный герой именуется себя и чаще называется другими героями просто Черт), что повторяет название известного рассказа А. Ремизова «Чертик», получившего первое место на конкурсе журнала «Золотое руно» (1907) на тему «Дьявол». Стоит отметить семантическую связанность лексем ‘чертик’ (в названии) и ‘шутка’ (в подзаголовке), которая для носителя русской культурной традиции устанавливается подсознательно. О природе этой связи пишет С.С. Аверинцев в статье «Бахтин и русское отношение к смеху»: «<...> в народном языковом

обиходе глагол "пошутить" систематически обозначает деятельность бесов. Самый обычный русский эвфемизм для беса – "шут" или, на более фольклорный лад, с оттенком боязливой интимности – "шутик". Бес "шутит", сбивая с пути или запрятывая позарез нужную вещь. Эта популярная демонология сама по себе, конечно, не специфична для России; уникальна лишь энергия, с которой сам язык связывает "беса" и "шутку", "грех" и "смех"» [1]. Когда образованный и остроумный хлебниковский Черт *шутками* увлекает девушек, идущих с учения домой, на болото (т. е. буквально «сбивает с пути»), одна из них начинает называть его *Чертиком*.

В пьесе нет деления на действия, акты или явления, она строится как непрерывные диалоги Черта с возникающими и исчезающими героями (то, что Р.О. Якобсон применительно к композиции пьесы назвал «методом свободного нанизывания разнообразных мотивов» [52, с. 41]). Хлебников играет с характерными для поэтики диаволического символизма топосами, используя их как сменяющие друг друга и организующие ход действия локации «перевернутого мира» Петербурга (*улицы города*→□*болото*→□*кладбище и пустырь*→□*кабак*). Между этими локациями распределены определенные группы персонажей, а смысловым центром действия в каждой из них является стихотворная «песнь», которая и формально, и семантически выделяется из остального текста пьесы (см. таблицу). Серьезные формулы «*жизнь как сон*» и «*мир как тюрьма (темница)*» по отношению к «*иному*», «*истинному*» миру за «*покровом*» в «песне гуляки» и «песне мальчика на кладбище» (вполне соответствующих духу символистской образности и реализующих идею двоемирия) соотносятся с шуточными хлебниковскими формулами «*вселенная как мертвое чучело*» в словах сумасшедшего и «*вселенная как стакан пива*» в песне сидельца, что еще раз подчеркивает, что перед нами мир гротескный, буфонный, ненастоящий по отношению к внесценической реальности. И так, как у символистов «человек заключен в «темнице мира» (равно как и в собственном теле)» [36, с. 100], герои «Чертика» оказываются заключенными в пространстве пьесы, о чем мы узнаем в ее финале.

| Локация      | Персонажи                                                                                                                                                                                                                      | Смыслообразующая «песнь»                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
|--------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Улицы города | Черт, Молодой господин и его возлюбленная, Ученый, Ведьмы, Перун, Мальчишка, Городовой, Расходящиеся с учения девушки (из них – Одна и Другая), Извозчик, Гуляка, Старуха, Геракл, Простые горожане (Кто-то и Другой), Сфинксы | <i>«Песнь гуляк&lt;и&gt;.</i><br><i>Я пою навстречу тучам:</i><br><i>Сном мгновенным, сном летучим</i><br><i>Именуите жизни зелье.</i><br><i>Жизни тесна, низка келья.</i><br><i>Но порою слишком жгучим</i><br><i>Взорам тонко покрывала.</i><br><i>Мы напевы смерти учим</i><br><i>До седьмого истин вала»</i> [43, с. 187]. |

|                       |                                                                                                                                                       |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
|-----------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Болото                | Черт, Молодой господин,<br>Гера, царевич Мамонт,<br>Сфинксы, некоторые из<br>девушек (из них Одна),<br>Сумасшедший, Чиновник                          | <i>«Сумасшедший (с горящими глазами).<br/>Всё возжела и им возжеленная,<br/>Стояла девушка на берегу старого<br/>Волоха.<br/>Но из протянутой вперед руки<br/>Вселенной<br/>Обнаженная высунута проволока»</i> [43,<br>с. 195].                                                                                                                                                                                                                                |
| Кладбище и<br>пустырь | Черт, Молодой господин,<br>Нищие, Мальчик, Русский,<br>он же Военный,<br>Замерзающий человек                                                          | <i>«Песнь мальчика на кладбище.<br/>Ударится сокол о колья<br/>Всем летом соколиной груди.<br/>Упал. Доля соколя!<br/>Сверкает глаз в прозрачном пруде.<br/>Всё ходит сокол около<br/>Крутых и близких стен,<br/>В походе страшной сокола<br/>Покой преддверием смятен.<br/>Он ходит, пока лов<br/>Не кончен дикой смерти.<br/>О! телом мертвых соколов<br/>Покой темницы смерти!»</i> [43, с. 199]                                                            |
| Кабак                 | Черт, Молодой Господин,<br>Половой, Сумасшедший,<br>Замерзший, Монашка,<br>Разносчик, Студент,<br>Сиделец, Сфинксы,<br>Французская свобода,<br>Ученый | <i>«Сиделец (с кружкой в руке).<br/>Напиток охотно подам<br/>Пришедшим ко мне господам.<br/>Края пенного стакана широки и облы,<br/>О, не хотите ли, сфинксы, кусочка<br/>воблы?<br/>Пиво взойдет до Овна и до Рака -<br/>О, не угодно ли, сфинксы, рака?<br/>Пиво не дороже копеек пяти,<br/>Взметнет до Млечного Пути.<br/>В моем стакане звездная пена.<br/>В обширном небе узнать поднос с<br/>пивной закуской-<br/>Обычай ново-русский!»</i> [43, с. 203] |

В ходе действия постоянно нарушаются границы между живым и мертвым: оживают каменные сфинксы, плавают в Неве и отправляются в кабак, сходит с карниза здания каменный Геракл, появляется из глубины веков оживший царевич Мамонт (на самом деле оживленное Чертом чучело мамонта из Зоологического музея), обретает голос старика болота, кусты. Город, наряду с типичными обитателями, населяют сказочные и мифологические персонажи: черт, ведьмы, Перун, пришедший спасти горожан (переключка со «Снежимочкой»), античная Гера. Хлебников продолжает развивать намеченный в «Снежимочке» концепт современного города как враждебного, чуждого человеку и вторичного, неестественного по отношению к природе:

*«Молодой человек. <...> где строи труб, где город, кушающий вершки*

*и оставляющий людям корешки, стремится стать тем, чем давно уже умел стать лишай на корнях берез и их ветках» [43, с. 186].*

*«Геракл. Поверите, но среди людей я чувствую себя как живой ивовый прут среди прутьев, пошедших на корзину. Потому что живой души у городских людей нет, а есть только корзина. Между <мною и> горожанином та разница, которая существует между живым оленем и черепом с рогами. Есть некий лакомка и толстяк, который любит протыкать вертелом именно человеческие души, слегка наслаждается шипением и треском, видя блестящие капли, падающие в огонь, стекающие вниз. И этот толстяк – город» [43, с. 192–193].*

Балаганная схема 'страшное → веселое' у Хлебникова предстает в виде обращения *смерти* в *жизнь* через *смех*. При этом смех обнаруживает свою обрядовую природу. Роль смеха как обязательного элемента пробуждающих к жизни обрядов исследовал В.Я. Пропп: «Смех в некоторых случаях был обязателен так же, как в других случаях обязательным был плач, независимо от того, испытывал человек горе или нет. <...> Некогда смеху приписывалась способность не только повышать жизненные силы, но и пробуждать их. Смеху приписывалась способность вызывать жизнь в самом буквальном смысле этого слова. Это касалось как жизни человека, так и жизни растительной природы» [29, с. 163]. В «Чертике» прозрение (т. е. окончательное воскрешение) слепого царевича Мамонта происходит тогда, когда Гера просит девушек развеселить его, причем эта сценка сочетает черты детской игры и пародии на мистерию:

*«Девушки ходят вокруг плачущего Мамонта и поют: «Заинька беленький, заинька серенький, поскочи, попляши», ударяя в ладоши. Мамонтом овладевает приступ неудержимого веселья, он начинает скакать и плясать и кружиться. Другие стоят и смотрят с улыбкой.*

*Мамонт. Я вижу! Я прозреваю! Я думаю!*

*Гера. Да, он всё нашел. Он стоит в блаженном безумии. Совьемте ж вокруг него круг из рук и голосов, как слабо опьяненные вином рабыни перед своим царевичем» [43, с. 195].*

После этого царевич Мамонт смотрит в глаза Сумасшедшего и прозревает окончательно:

*«Черт. Нет, он только что сейчас прозрел!.. Безумец зажег слепца безумным светом своих очей. Слепец прозрел. Мертвый царевич – видит! Так недополненный кубок божества, пролитый на землю, рождает зрение. Слепой не вынес луча безумия. Учитесь, о учитесь!» [43, с. 195]*

Ставя возрождающий смех в один ряд с божественным безумием, Хлебников и отсылает нас к дионисийским мотивам своих ранних пьес («Таинству Дальних», «Девьему Богу»), и подчеркивает, что *видеть* истинное положение дел, истинную *жизнь* (= *оживлять мертвое*), могут лишь

безумные<sup>5</sup>. Недаром в «Чертике» так важны мотивы смотрения, взгляда, видимости/невидимости («*Ч е р т. Мы невидимы для окружающих. Мы только мрак и струи марева для смотрящих извне. Но мы всё видим*» [43, с. 196]). У Хлебникова указание на глаза персонажа значит особое выделение его из ряда других. Через специфический жест поцелуя глаз выстраивается зеркальная параллель со «Снежимочкой». Снежимочка «*целует в целый глаз, который блестит и жив*» уже мертвого Ховуна, а Черт и Гера целуют «*мертвый, невидящий глаз*» живого царевича Мамонта. При этом сценический жест поцелуя в драматургии Хлебникова продолжает маркироваться как часть определенного ритуала, связанного с переходом из жизни в смерть (метафора поцелуя-смерти в «Таинстве Дальних», отравленный поцелуй Чумноуста в «Девьем Боге», поцелуй-прощание с застреленным Ховуном и миром леса в «Снежимочке») и из смерти в жизнь (поцелуй глаз в «Чертике»).

Наряду с фантастическими трансформациями героев происходят удивительные пространственные метаморфозы: малое становится тождественным большому. Например, монолог ученого в начале пьесы определяет место действия, которое разворачивается в растительной клетке под микроскопом<sup>6</sup>, принимающей вид и размеры Волынского переуллка в Петербурге:

*«<Ученый.> Ужас! Я взял кусочек ткани растения, самого обыкновенного растения, и вдруг под вооруженным глазом он, изменив с злым умыслом свои очертания, стал Волынским переулком, с выходящими и входящими людьми, с полузавешенными занавесями окнами, с читающими и просто сидящими друг над другом усталыми людьми; и я не знаю, куда мне идти – в кусочек растения под увеличительным стеклом или в Волынский переулок, где я живу. Так не один и тот же я там и здесь, под увеличительным стеклом в куске растения и вечером дворе?»*

*Вселенная на вопрошания мои тиха!»* [43, с. 184]

А пассаж со стаканом пива, разрастающимся до размера Вселенной, оказывается не только элементом гротескной игры, но и интертекстуальной отсылкой, и способом пародии. Р.В. Дуганов отправляет нас к пародируемому тексту А. Белого в «Письме из Мюнхена»: «Пиво – небо души, глубочайший религиозный символ баварца; пиво – это вырастающая даль, в которую уплывает баварец, чтобы коснуться скрытых сил души германской... Вяч. Иванов может успокоиться теперь: искони здесь совершается мистерия вокруг пивной кружки! (ж. «Золотое руно». 1906. № 11–12. с. 116)» [43, с. 379].

---

<sup>5</sup> Безумие здесь предстает и как антитеза символистскому *умствованию*, по мнению Хлебникова, ведущему к *омертвлению* художественного слова, о чем подробно будет сказано ниже.

<sup>6</sup> Действию, происходящему под микроскопом, посвящена целая пьеса Хлебникова «Пружина чахотки» с подзаголовком «Шекспир под стеклянной чечевицей» (1922).

Такая игра с трансформацией пространства строится, по Якобсону, на приеме развертывания обращенного параллелизма («развертывании во времени обращенного параллелизма» в случае с пивом-Вселенной и «реализации обоих членов обращенного параллелизма, но не во временной последовательности, а в порядке сосуществования» в примере с клеткой-переулком). Обращенный параллелизм – это специфически якобсоновский термин, который не стоит путать с хиазмом (обратным/обращенным параллелизмом как синтаксической фигурой с «зеркальным» расположением аналогичных частей). У Якобсона развертывание обращенного параллелизма – это одна из форм реализации метаморфозы через словесное построение<sup>7</sup>.

В действии пьесы, сконцентрированном во временном отрезке одной фантазмагорической зимней ночи, стягиваются линии мифологических и реальных событий прошлого и предостережения о будущем («*Ч е р т. Я люблю видеть в вещах прообразы. Я люблю сквозь вещи зорким глазом видеть будущее*» [43, с. 200]). Через игру и метафору Хлебников вводит в пьесу свои серьезные теоретические изыскания о законах времени и судьбах народов, в данном случае, русского народа. Здесь Хлебников впервые обращается к необычному метафорическому образу Вселенной-девушки, сквозной линией проходящему через его творчество:

*«Черт. А вот девушка, подходящая к пропасти, чтобы кинуть нечто, лежащее на ладони. Но! Это живое – не только живое, но и целый народ. Да, он несом к пропасти, раздираемый междоусобиями. Окруженный жестокими и грозными соседями, он презирает военное ремесло, существу<я> только своей многочисленностью; он стремится распасться на сословия, разделенные ненавистью. Да! его пропасть близка, и близок раздел между воинственными соседями»* [43, с. 197].

К разработке этого мифопоэтического олицетворения и мотиву победы над законами Вселенной и времени Хлебников вернется в поздней драматической поэме «Взлом вселенной» (1921):

*«Ученик. Я вижу странный сон.*

*Девушка несет на ладони мой народ*

*И бросает его в пропасть.*

*Он походит на красного жучка*

*С слабыми рябыми крыльями.*

*Он мал и ничтожен и близок к смерти.*

*Мать приказала из окна*

---

<sup>7</sup>«Предположим: нам дан реальный образ – голова, метафора к нему – пивной котел. Тогда отрицательным параллелизмом будет: “Это не пивной котел, а голова”. Логизация параллелизма – сравнение: “Голова, как пивной котел”. Обращенный параллелизм: “Не голова, а пивной котел”. И наконец, развертывание во времени обращенного параллелизма – метаморфоза: “Голова стала пивным котлом (голова уже – не голова, а пивной котел)”» [54, с. 34].

*Вымыть руки и бросить на землю.  
Дочь отвечает: «Я сделаю это, о мать! ..  
Он упал в воду около окна». Она села у окна и плетет косу.  
И пьет квас.  
Близко паденье моего народа!  
Тяжелый сон, учитель!» [43, с. 75]*

Выше мы рассмотрели на примере сценки «рождения Аполлона» механизм устройства многоуровневой языковой игры в пьесе. Стоит отметить, что, в целом, в «Чертике» представлены приемы языковой игры, характерные для народного театра. «Балаганное слово – разрушает значение слов и коверкает их внешнюю форму, вскрывает нелепость в строении слов, т.е. обращает семантический порядок в хаос. Решению данной задачи способствует рифма, позволяющая выстраивать в один ряд слова принадлежащие различным, далеким друг от друга семиотическим кодам, но сходные по звучанию; рифма «оглуляет» слово, десемантизирует старые значения и создает новые, непривычные. Одновременно она маркирует текст, свидетельствуя, что перед нами мир недействительный, буффонный» [53, с. 152]. Прием, основанный на омонимии и точной рифме, Хлебников использует в своеобразном прологе пьесы:

*«Старик. О, дайте мне **рог!**..  
Другие, внимающие. **Рок** ...  
Старик. Просторы **смерьте** ...  
Внимающие. **Смерти** ...  
Старик. Есть Он, радейте в нем **любить** ...  
Кто-то с застывшим взором. Внемлю: **бить** ...  
Старик. Смерть шествует **с нами** ...  
Внимающие. **Снами** ...  
Старик. О, лукавое **имя!** (Роняет рог и исчезает во мгле).  
Слушающие. **Ими** ...» [43, с. 184]*

При этом не стоит забывать, что некоторые из таких рифмованных сочетаний используются не только для создания балаганной атмосферы. Ориентированные на зрителя/читателя, включенного в культурный и литературный контекст эпохи, они опознавались как отсылки к известным символистским текстам, что было одним из уровней хлебниковской языковой игры. Например, пара *с нами/снами* отсылает к лейтмотиву стихотворения И. Анненского «Сила господняя с нами, / Снами измучен я, снами...».

Внутренние переключки-рифмы встречаются на протяжении всего текста в речи разных персонажей («*Опасность? Опасны, но я когда-то нас сны!*», «*Хотите обезлесить леса – облесайте*», «*завели разговор о кошках только потому, что рассказывали раньше об окошке*» и т. д.). При помощи каламбура обыгрываются имена известных философов и писателей:

*«Черт. Какие прекрасные книги оставлены ею здесь. Целая куча. Все Конт да Кант. Еще Кнут. Извозчик, не нужен ли тебе Кнут?*

*Извозчик. А? У меня и свой есть» [43, с. 188].*

*«Одна. Соловьев ... Отечественный мыслитель сказал ...*

*Черт. Да, мы там послушаем и соловьев» [43, с. 189].*

Комичный эффект возникает, когда и сам Черт, произносит: *«Странно, черт возьми, очень странно».*

Есть в пьесе место и парафразам, разгадка которых требует определенного интеллектуального усилия. Например, одна из девушек-курсисток говорит Черту, что дома ее ждет *«только сухой чай с гороховой дочерью Германии»* [43, с. 181]. То, что могло расшифроваться современниками Хлебникова, что могло прочитываться ими, как остроумная словесная игра, сейчас требует дополнительного комментария. Его дает Дуганов: «Гороховая дочь Германии – микроскоп, увеличительное стекло от нем. Linse, имеющего значения «чечевица» и «линза». Ср. в «Пружине чахотки»: “Шекспир под стеклянной чечевицей”; горох и чечевица – семейство бобовых. Оптические приборы германской фирмы Карла Лейса были широко известны в России и во всем мире» [43, с. 377].

Еще одной важной чертой балаганной поэтики, реализованной в тексте, является условность происходящего на сцене: не только зритель, но и сами герои пьесы воспринимают все исключительно как игру, сказку, что отражается в финале «Чертика»:

*«Молодой господин (высаживается). Ну, здесь я слезаю ...*

*Сторож. Мост в сказку разобран, господин. Вы останетесь в сказке до следующего действия.*

*Молодой господин. А! (Поворачиваясь, идет назад).*

*Сторож (ставя заставу). Проезд в сказку закрыт, господа» [43, с. 203].*

Подобные приемы построения драмы, поддерживая постоянный эффект обманутого ожидания и создавая иллюзию намеренной импровизации актеров, освобождают зрителя от позиции пассивного наблюдателя. Как отмечает А. Ханзен-Леве, говоря о театре В. Мейерхольда: «Активизация зрителя основана на подчёркнуто игровом характере действия, который отличается амбивалентной позицией идентификации, причем зрителю постоянно должен демонстрироваться фиктивный характер происходящего на сцене» [37, с. 349].

Объектом насмешки и поводом для игры в пьесе В. Хлебникова «Маркиза Дезес» стали выставки современной живописи, которые нередко устраивались в редакции журнала «Аполлон» и собирали самую изысканную петербургскую публику. Персонажи пьесы имеют реальных прототипов, которые угадываются через расшифровку игры с их фамилиями, аллюзии на известные тексты, отсылающие к их авторам, указание на положение в иерархии редакции «Аполлона». Например, в распорядителе вечера угадывается С.К. Маковский,

редактор журнала и устроитель выставок, ниже в тексте, в реплике Слуги, он прямо назван «Маковский», хотя в первоначальной редакции был «Таковским». «Говорящие» имена других персонажей пьесы («Перховский» – Ю.Н. Верховский, «Делкин» – художник В.Л. Белкин, «Глобов» – возможно, художник С.Ю. Судейкин, «Мейер» – возможно, В.Э. Мейерхольд) напоминают прием шутливого искажения фамилий во «Второй драматической симфонии» А. Белого (1901) («Мережкович» – Д.С. Мережковский, «Шляпин» – Ф.И. Шаляпин, «Шиповников» – В.В. Розанов). Дуганов предполагает, что прототипом Писателя мог стать Максимилиан Волошин, а Поэта (одетого лешим) – Сергей Городецкий [43, с. 381].

Поведение, стиль жизни, нарочитый дендизм Волошина и Маковского были неприятны Хлебникову, отталкивали его, на что указывает София Старкина в биографии писателя [33]. С этими именами (Волошина и Маковского) и одной из самых известных мистификаций Серебряного века связано происшествие, повлиявшее на выбор названия для пьесы: «В редакцию «Аполлона» стали приходить письма от таинственной иностранки Черубины де Габриак (ее создатели, поэтесса Елизавета Дмитриева и Макс Волошин). Она писала великолепные стихи, эти стихи пришли в «Аполлоне» как нельзя кстати. Ради них изъяли даже стихи И. Анненского из первого номера. Вся редакция «Аполлона» во главе с Маковским влюбилась в загадочную незнакомку. Ее никто не видел, лишь знали ее нежный и певучий голос по телефону. Мистификация кончилась плачевно: в истории оказались замешаны чуть ли не все сотрудники «Аполлона». Макс Волошин вызвал на дуэль Николая Гумилёва» [33].

Упоминается Черубина де Габриак в стихотворении В. Хлебникова «Карамора № 2-ой», тоже пародирующем выставку в редакции журнала «Аполлон» (описание таинственной поэтессы построено на двусмысленной игре слов, материалом для которой послужило сравнение с Сафо):

*«Вот новая Сафо; внучка какого-то деда,  
Она начинала родовое имя с 'де', да.  
Как Сафо, она, мне мнится, кого-то извела.  
Как софа, она и мягка, и широка, но тоже не звала»* [42, с. 31].

Еще одним возможным источником имени героини может быть модернистский роман Ж. К. Гюисманса «Наоборот», в котором повествуется о пристрастиях пресыщенного жизнью декадента Герцога дез Эссента (*Des Esseintes*).

Любопытный способ реконструкции реальных прототипов пародийных двойников через исследование анаграмм и криптонимов в пьесе предлагает И.Н. Шатова в статье «Криптографический карнавал Велимира Хлебникова». Установив зависимость между звукописью в репликах определенных

персонажей и именами реальных людей аполлоновского круга, проанализировав систему ключевых слов и слов-подсказок, И. Н. Шатова приходит к выводу, что у Хлебникова «анаграммы могут выполнять криптографическую функцию: они подсказывают скрытые имена (криптонимы) реальных прототипов и в соответствии с контекстом – отношение к ним поэта и их авторскую “характеристику”. Анаграммы могут выполнять и карнавализирующую функцию: они иногда становятся основным или дополнительным средством карнавализации, смеховой профанации, пародирования; анаграммирование имен и слов позволяло реализовать отдельные “игровые” стратегии» [48, с. 121].

Как и в «Чертике», в гротескном мире балагана «Маркизы Дезес» фантастическим образом нарушаются границы живого и мертвого, но в отличие от «Чертика» нет пространственно-временных метаморфоз. Действие пьесы организуется вокруг превращений мертвого в живое и живого в мертвое, по замечанию С.В. Сигова: «“Маркиза Дезес”, начинаясь прозопопеей, кончается превращением. Тем самым композиция пьесы замыкается кольцом, сворачивается – сцена вернисажа повторяется» [31, с. 601].

Продолжается противостояние природы и города из-за которого члены оппозиции *естественное/неестественное* в “перевернутом” мире пьесы меняются местами: то, что в реальности соответствовало омертвленной природе и было естественным для пространства города, в пьесе превращается в бунт оживающей природы. С миром природы оказывается связанной в первую очередь живопись, это Дуганов объясняет следующим образом: «Он <Хлебников> не любил городской жизни и всегда лучше чувствовал себя в лесу, в горном ущелье, на берегу моря. А живопись, да и сами художники гораздо больше, чем литераторы или музыканты, сохраняли непосредственную связь с природой, с натурой. И мастерские художников казались ему, вероятно, какими-то заповедниками вольной природы в чужом и враждебном городе. Творчество вообще, и в первую очередь живопись, было для него “явлением природы”. Недаром такое “явление” и даже “восстание” природы в его стихотворной драме “Маркиза Дэзес” начинается с того, что на вернисаже оживают картины и статуи» [13].

В разговор посетителей выставки вмешивается Холст, а изображенный на нем Лель сходит с картины, чем вызывает восторг поддельный восторг публики, озабоченной только тем, чем бы перекусить (*«Все. Он чудо! Он прелесть! / Он милка! / <Кто– то>. От восторга выпала моя челюсть, / Соседка, передайте мне вилку!»* [43, с. 207]). Через игру слов понятия меняют свое значение: высокое становится низким, вскрывая истинные пристрастия псевдоизысканных “любителей” и “ценителей” искусства. Так,

художественный вкус оборачивается вкусом гастрономическим или “вкусом к порочному”.

Настоящий мятеж оживающих вещей (*«Смеясь, урча и гогоча, / Тварь восстает на богача. / Под тенью незримой Пугача / Они рабов зажгли мятеж. / И кто их жертвы? Мы, те же люди, те ж!»* [43, с. 215]) происходит после появления на выставке Маркизы Дезес и ее Спутника (*«Поэт и его Судьба, отделенная от него и персонифицированная»* [14]). Соболя и горностаи на обнаженных дамских плечах оживают и злобно скалят зубы, перья с шляпок становятся птицами и носятся над головами с печальными криками, соломка колосится снопом ржи, а дамские кружева распадаются синим льном, звери, сошедшие с картин бродят между камнями сада (окаменевшими людьми), и даже тени вспархивают, как живые. Все мертвое оживает, а Маркиза Дезес и ее Спутник каменеют, превращаясь в статуи, в «оснегизненные тела» (перекличка со «Снежимочкой»). Как и в «Чертике» здесь обыгрывается идея символистского двоемирия: истинный мир за покровом (*«Маркиза Дезес. Я подарю вам на память мое покрывало»*), мир удивительных метаморфоз открывается только Маркизе Дезес и ее Спутнику. Остальные посетители выставки остаются в пространстве быта, они не способны разглядеть или оценить удивительное вокруг себя (аналогичный мотив *невидимости* фантастического простыми горожанами в «Чертике») и в конце пьесы замечают только два прекрасных изваяния:

*«Голоса из другого мира. Как прекрасны эти два изваяния, изображающие страсть, разделенную сердцами и неподвижностью.*

– *Да. Снежная глина безукоризненно передает очертания их тел.*

– *Ты прав. Идем в курительню!*

– *Идем. (Идут). Я то же предложить хотел»* [43, с. 219].

В «Маркизе Дезес» причудливым образом сочетаются черты балагана и мистерии, что отмечала С.Е. Шевченко в статье «Поэтика метафморфозы в драме В. Хлебникова “Маркиза Дезес”»: от слова-оборотня к миру-оборотню» [50]. Но о том, что эта мистерия структурно близка «Таинству Дальних», стоит сказать отдельно. Между двумя мирами – миром “восставшей” природы (открытым Маркизой Дезес), где нет места живому человеку, и привычным миром обыденности, в который ее Спутник порывается убежать от страшящих его превращений (*«В божество, божество, спасающее глаз тьмой! / Мои имения мне принесут земную мощь! / В «вчера» мы будем знать улыбку тещ. / Но нет! не скучно ли быть рабом покорным суток. / Нет, этот путь, как глаз раба печальный, жуток!»* [43, с. 217]) – Спутник выбирает первый, т. е. смерть-окаменение. Маркиза Дезес становится той Царицей-Жрицей из «Таинства Дальних», которая ведет своих последователей к смерти-перерождению (недаром Спутником она называется «Царица, нет – богевна!»).

«Функция Спутника маркизы Дезес подобна функции миста в древней мистерии – быть посвященным в тайны мира» [50].

В пьесе бунтуют не только оживающие вещи, через типичную для народного театра сцену превратного понимания проступает бунт слов. Помимо игры с многозначностью и омонимией, когда слова реализуют свои неожиданные для данного контекста значения, слово в «Маркизе Дезес» может оживать и становиться полноправным участником действия. Так происходит, когда Распорядитель отправляет слугу за «Рафаэлем» (имеется в виду название французского вина «Сен-Рафаэль»), а слуга возвращается с живым Рафаэлем, что вменяется ему в вину:

*«Рафаэль. Я слышал зов. Надеюсь видеть папу Пия и Анджело!*

*Распорядитель. Вино? Пришли!*

*Слуга (заикаясь). Они изволили, то есть пришли.*

*Распорядитель. Ах, здесь посвежело! (Пожимая руку Рафаэлю)*

*Ах, я не могу! Я не могу! Здесь путаница вышла.*

*Во всем вините, пожалуйста, слугу.*

*Я убегу (убегает).*

*Слуга. Ишь, куда повертывает Маковский дышло ...*

*Кто-то. О, «Рафаэль» вино и Рафаэль живой! О прибаутка ведем!*

*Ну, что же, ты ошибся: домой, в путь обратный едем.*

*(Рафаэль и незнакомец уходят)» [43, с. 213–214].*

А. Ханзен-Леве относит такие театральные приемы «к области реализации языковых приемов (каламбуров, метафор, метаморфоз и т. д.), которые осуществляются уже не на (воображаемом) уровне фабулы, а непосредственно актером и через него, его действия на сцене, как это происходит, например, у Хлебникова в “Маркизе Дезес”, “Зангези”, “Богат” и др., герои которых являются продуктом метафорических метаморфоз и персонификации» [37, с. 350].

Выше мы говорили о том, что языковая игра у Хлебникова включает несколько уровней, один из которых – распознавание отсылок к символистским текстам. Подобный пример игры с аллюзивными омонимами можно встретить в драматической поэме «Передо мной варился вар» (1909), которая связана с «аполлоновской» темой и является шуточным протокольным описанием одной из сред на «башне». В конце поэмы на собрании поэтов появляется Богородица:

*«– Вы Богородица?*

*– Да, я Богородица.*

*– Садитесь, не хотите ли **вина**?*

*– Извините – моя вина – я не знаю, в чем моя **вина**.*

*Ах, вы не желаете **вина**?*

*Ну, тогда, может быть, вы хотите **чаю**?*

*– Я **чаю** воскресения мертвых.*

*– Ах, вы не хотите чай.*

*Ну, тогда так посидите.*

*– Я хотела бы вам сказать: за мной идите» [42, с. 425].*

С.Е. Шевченко пишет об источниках таких каламбуров: «Иронизирует Хлебников над символистами и символистским дискурсом методами и средствами самого символизма: каламбур «вина–вина» восходит к «глупотворчеству» В. С. Соловьева, его строкам – «Отказаться от вина – В этом страшная вина»; а каламбур «чаю–чаю» приводится в воспоминаниях А. Белого как анекдотическое проявление проникнувших всюду, даже в быт, и изрядно надоевших к середине 1900–х годов мистических настроений. У Хлебникова символистский дискурс становится и в поэме и в пьесах одновременно и объектом иронии и материалом для его собственной словесной игры» [49].

В том же «Чертике» Хлебников выступает не столько против приемов символизма, сколько против символизма в целом, с присущим последнему эстетизированием и чрезмерным умствованием, ведущим к омертвлению слова («Так же внезапно написан «Чертик», походя на быстрый пожар пластов молчания. Желание «умно», а не заумно понять слово привело к гибели художественного отношения к слову. Привожу это как предостережение» [41, с. 9]). В «Маркизе Дезес» метафорическая гибель художественного слова реализуется буквально через речь персонажей: с окаменением героев начинается “окаменение” языка – рифмованная речь становится прозаической. Языковые аспекты этой драмы, связанные непосредственно с хлебниковским видением языка и его лингвистической теорией, будут подробно рассмотрены во второй главе нашей работы.

В «Маркизе Дезес» и «Чертике» Хлебников высмеивает город и его обитателей, иронизирует над знакомым ему кругом символистов, прибегая к приемам символизма, но трансформирует их, делает частью балаганной поэтики. Естественно, такая провокация не могла не сказаться на отношениях Хлебникова с членами «Академии стиха» и редакцией «Аполлона», не желавшей печатать хлебниковские тексты несмотря на все усилия Вяч. Иванова и М.А. Кузмина. Как отмечает Н.И. Харджиев: «Новаторство Хлебникова, его словотворческие эксперименты и ориентация на неканонические жанры фольклорной поэзии (раешник) вызвали отрицательное отношение со стороны большинства участников “Академии стиха”. Не подлежит сомнению, что наиболее враждебную позицию занимал редактор “Аполлона” С. Маковский. В начале февраля 1910 года Хлебников перестал посещать заседания “Академии стиха”. Сохранилась неопубликованная запись Хлебникова, освещающая финал истории его взаимоотношений с поэтами “Аполлона”: “Из русской «Академии стиха» я был изгнан...”» [39, с. 312]

Но даже после изгнания из «Академии» В. Хлебников продолжает наступать на символизм, полемизируя с его представителями способами их

художественного выражения. Показательна в этом отношении еще одна «балаганная» драма Хлебникова «Ошибка смерти», написанная в 1915 году. Связь этой пьесы, «написанной необыкновенно сильными и крепкими стихами и прозой» [20], с блоковским «Балаганчиком» отметил еще М. А. Кузьмин в рецензии на «Ошибка смерти»: «Чем-то напоминает «Балаганчик» Блока, особенно в конце. Хлебников пользуется приемом “причудливости” (Die Laune) немецких романтиков, перешедшим по наследству к А. Блоку» [20]. По мнению нескольких исследователей (Б. Лёнквист и Р. В. Дуганова), название пьесы подразумевает полемику с «Победой смерти» Ф. М. Сологуба. Федора Кузьмича в статье «Учитель и ученик» (1912) Хлебников даже именует «гробокопателем» и помещает в ряд писателей-символистов – проповедников смерти. Что, на наш взгляд, особо подчеркивает эволюцию художественного мировоззрения Хлебникова, произошедшую со времени написания «Таинства дальних», ведь тогда, вслед за символистами, он эротизировал образ смерти, а пьеса Ф. Сологуба в черновом варианте называлась «Победа любви» и завершалась словами «Любовь и Смерть – одно» [32, с. 60].

Комплексный анализ этой пьесы предложила Б. Лёнквист в книге «Мироздание в слове. Велимир Хлебников» [21]. Мы же остановимся на моментах, у Лёнквист необозначенных, но важных для нашего исследования. Как нам кажется, Хлебников, особо интересовавшийся вопросами преодоления смерти, создает пространство текста как пространство игры для победы над смертью и утверждения жизни, для этого он прибегает к наиболее подходящему для этого жанру – балагану. Мир пьесы, как и в любом балагане, противостоит обыденности, перевернут с ног на голову, страшное в нем оборачивается веселым.

Как и в любой игре, в игровом мире «Ошибки смерти» есть определенные правила, известные и Тринадцатому и Смерти, они дают власть первому над последней. Власть Барышни Смерти над двенадцатью мертвецами довольно зыбка, что проявляется через такой атрибут Смерти, как хлыст: она укротительница жизни, значит мертвое, как и в «Маркизе Дезес», готово на бунт, восстание против неизбежного. Смерть вынуждена играть по правилам, которые знает Тринадцатый, но которые при этом устанавливает сам Хлебников (в харчевне мертвецов Смерть *обязана* продавать напиток, или она лишится «права торговли смертью навсегла и посуду», там же нельзя пить из чужих стаканов и др.). Автор на разных уровнях текста подчеркивает абсолютность власти Тринадцатого гостя над Барышней Смертью: с его появлением стихотворная речь Смерти сменяется прозаической, так как Тринадцатый первый заговорил прозой; госпожа и укротительница, Смерть становится служанкой, что подчеркивает сниженная стилистическая окраска её речи, обращения к Гостю *барин, силач, палач*. Тринадцатый обладает

абсолютной властью еще и потому, что само пространство пьесы есть не что иное, как его сон («Мне нравится моя греза» [43, с. 230]).

Узловая сцена пьесы, обусловившая её название, строится на реализации метафоры на уровне сюжета и обращённом параллелизме: 1. восклицание Барышни Смерти «Голову я потеряла!» становится буквальной потерей головы; 2. Каламбур «голова пустая, как стакан» делает из головы (черепа) Смерти стакан для Тринадцатого гостя. 3. Эта ошибка приводит Смерть к смерти, из-за того, что она слепа (без головы), она выпивает не тот напиток и умирает.

Барбара Лёнквист пишет о собственно ошибке Смерти следующее: «Очевидная ошибка, разумеется, в том, что она сделала неправильный выбор и выпила чашу смерти. Менее очевидная, но столь же судьбоносная ошибка кроется в ненароком оброненной ею реплике, словесном клише (пустая, как стакан), которое и оказалось фатальным. Итак, реальность — в данном случае, все драматическое действие — рождена словом. Балаганное препирательство жизни со смертью подано Хлебниковым как лингвистическое состязание, в котором Тринадцатый ловит Смерть в языковую западню» [21].

Любопытно, что мотив слепоты, как признака не совсем мертвого, но уже не живого, был использован Хлебниковым раньше, в «Чертике», при описании Царевича Мамонта. Там же Черт у кладбища рассуждает «о природе бессмертия с проткнутой проволокой и стеклянными глазами» [43, с. 198], а в «Ошибке смерти» сама Барышня Смерть олицетворяет этот образ:

*«Тринадцатый. Ты стояла когда-то на доске среди умных изящных врачей, и проволока проходила кости и выходила в руку, в паутине, а череп покрыт надписями латыни. Ну?*

*Барышня Смерть (потупившись). Да. Нас было три на цепи» [43, с. 232].*

Не удивительно, что миры балаганных пьес В. Хлебникова перекликаются. Например, финал «Ошибки смерти» отсылает нас сразу и к «Маркизе Дезес» и к «Чертику». Как оживает мир мертвых вещей в «Маркизе Дезес», а сама она со своим спутником каменеет, т. е. умирает, так же по мере умирания Барышни смерти оживают двенадцать мертвецов, т. е. буквально возвращаются к жизни. А финальная реплика Смерти отсылает и к «Чертику» и к «Балаганчику» через прием разрушения четвертой стены:

*«Барышня Смерть (подымая голову). Дайте мне «Ошибку 2-жи Смерти» (Перелистывает ее). Я все доиграла (Вскакивает с места) и могу присоединиться к вам. Здравствуйте, господа!» [43, с. 233]*

Кстати, такой драматургический приём прорыва к реальности в конце пьесы настолько понравился Хлебникову, что он использует его в одной из последних драм, с балаганом связанной косвенно, в «Пружине чахотки» (1922).

### **Выводы:**

В ранних пьесах В. Хлебникова **игра** являет себя **через обращение к жанру мистерии**, как игра с мифом внутри этого жанра на уровне сюжета и игра с самим жанром, как изображение обрядов и таинств, порожденных античным дионисийским культом и славянским фольклором, для которых игра, по Й. Хёйзинге, была и началом и формой.

**Поворот от мистерии к приемам пародирования и гротеска** народного театра был вызван полемическим отношением В. Хлебникова к символистской эстетике: в «Маркизе Дэзес» и «Чертике» Хлебников высмеивает город и его обитателей, иронизирует над знакомым ему кругом символистов, прибегая к приемам символизма, но трансформирует их, делает частью балаганной поэтики.

**Балаган** обусловил и новый подход к проявлению игрового начала в драмах В. Хлебникова: сложная многоуровневая языковая игра, которая, как и в народном театре, строится на лексической многозначности и омонимии, является своеобразным «двигателем» сюжета, сочетается со способностью означающих выступать в качестве узнаваемых культурных отсылок, дает дополнительные возможности для интерпретации хлебниковских драм.

## ГЛАВА 2 ХЛЕБНИКОВ И ЕГО ЛИНГВИСТИЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ: ЯЗЫК КАК ИГРА

Поле творческой деятельности Велимира Хлебникова весьма обширно: наряду с поэтическими произведениями и художественной прозой известен корпус его “научных” текстов, статей-рассуждений, в которых Хлебников выступает, помимо прочего, как создатель собственной лингвистической теории. Внимание к лингвистическому аспекту наследия В. Хлебникова в рамках нашего исследования обусловлено тем, что через игру и трансформацию языка естественного создаётся определенный тип художественного языка. Ю. М. Лотман в работе «Структура художественного текста» указывал на то, что художественный язык не равен языку естественному, вторичен по отношению к нему. Там же Лотман отмечает: «Язык художественного текста в своей сущности является определенной художественной моделью мира и в этом смысле своей структурой принадлежит “содержанию” – несет информацию. Мы уже отмечали, что модель мира, создаваемая языком, более всеобща, чем глубоко индивидуальная в момент создания модель сообщения. Сейчас уместно сказать о другом: художественное сообщение создает художественную модель какого-либо конкретного явления – художественный язык моделирует универсум в его наиболее общих категориях, которые, будучи наиболее общим содержанием мира, являются для конкретных вещей и явлений формой существования» [22, с. 28]. Хлебников не просто создает новый тип художественного языка, но и предпринимает попытку его научного описания, что открывает для нас возможность детальнее изучить его художественный универсум. Если опираться на схему Лотмана «определенный тип художественного языка – определенная модель художественного мира», можно предположить, что создание нового типа художественного языка через игру с естественным предполагает и создание игровой модели художественного универсума, мира-игры.

Опыт исследования непосредственно лингвистики Хлебникова в отечественной филологии весьма скромн, хотя первая попытка была предпринята еще в конце 1920-х – начале 1930-х гг. Б. Я. Бухштабом. Им была задумана книга о философии языка Велимира Хлебникова, которая, к сожалению, дошла до нас только в виде черновиков, опубликованных как статья «Философия “заумного языка” Хлебникова» в 2008 г. Т. И. Цивьян, автор статьи «Хлебниковская лингвистика. Предварительные заметки» следующим образом комментирует сложившуюся ситуацию: «Анализ творчества Хлебникова почти всегда связан с расшифровкой его *темного языка* <...>, что в итоге приводит к установлению его *идиостиля*. Однако тема «Язык Хлебникова» имеет еще один аспект: «Хлебников и язык» («Хлебников о

языке»), аспект, который нередко рассматривается как «подсобный»: от собственно *лингвистических* текстов Хлебникова ожидают объяснений его экспериментов и тем самым рассматривают их не столько как метаописание (в современном понимании самостоятельная версия текста), сколько как своего рода автокомментарий. Что касается его теоретических предложений (*вселенский язык, всеславянский язык, звездный язык*), то их относят, скорее, к области абстрактных идей, художественных метафор и т.п., но не к области лингвистической теории» [47, с. 102].

Действительно, выводы, к которым можно прийти, исследуя хлебниковскую лингвистику, неутешительны: работы Хлебникова о языке не имеют никакой научной ценности, его идеи интересны только в связи с его же поэзией и историей футуризма. В этом смысле опыт анализа Т.В. Цивьян трактата «Теория слов» Л. Липавского в работе «Происхождение и устройство языка по Леониду Липавскому» становится показательным. То, что исследователь пишет о Липавском, может быть применимо и к Хлебникову: «Основные лингвистические положения Липавского не вписываются в науку о языке и в некоторых своих пассажах напоминают не выдерживающие никакой критики теории лингвистов-самоучек. Однако на фоне «невозможных» не только с профессиональной точки зрения, но и с точки зрения здравого смысла лингвистических упражнений у Липавского есть и проницательные догадки» [46, с. 233]. Цивьян, говоря о том, что «анализ взглядов Липавского на язык надо начинать не с их приведения в соответствие с привычными языковыми стандартами (= правилами описания), а с выяснения общих взглядов автора на такую уникальную собственность человека, как язык» [47, с. 103], предлагает взглянуть на подобные тексты с точки зрения семиотики: «Поэтому нами и было предложено вывести его теорию из-под юрисдикции лингвистики и привести ее в ту область, которую сам Липавский, говоря о соотношении *звук—смысл*, определил как *модель мира* – термин, вошедший в употребление только сорок лет спустя.<...>Переходя к современной терминологии, мы можем сказать, что Липавский рассматривает язык *sub specie* общей семиотики и видит в нем наиболее совершенный код модели мира. Аппарат лингвистики <...>становится для него чисто орудийным, поскольку служит для н о в о й и а в т о н о м н о й системы описания» [47, с. 103].

Бухштаб уже в 1920-е годы попытался сблизить хлебниковскую лингвистику с идеями Ф. Де Соссюра, что впоследствии и сделала Т. Цивьян: «Для Хлебникова (и его единомышленников), как потом и для Липавского, основным было установление связи означающего/означаемого, звука/смысла – то, чем напряженно занимается современная лингвистическая теория <...> Место хлебниковской лингвистики, как представляется, — в сфере общей семиотики и культурной антропологии, под знаком которой может, должно

идти — и идет исследование его поэтического мира» [47, с. 109].

Анализ творчества Хлебникова возможен только с учетом его языковой теории, которая, хотя и является автономной, необходима для правильной интерпретации его художественных текстов. В этом плане показателен следующий пример. Первым языковедом, исследовавшим поэзию Хлебникова, стал Р. О. Якобсон, работа которого «Новейшая русская поэзия. набросок первый: Подступы к Хлебникову» была издана в Праге в 1921 г. еще при жизни поэта. Проанализировав механизмы семантической и фонетической трансформации слова у Хлебникова, Якобсон приходит к выводу, что «<...> слово в поэзии Хлебникова утрачивает предметность, далее внутреннюю, наконец, даже внешнюю форму. В истории поэзии всех времен и народов мы неоднократно наблюдаем, что поэту, по выражению Тредиаковского, важен “токмо звон”. Поэтический язык стремится, как к пределу, к фонетическому, точнее, - поскольку налицо соответствующая установка, - эвфоническому слову, к заумной речи» [52, с. 77]. Таким образом, связь звук/смысл в заумной речи Хлебникова, согласно Якобсону, разрушается, категория смысла нивелируется («слово теряет внутреннюю форму»), оставляя чистое звучание.

Ю. Н. Тынянов в статье «О Хлебникове» (1928) утверждает совершенно обратное: «Его<Хлебникова> языковую теорию, благо она была названа “заумью”, поспешили упростить и успокоились на том, что Хлебников создал „бессмысленную звукоречь”. Это неверно. Вся суть его теории в том, что он перенес в поэзии центр тяжести с вопросов о звучании на вопрос о смысле. Для него нет неокрашенного смыслом звучания» [34, с. 219].

Пример не единственный, но наиболее показательный. Впоследствии многие исследователи разошлись в оценке позиции Хлебникова в этом вопросе. Тем не менее, еще Бухштаб указал на это разногласие и путь его решения: «Самые основные мысли Хлебникова, повторяющиеся во всех статьях, то, что можно назвать ядром его теорий, интерпретируется не то что по-разному, но кардинально противоположным образом. Между тем — право, не нужно систематического исследования, достаточно внимательно прочесть вышеуказанные статьи, чтобы на все эти вопросы получить совершенно недвусмысленный ответ» [7].

Г. О. Винокур одним из первых использовал «семиотический» подход при исследовании языка Хлебникова, но, опираясь преимущественно на поэтические тексты, он пришел к выводу «об а семиотической (антисемиотической) утопии поэта, который отказывался от услуг знака во имя торжества смысла [8, с. 198]». Винокуру поэзия Хлебникова казалась «в неслабой степени зараженной теоретизмом». Эти мысли он развивает в двух специальных эссе, одно из которых увидело свет в 1924 г., а другое — только в начале 1991-го: «Хл<ебников> преодолевал язык также, как преодолевал время

и пространство. Он мечтал не только о едином, материковом языке, но еще и языке бесплотном, в котором не было бы формы самой по себе, всяких дательных падежей, как «он» злобно выражался, и в котором звук сам по себе, буква сама по себе несла бы всю полноту смысла: поиски таких звуков, непосредственно несущих смысл, доступный всем, всегда и каждому, лишенный временных и пространственных ограничений — это и есть заумный язык. <...> Его поэзия в известной, — и не слабой, — степени оказалась заражена теоретизмом» [8, с. 208]. М. И. Шапир, написавший вступительную статью и к изданию этих работ, отмечает: «Парадоксальным образом под хлебниковским “теоретизмом” Винокур подразумевает нераздельность его лингвистической теории и поэтической практики» [8, с. 209].

Таким образом, поэтические тесты Хлебникова теснейшим образом связаны с его языковой теорией, но последняя, в свою очередь, может рассматриваться как самостоятельная система.

Любопытна попытка В. П. Григорьева, одного из самых авторитетных хлебниковедов, найти место «воображаемой филологии» Хлебникова, не вписывающейся в рамки привычной лингвистики, в «четырехмерном» пространстве языка: «В 60-е — 80-е годы семиотика четко определила трехмерное пространство языка: его знаковую природу характеризуют *семантика, синтактика и прагматика*. Хлебников творил задолго до того, как это стало общим местом структурной лингвистики, а “эвристическое моделирование” — обычным понятием в метаязыке точных наук, но не в филологии как целостном знании. Между тем именно у Хлебникова, в его “воображаемой филологии”, мы находим идею новой *эвристики* — ещё одного, четвертого измерения языка» [10].

О проблеме создания всемирного искусственного языка, как одном из направлений в «хлебниковской лингвистике», о ее теоретических истоках (преломление идей философов XVII века о создании универсального языка, приведшее к положениям, предвосхищающим структурную лингвистику), говорит в своих исследованиях Н. Н. Перцова.

Выше перечислены работы, в которых так или иначе затрагиваются проблемы лингвистической теории Хлебникова или даются попытки её описания. Они послужат опорой при дальнейшем анализе лингвистических идей Хлебникова, представленном ниже. Здесь стоит отметить, что «хлебниковскую лингвистику» можно условно разделить на два направления: 1) эксперименты со словом в рамках русского языка, создание концепции «самовитого слова» 2) создание нового универсального языка (заумного, звездного) на основе концепции «самовитого слова».

О двух «отношениях к слову» писал Хлебников в автобиографии «Свояси», резюмирующей всю его творческую деятельность: «Найти, не

разрывая круга корней, волшебный камень превращения всех славянских слов, одно в другое, свободно плавить славянские слова - вот мое первое отношение к слову. Это самовитое слово вне быта и жизненных польз. Увидя, что корни лишь призраки, за которыми стоят струны азбуки, найти единство вообще мировых языков, построенное из единиц азбуки, - мое второе отношение к слову. Путь к мировому заумному языку» [41, с. 8].

В данной главе будут рассмотрены тексты теоретических статей Хлебникова, где он выступает как мыслитель в области языка. В первой части будут рассмотрены статьи, описывающие концепцию самовитого слова; во второй – статьи, посвященные разработке звездного языка.

## **2.1 Концепция самовитого слова В. Хлебникова**

Прежде чем приступить к анализу теоретических статей Хлебникова, стоит отметить специфику их публикаций. Во-первых, даже самое полное на данный момент собрание сочинений Хлебникова не дает возможности ознакомиться со всем корпусом научных (в частности, посвященных языковедению) текстов Хлебникова. В особенности это касается главного и обобщающего труда Хлебникова «Доски судьбы», над которым он работал до конца жизни и который так и остался неоконченным. В шеститомнике опубликованы только некоторые отрывки из «Досок судьбы», по мнению редколлегии, наиболее завершенные и доступные для понимания, главным образом общефилософского содержания.

Во-вторых, трудность для издателей представляло то, что большинство рукописных текстов заметок, рассуждений, статей Хлебникова существовали только в черновом варианте. Таковы его ранние «Словотворческие тетради» 1907-1908 гг., таковы его рабочие тетради 1920-1922 гг., в особенности так называемый «Гросбух», заполнявшийся летом–осенью 1921 г. и содержащий основной массив текстов последнего периода. Однако, эти «черновики», тем не менее, содержали вполне завершенные тексты, издать которые при жизни Хлебникову не довелось.

Обычно Хлебников не датировал свои рукописи, особенно в ранний период, где можно опереться лишь на очень немногие датированные тексты. В последние годы авторских указаний больше, но тут возникают другие сложности, так как, перерабатывая свои вещи, даже через большой промежуток времени, поэт сохранял чаще всего первоначальную дату. В большинстве случаев даты определяются на основании текстологического и филологического анализа, учитывающего различные прямые и косвенные данные, и очень часто остаются весьма предположительными.

В-третьих, следует учитывать, что в ранних изданиях хлебниковских

текстов много неточностей и чуждых наслоений. Это относится, в первую очередь, к изданиям 1920-1930 гг., в том числе к изданию Собрания произведений Хлебникова в 5 томах под редакцией Ю.Н.Тынянова и Н.Л.Степанова (1928 – 1933). Хлебников оставлял издателям своих текстов право – как писал он в одном из писем А.Е.Крученых в августе 1912 г. – «вычеркнуть и опустить кое-что и, если вздумается, исправить». Р. В. Дуганов отмечает, что «этим правом многие пользовались в меру своего понимания или, чаще, непонимания сложностей хлебниковекой поэтики, исправляя, сокращая, произвольно составляя части разных произведений в одно, давая им несуществующие названия и вымышленные даты». [41, с. 437] Самым авторитетным в данном случае является уже упомянутое выше академическое шеститомное Собрание сочинений Велимира Хлебникова. Основой и первоисточником этого Собрания сочинений является рукописный архив поэта, сохранившийся, хотя и с большими утратами, в значительной полноте в российских государственных (РГАЛИ, РНБ, ИРЛИ, ИМЛИ, ГЛМ и др.), а также частных собраниях.

Таким образом, при работе с теоретическими текстами Хлебникова мы учитываем следующее: их неполный объем, черновиковый характер, неточность датировки, возможность существенного искажения авторского текста.

### **2.1.1 Словотворчество**

Предпосылкой к созданию концепции самовитого слова стали рассуждения Хлебникова о природе русского языка и русской словобе (словесности), отраженные в «Кургане Святогора» (1908-1909). В этой статье намечаются некоторые положения, которые впоследствии будут развиты Хлебниковым и станут частью его лингвистической теории. Это и идеи древнегреческого пифагореизма о числах как элементах всей мировой сущности: «слова суть слышимые числа нашего бытия» [45, с. 24]; и предчувствие звездного языка: «И если живой и сущий в устах народных язык может быть уподоблен доломерию Евклида, то не может ли народ русский позволить себе роскошь, недоступную другим народам, создать язык - подобие доломерия Лобачевского, этой тени чужих миров?» [45, с. 25]; и противопоставление «божьих» корней «человеческим» словам, что станет основополагающим для семантических исследований Хлебникова. Метафорически описывая русский язык как немого супруга Жены-Вдовы (России), Хлебников настаивает на освобождении русской лексики от «западных голосов» через обращение к корням русского языка, реализации «права словотворчества», которое вручается «самой волей народной».

Яркие примеры словотворческой работы Хлебникова по заполнению языковых лакун приведены в «Образчике словоновшеств в языке» (1909/1912). Появление новых понятий, связанных с рождением авиации, требовало разработки специального терминологического аппарата. Реализуя словообразовательные потенции глагола *летать*, Хлебников исходит из того, что лексическое значение производного слова формируется на основе значения морфов его составляющих, причем, для прояснения семантики отдельных аффиксов приводятся существующие в русском языке слова, формально соответствующие хлебниковским неологизмам: «Летатель» удобно для общего обозначения, но для суждения о данном полете лучше брать «полетчик» (переплетчик), а также другие, имеющие свой, каждое отдельный, оттенок, например, «неудачный летун» (бегун), «знаменитый летатай» (ходатай, оратай) и «летчий» (кравчий, гончий). Наконец, еще возможно «лтец», «лтица» по образцу чтец (читатель). Для женщин удобно сказать «летавица» (красавица, плясавица) [45, с. 28].

Из семидесяти семи предложенных в этой статье неологизмов и их форм в активный запас современного русского языка не вошел ни один. Это были «слова, образованные на час и живущие веком мотылька». [45, с. 25]

Если бы Хлебников ограничивался только экспериментами в области словообразования, его теория не вышла бы за рамки словотворчества, не привела бы к созданию звездного языка. Здесь важно отметить, что понимание членимости лексем на более мелкие единицы (морфемы), обладающие собственным значением, приведет Хлебникова к предположению о том, что и наименьшие единицы языка – фонемы (Хлебников употребляет понятие звук) – тоже обладают собственной семантикой.

Словотворческая деятельность Хлебникова приводит к созданию им концепции «самовитого слова», одним из важнейших положений которой является деление слова на «чистое» и «бытовое». В этом делении обнаруживается интерес Хлебникова к этимологии и к внутренней форме слова: «Слово делится на чистое и бытовое. Можно думать, что в нем скрыт ночной звездный разум и дневной солнечный. Это потому, что какое-нибудь одно бытовое значение слова так же закрывает всеостальные его значения, как днем исчезают все светила звездной ночи. Но для небоведа солнце - такая же пылинка, как и все остальные звезды. И это простой быт, это случай, что мы находимся именно около данного солнца. И солнце ничем не отличается от других звезд. Отделяясь от бытового языка, самовитое слово так же отличается от живого, как вращение земли кругом солнца отличается от бытового вращения солнца кругом земли. Самовитое слово отрешается от призраков данной бытовой обстановки и на смену самоочевидной лжи строит звездные сумерки» [45, с. 168].

И далее он приводит пример: «Или взять два слова ладья и ладонь. Звездное, выступающее при свете сумерек, значение этого слова: расширенная поверхность, в которую опирается путь силы, как копьё, ударившее в латы. Таким образом, ночь быта позволяет видеть слабые значения слов, похожие на слабые видения ночи. Можно сказать, что бытовым языком - тени великих законов чистого слова, упавшие на неровную поверхность» [45, с. 168].

В современном русском языке слова *ладья* и *ладонь* утратили свою внутреннюю форму. При реконструкции их исконных форм обнаруживается, что эти слова не имеют общий этимон. Слово *ладья* восходит к праславянской форме \*oldī, в старославянском языке дифтонгическое сочетание \*ol(d) под циркумфлексной интонацией дало рефлекс *ла*, и в современном русском языке мы имеем заимствованную из старославянского лексему *ладья*, тогда как древнерусская форма – *лодья*. Слово *ладонь* возникло в результате метатезы и закрепления аканья на письме из *долонь* < праслав. \*dolnъ после развития полногласия, суф. производного от той же основы, что и *дол* «низ», *долина*, *долой*. Это не единственный пример, где Хлебников, пренебрегая методами сравнительно-исторического языкознания, проводит этимологический анализ, основываясь только на собственной интуиции («Пусть сравнительное языкознание придет в ярость» [45, с. 206]).

«Звездное», «чистое» значение слова по Хлебникову этот тот компонент семемы, та интегральная сема, которая позволяет объединить слова с созвучными корнями в одно семантическое поле. В дальнейшем эти компоненты значения станут планом содержания «простых имен» (отдельно взятых звуков), составляющих звездный язык: «Можно подумать, что наука роковым образом идет по тому пути, по которому уже шел язык. Мировой закон Лоренца говорит, что тело сплющивается в направлении, поперечном давлению. Но этот закон есть содержание «простого имени» Л: значит ли Л-имя лямку, лопасть, лист дерева, лыжу, лодку, лужу, ливня, луг, лежанку - везде силовой луч движения разливается по широкой поперечной лучу поверхности, до равновесия силового луча с противосилами. Расширившись в поперечной площади, весовой луч делается легким и не падает, будет ли этот силовой луч весом моряка, лыжебежца, тяжестью судна на груди бурлака или путем капли ливня, переходящей в плоскость лужи. Знал ли язык про поперечное колебание луча (луч-вихрь)?» [45, с. 169]

Словотворчество есть «взрыв языкового молчания, глухонемых пластов языка». В рамках «науки словотворчества» Хлебников пересматривает морфологическую структуру слова: для образования новых слов достаточно «простой перемены согласного звука в уже существующем слове» (корне). Так, становится возможным образование *творяне* (творцы жизни) по аналогии с *дворяне*; *Мнепр* и *Мнестр* (быстро струящийся дух личного сознания), *Гнестр*

(быстрая гибель), *Снепр* и *Снестр* (от сна, сниться) по аналогии с Днепр (поток с порогами) и Днестр (быстрый поток); *петер* (от глагола петь) – ветер; *поец* – боец. «Заменяя в старом слове один звук другим, мы сразу создаем путь из одной долины языка в другую и, как путейцы, пролагаем пути сообщения в стране слов через хребты языкового молчания» [45, с. 167].

Яркий пример словотворческой работы В. Хлебникова явлен в его пьесе «Снежимочка». Автор наделяет персонажей им же придуманными наименованиями, образованными на основе корней русского языка.

«Словотворчество - враг книжного окаменения языка и, опираясь на то, что в деревне, около рек и лесов, до сих пор язык творится, каждое мгновение создавая слова, которые то умирают, то получают право бессмертия, переносит это право в жизнь писем. Новое слово не только должно быть названо, но и быть направленным к называемой вещи. Словотворчество не нарушает законов языка. Другой путь словотворчества – внутреннее склонение слов» [45, с. 172].

### 2.1.2 Внутреннее склонение слова

Описание этой теории впервые у Хлебникова встречается в статье «Учитель и ученик» (1909-1912): «Слышал ли ты, однако, про внутреннее склонение слов? Про падежи внутри слова? Если родительный падеж отвечает на вопрос «откуда», а винительный и дательный на вопрос «куда» и «где», то склонение по этим падежам основы должно придавать возникшим словам обратные по смыслу значения. Таким образом слова-родичи должны иметь далекие значения».

Далее следует пример: «Так бобр и бабр, означая безобидного грызуна и страшного хищника и образованные винительным и родительным падежами общей основы «бо», самым строением своим описывают, что бобра следует преследовать, охотиться за ним как за добычей, а бабра следует бояться, так как здесь человек может стать предметом охоты со стороны зверя. Здесь простейшее тело изменением своего падежа изменяет смысл словесного построения. В одном слове предписывается, чтобы действие боя было направлено на зверя {винительный- куда?}, а в другом слове указывается, что действие боя исходит из зверя (родительный- откуда?)» [45, с. 34].

Эти же положения Хлебников продолжает развивать в статье «Изберем два слова» (1912). «Носителем величины сходства» в близкозвучащих, но разных по смыслу словах Хлебников называет согласные, а «путями неравенства» – гласные.

Б. Я. Бухштаб считает, что на создание теории внутреннего склонения «повлияло образование форм посредством изменения гласных внутри слова, господствующее в семитических языках, где слово не разделяется на

вещественную и формальную части, но вещественное *значение* выражается согласными, а формальное — вклиненными внутрь этого “корня” (как сказали бы мы с индоевропейской точки зрения) гласными». [7]

В семитских языках корень глагола и отглагольных имен обычно состоит из трех согласных, несущих основное словарное значение, в то время как огласовка, а также суффиксы, префиксы и инфиксы уточняют значение или передают грамматическую категорию, напр. араб. *kataba* 'он писал', *kutiba* 'написан', '*a-ktaba* 'заставил написать', *katib-* 'пишущий, писец', *kitab-* 'письмо, книга', *ma-ktab* 'место, время письма, школа'. [15, с. 442] Можно предположить, что Хлебников имел сведения о строе семитских языков, об это свидетельствует замечание об арабском корне созвучий в письме 1912 г. к А. Крученых [44, с.146].

Стоит отметить, что явление «внутренней флексии» свойственно не только семитским, но и индоевропейским языкам, в том числе и русскому. В современном русском языке показателен следующий пример: *ходит* – *хаживал*, *носит* – *нашивал*, *косит* – *кашивал*. Чередование *о* // *а* (в сочетании с суффиксацией, аффикс *-ива-*) образует значение многократности, “многократный подвид” [30, с. 284]. Реформатский пишет: „Явление внутренней флексии было обнаружено на материале индоевропейских языков, а именно германских, когда немецкие романтики объявили его воплощением идеала — единство во многообразии и характеризовали как волшебные изменения чудесного корня (Фридрих Шлегель «в работе «О языке и мудрости индийцев»»)» [30, с. 280-281]. Это созвучно желанию Хлебникова «найти, не разрывая круга корней, волшебный камень превращения всех славянских слов одно в другое, свободно плавить славянские слова».

У Хлебникова словоизменительная падежная флексия наделяется словообразовательным значением. Таким образом достигается формальная и соответствующая семантическая связь между разнокоренными словами, в представлении Хлебникова способная охватить все корни русского языка, дав возможность образовывать их друг от друга.

Показательна в этом отношении пара пара *смерти–смърьте* с внутренними флексиями *е–ѣ* при общей основе '*смрт*', встречающаяся в рассмотренных нами драмах «Чертик» и «Маркиза Дезес». В. Григорьев связывает пару *смерти–смърьте* с именем главной героини и, соответственно, названием пьесы: «В пьесе “Маркиза Дезес” французское имя героини можно расшифровать как Des S, т. е. Как производное от двух русских апеллятивов, различающихся гласными» [11, с. 151]. Этот мотив '*смерить смерть*' чрезвычайно важен для хлебниковской поэтики, он «означает идею победы над смертью через измерение судьбы, рока законами времени» [43, с. 383] и встречается в нескольких драматических текстах (пьесах «Чертик» и «Маркиза

Дезес», драматической поэме «Разговор Душ» (1911-1912)). В «Маркизе Дезес» он встречается только в речи Спутника (alter ego самого Хлебникова), восстающего против быта враждебного и глупого мира:

*«Я уже вам сказал,  
Что я искал,  
Упорный, своей смерти.  
Я слышу властный голос: «смерьте».  
Просторы? Ужас? Радость? Рок?  
Не знаю» [43, с. 211].*

*«Я знаю, что «смерьте» – велел мне голос –  
Ваш золотой и долгий волос!» [43, с. 213]*

*«Убийца всех, я в сердце миру нож свой всуну!  
Божество. Стать божеством. Завидовать Перуну.  
Я новый смысл вонзаю в «смерьте».  
Повелевая облаками, кидать на землю белый гром ...» [43, с. 217]*

*«Над бездною стою. Голос не умолкший смерти.  
Не “ять” и “е”, а “е” и “и”! Кого – себя? Себя для смерти!  
Себя, взиравшего! о верьте, мне поверьте!» [43, с. 217]*

*«Бог от “смерти” и бог от “смерьте”!» [43, с. 218]*

Теория внутреннего склонения слова не представлена системно и последовательно. При описании Хлебников использует бинарные оппозиции, компоненты которых противопоставлены по падежному значению флексий внутри основы:

| пара слов       | падеж       | значение                                                                                         | основа        | флекси<br>и |
|-----------------|-------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------|-------------|
| Бобр – бабр     | В.п. - Р.п. | действие боя направлено на зверя (В.п. - куда?) / действие боя исходит из зверя (Р.п. – откуда?) | бо            | о - а       |
| Бог – бег       | В.п. - ?    | существо, на которое направлена боязнь (куда?) / вызван боязнью                                  | не<br>указана | о - е       |
| лесина – лысина | Д.п. – Р.п. | присутствие/отсутствие к.-л. растительности                                                      | ла            | е - ы       |
| бок – бык       | В.п. – Р.п. | место, куда направлен удар / то, откуда следует ждать удара                                      | не<br>указана | о - ы       |
| вол – вал       | В.п. – Р.п. | действие поводырства направлено (куда?) на                                                       | не<br>указана | о - а       |

|            |             |                                                                                                             |            |       |
|------------|-------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|-------|
|            |             | ручного вола / действие исходит (откуда?) из вала, ведущего по воде человека и лодку                        |            |       |
| вес - высь | ? – Р.п.    | вес никогда не бывает направлен (куда?) в высь                                                              | не указана | е - ы |
| еду – иду  | Д.п. – Р.п. | действие покоится (где?) во мне, при движении чужой силой / действие исходит от меня (откуда?), когда я пеш | я          | е - и |

Как видно из таблицы, значение не всегда подобрано так, чтобы отвечать на вопрос падежа (родительный – откуда?, винительный – куда?, дательный – где?), отчего-то дательный, а не предложный падеж соотносится с вопросом где? (возможно, из-за единства общей флексии – *е* (во время создания теории – *Ѣ*)), изменяемая основа редуцируется до односложного сочетания – *бо, ла, я*, что ведет к путанице, ведь тогда основы пар бобр – бабр и бег – Бог должны совпасть в одной – *бо* (такой вывод можно сделать исходя из общности их флексий в В.п.).

Тем не менее, отмечая ценность этой теории для лингвистики, Б. Я. Бухштаб пишет следующее: «Теорией внутреннего склонения Хлебникову удастся (конечно, не на практике) далеко перешагнуть за круг обычных логических связей, выраженных частями слова, морфологических связей между словами. <...> Теория внутреннего склонения ценна тем, что дает возможность выйти за пределы близких понятий, устанавливая соотношения как раз между наиболее отдаленными понятиями по принципу контраста. Здесь между разными корнями протягиваются нити, которые должны сплестись в одну понятийно-логическую сеть» [7].

## 2.2 Концепция «звездного языка» в свете лингвистической семиотики и теории звуко-символизма

Вопрос создания всемирного искусственного языка волновал Хлебникова еще со студенческих лет, причем в первую очередь не в лингвистическом, а в философском аспекте. В автобиографической прозе «Еня Воейков» (1904) поэт описывает впечатления от трудов философов XVII века, упоминая имена Декарта, Спинозы, Лейбница, Ньютона. В статье «Время мера мира» (1915) Хлебников цитирует Лейбница с его восклицанием: «настанет время, когда

люди вместо оскорбительных споров будут вычислять” (воскликнут: *calculemus*)» [45, с. 108]. Эта цитата взята из диссертации Лейбница «*De arte combinatoria*», в которой рассматривается проблема универсального языка — одна из центральных проблем науки XVII века. В том же 1915 г. издаются «Предложения» Хлебникова, где представлены следующие положения, относящиеся к языку:

«1. Называть числа пятью гласными - а, у, о, е, и: а – 1, у – 2, о – 3, е – 4, и – 5, я – 0. Пятиричное счисление.

2. Все мысли земного шара (их так немного!), как дома улицы, снабдить особым<и> числ<ами> и разговаривать (обмениваться мыслями), пользуясь языком зрения. Назвать числами речи Цицерона, Катона, Отелло, Демосфена и заменить в судах и других учреждениях никому не нужные подражательные речи. Это первый международный язык. Это начало отчасти проведено в сводах закона. Языки останутся для искусств и освободятся от оскорбительного груза. Слух устал.

5. Создать общий письменный язык арийцев, научно построенный» [45, с. 241].

В начале XVII в. Ф. Бэкон высказал мысль о „несовершенстве слов”, которая затем повторялась практически во всех философских трактатах, например, у Декарта: ««...» должна быть найдена возможность сконструировать все слова, необходимые для выражения всего, что приходит и может прийти в человеческий ум <...> Изобретение этого языка зависит от истинной философии. Только она сможет перечислить все мысли-идеи людей и расположить их в стройном порядке, делая одновременно их ясными и простыми» [7]. Главная цель разработчиков универсального языка заключалась в создании логически объединенной системы символов, “азбуки человеческой мысли”.

Универсальные языки строились на основе одного из двух подходов: идущего от Р. Декарта логического, основанного на принципах семантического разложения, создания той или иной понятийной классификации, и идущего от М. Мерсенна “изобразительного”, художественного, при котором элементы языка предполагаются априорно очевидным.

Идеям звукосемантики Хлебникова предшествовал универсальный язык, разрабатывавшийся французским математиком Мерсенном. Звуки в нем наделены тем смыслом, который, по предположению Мерсенна, подспудно ощущает каждый. Так, гласным соответствуют следующие значения:

а, о — большое и благородное;

е — нежные, изящные вещи, звук пригоден для обозначения печали или траура;

і — очень маленькие вещи;

о — выражение высоких страстей;

и — темные, потаенные вещи.

Основанием для приписывания звукам тех или иных значений для Мерсенна явилось предпринятое им исследование соотношения фонетической и смысловой структуры стиха в классической поэзии. Смысл звукосочетаний строился из смыслов отдельных звуков по комбинаторным правилам с помощью специальных “таблиц пермутаций”. Получающиеся в результате слова должны были, по мысли Мерсенна, „объяснять сами себя”, то есть непосредственно задавать смысл самими входящими в них звуками.

Одна из главных исследователей звездного языка Хлебникова Н. Н. Перцова отмечает, что «при определенном сходстве подходов к построению “изобразительных” универсальных языков и хлебниковского звездного языка между ними имеется и одно существенное различие: каждый универсальный язык строится на основе одной системы классификации, в то время как звездный язык одновременно использует несколько таких систем, апеллирующих и к разуму, и к чувству» [28, с. 364].

Удивительным образом, не будучи знакомым с трудами Ф. де Соссюра, Хлебников понимает знаковую природу языка и описывает слово как двустороннюю языковую единицу, комбинацию акустического образа («звука») и понятия («разума»), причем соотношение означающего и означаемого осознается им как борьба «звука» и «разума»:

«Слово живет двойной жизнью.

То оно просто растет, как растение, плодит друзу звучных камней, соседних ему, и тогда начало звука живет самовитой жизнью, а доля разума, названная словом, стоит в тени, или же слово идет на службу разуму, звук перестает быть «всевеликим» и самодержавным: звук становится «именем» и покорно исполняет приказы разума; тогда этот второй - вечной игрой цветет друзой себе подобных камней.

То разум говорит «слушаюсь» звуку, то чистый звук — чистому разуму.

Эта борьба миров, борьба двух властей, всегда происходящая в слове, дает двойную жизнь языка: два круга летающих звезд» [45, с. 182].

По мнению Хлебникова, в словах «естественного», «бытового» языка связь между означающим и означаемым конвенциональна, произвольна, возникает метафора *языка как игры*:

«Также, играя в куклы, ребенок может искренне заливаться слезами, когда его комок тряпок умирает, смертельно болен; устраивать свадьбу двух собраний тряпок, совершенно неотличимых друг от друга, в лучшем случае с плоскими тупыми концами головы. Во время игры эти тряпочки — живые, настоящие люди, с сердцем и страстями. Отсюда понимание языка как игры в куклы: в ней из тряпочек звука сшиты куклы для всех вещей мира. Люди, говорящие на одном языке, — участники этой игры. Для людей, говорящих на

другом языке, такие звуковые куклы – просто собрание звуковых тряпочек. И так, слово – звуковая кукла, словарь – собрание игрушек» [45, с. 175].

Тем не менее, несмотря на условную природу плана выражения, слова заумного языка (произвольная последовательность звуков) тоже обладают определенным смыслом, хотя и лишены денотата: «Но язык естественно развивался из немногих основных единиц азбуки; согласные и гласные звуки были струнами этой игры в звуковые куклы. А если брать сочетания этих звуков в вольном порядке, например: обэоби или дыр бул щыл, или Манчъ! или чи брео зо! - то такие слова не принадлежат ни к какому языку, но в то же время что-то говорят, что-то неуловимое, но все-таки существующее. Если звуковая кукла солнце позволяет в нашей человеческой игре дергать за уши и усы великолепную звезду руками жалких смертных, всякими дательными падежами, на которые никогда бы не согласилось настоящее солнце, то те же тряпочки слов все-таки не дают куклы солнца. Но все-таки это те же тряпочки, и как таковые они что-то значат. Но так как прямо они ничего не дают сознанию (не годятся для игры в куклы), то эти свободные сочетания, игра голоса вне слов, названы заумным языком» [45, с. 175-176].

Ключ к пониманию заумных слов – звуки, их составляющие. Соответственно последние должны обладать собственным смыслом, который, согласно Хлебникову, можно выявить при анализе лексики русского языка: «Но есть путь сделать заумный язык разумным. Если взять одно слово, допустим, чашка, то мы не знаем, какое значение имеет для целого слова каждый отдельный звук. Но если собрать все слова с первым звуком Ч (чаша, череп, чан, чулок и т.д.), то все остальные звуки друг друга уничтожат, и то общее значение, какое есть у этих слов, и будет значением Ч. Сравнивая эти слова на Ч, мы видим, что все они значат «одно тело в оболочке другого»; Ч- значит «оболочка». И таким образом заумный язык перестает быть заумным. Он делается игрой на осознанной нами азбуке - новым искусством, у порога которого мы стоим» [45, с. 174]. Кстати, образ чаши-черепа, как вместилища для ума и для напитка, является одним из основных в «Ошибке смерти».

Итак, «заумный язык исходит из двух предпосылок:

1. Первая согласная простого слова управляет всем словом - приказывает остальным.
2. Слова, начатые одной и той же согласной, объединяются одним и тем же понятием и как бы летят с разных сторон в одну и ту же точку рассудка» [45, с. 174].

Через заумный язык лежит путь к мировому звездному языку, разработка которого – задача художников мысли. В звездном языке согласным и гласным отводится разная роль: «Язык сдел<sup>а</sup>л 2 начала, и согла<sup>с</sup>ный каждый есть особый прост<sup>о</sup>й мир, и гласн<sup>ы</sup>е, кот<sup>о</sup>рые условн<sup>ы</sup>, относ<sup>я</sup>т эти миры

друг к дру<sup>к</sup>гу». Гласн<sup>к</sup>ые» алгебраичн<sup>к</sup>ы», это велич<sup>к</sup>и<sup>к</sup>ны» и ч<sup>к</sup>исла», согл<sup>к</sup>асные» — куски пространства» [28, 367].

Основная смысловая нагрузка падает на согласные (их 19): каждый «согласный звук скрывает за собой некоторый образ и есть имя». К выявлению семантики согласных звуков Хлебников шел постепенно: решающую роль сыграли его словотворческие опыты. Стоит отметить, что значение согласных фонем было описано Хлебниковым неоднократно в разных работах. Так, например, выглядит его звездная азбука (она же - словарь) в статье «Художники мира» (1919):

Хлебников полагает, что «простые тела языка – звуки азбуки – суть имена разных видов пространства» и задача художников труда «дать каждому виду пространства особый знак». Этот «начертальный знак» должен коррелировать со значением буквы. Сам Хлебников предлагает следующее: «Мне Вэ кажется в виде круга и точки в нем; Ха - в виде сочетания двух черт и точки; Зэ - вроде упавшего К: зеркало и луч; А - круговая площадь и черта оси; Ч - в виде чаши; Эс - пучок прямых» [45, с.156].

Также Хлебниковым даны первые образцы текста на звездном языке: «Вместо того, чтобы говорить:

“Соединившись вместе, орды гуннов и готов, собравшись кругом Аттилы, полные боевого воодушевления, двинулись далее вместе, но встреченные и отраженные Аэцием, защитником Рима, рассеялись на множество шаек и остановились и успокоились на своей земле, разлившись в степях, заполняя их пустоту”, - не следовало ли сказать:

“Ша+со (гуннов и готов), вэ Аттилы, ча по, со до, но бо+зо Аэция, хо Рима, со мо вэ+ка со, ло ша степей +ча”.

Так звучит с помощью струн азбуки первый рассказ. Или:

“Вэ со человеческого рода, бэ го языков, пэ умов, вэ со ша языков, бо мо слов мо ка разума ча звуков, по со до лу земли мо со языков, вэ земли”. То есть:

“Думая о соединении человеческого рода, но столкнувшись с горами языков, бурный огонь наших умов, вращаясь около соединенного заузного языка, достигая распылением слов на единицы мысли в оболочке звуков, бурно и вместе идет к признанию на всей земле единого заузного языка”» [45, с. 157].

### **Выводы:**

Понимание языка как игры сформировали у Хлебникова определенные взгляды на язык как систему, которая в некоторых моментах находится в рамках научной лингвистики (понимание внутренней формы слова, внутренней флексии, семантизация аффиксов).

Поразительно, но некоторые выводы В. Хлебникова относительно устройства языка предшествовали общепринятым научным положениям или были сделаны независимо от них (слово как знаковая единица языка). В целом, его исследовательские методы все же находятся в рамках любительской лингвистики, хотя он и раскрывает креативные возможности русского языка, нередко недооцениваемые учеными.

Хлебников, в стремлении к космическому единству всего в мире, пытался найти скрытые связи и в языке. Он, бесспорно, обладал лингвистическим чутьем и, как верно заметил Мандельштам, «наметил пути развития языка, переходные, промежуточные, и этот исторически не бывший путь российской речевой судьбы, осуществленный только в Хлебникове, закрепился в его зауми, которая есть не что иное, как переходные формы, не успевшие затянуться смысловой корой правильно и праведно развивающегося языка» [26, с. 193].

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Феномен игры представлен у В. Хлебникова на разных уровнях художественного текста. Проанализировав творческое наследие писателя, мы пришли к следующим выводам:

1. В ранних пьесах В. Хлебникова игра являет себя через обращение к жанру мистерии, как игра с мифом внутри этого жанра на уровне сюжета и игра с самим жанром, как изображение обрядов и таинств, порожденных античным дионисийским культом и славянским фольклором, для которых игра, по Й. Хёйзинге, была и началом и формой.

2. Поворот от мистерии к приемам пародирования и гротеска народного театра был вызван полемическим отношением В. Хлебникова к символистской эстетике: в «Маркизе Дэзес» и «Чертике» Хлебников высмеивает город и его обитателей, иронизирует над знакомым ему кругом символистов, прибегая к приемам символизма, но трансформирует их, делает частью балаганной поэтики. Балаган обусловил и новый подход к проявлению игрового начала в драмах В. Хлебникова: сложная многоуровневая языковая игра, которая, как и в народном театре, строится на лексической многозначности и омонимии, является своеобразным «двигателем» сюжета, сочетается со способностью означающих выступать в качестве узнаваемых культурных отсылок, дает дополнительные возможности для интерпретации хлебниковских драм.

3. Понимание языка как игры сформировали у Хлебникова определенные взгляды на язык как систему. Лингвистическая теория, разработанная В. Хлебниковым, в некоторых моментах находится в рамках научной лингвистики (понимание внутренней формы слова, внутренней флексии, семантизация аффиксов). Поразительно, но некоторые выводы В. Хлебникова относительно устройства языка, обусловленные пониманием языка как игры, предшествовали общепринятым научным положениям или были сделаны независимо от них (слово как знаковая единица языка). В целом, его исследовательские методы все же находятся в рамках любительской лингвистики, хотя он и раскрывает креативные возможности русского языка, нередко недооцениваемые учеными. Хлебников, в стремлении к космическому единству всего в мире, пытался найти скрытые связи и в языке.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аверинцев, С. С. Бахтин и русское отношение к смеху [Электронный ресурс] / С. С. Аверинцев. – Режим доступа: <http://www.philology.ru/literature1/averintsev-93.htm>. – Дата доступа: 25.05.2021. (1)
2. Баран, Х. О Хлебникове. Контексты, источники, мифы / Х. Баран. – М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2002. – 416 с.
3. Баран, Х. Хлебников и «История» Геродота / Х. Баран // Поэтика русской литературы начала XX века: Сборник. – М.: Издательская группа «Прогресс» – «Универс», 1993. – С. 69-76
4. Белый, А. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2-х т. – М.: Искусство, 1994. – Т.2. – 571 с.
5. Блок, А. Собрание сочинений в 6-ти томах – Л.: Художественная литература, 1980–1983. – Т.6: Письма. – 409 с.
6. Брюсов, В. Я. Земля [Электронный ресурс] / В. Я. Брюсов. – Режим доступа: [http://az.lib.ru/b/brjusow\\_w\\_j/text\\_1904\\_zemlya.shtml](http://az.lib.ru/b/brjusow_w_j/text_1904_zemlya.shtml). – Дата доступа: 25.05.2021.
7. Бухштаб, Б. Я. О философии “заумного языка” Хлебникова [Электронный ресурс] / Б. Я. Бухштаб – Режим доступа: [https://ka2.ru/nauka/starkina\\_1.html#n19](https://ka2.ru/nauka/starkina_1.html#n19). – Дата доступа: 24.05.2021.
8. Винокур, Г. О. Язык вне времени и пространства. О лингвистической утопии В. Хлебникова / Г. О. Винокур // Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911-1998). – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 195-210.
9. Гаспаров, М. Л. Считалка Богов (о пьесе В. Хлебникова «Боги») / М. Л. Гаспаров // Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911-1998). – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 279-293
10. Григорьев, В. П. “Безумный, но изумительный”. Велимир Хлебников – наш Эйнштейн от гуманитарии? [Электронный ресурс] / В. П. Григорьев – Режим доступа: [https://www.ka2.ru/nauka/vpg\\_11.html](https://www.ka2.ru/nauka/vpg_11.html). – Дата доступа: 24.05.2021.
11. Григорьев, В. П. Велимир Хлебников в четырехмерном пространстве языка: Избранные работы. 1958–2000-е годы / В. П. Григорьев. – М.: Языки славянских культур, 2006. – 816 с.
12. Державин, Г. Р. Анакреонтические песни / Издание подготовили Г. П. Макогоненко, Г. Н. Ионин, Е. Н. Петрова; Ответственный редактор Г. П. Макогоненко. – М.: Наука, 1987. – 472 с.
13. Дуганов, Р. В. Природа слова, эпос, лирика, драма. Отступление четвертое. О рисунке и слове / Р. В. Дуганов // Велимир Хлебников.

- Природа творчества. [Электронный ресурс] / Р. В. Дуганов – Режим доступа: [https://ka2.ru/nauka/rvd\\_nature\\_4.html](https://ka2.ru/nauka/rvd_nature_4.html). – Дата доступа : 25.05.2021.
14. Дуганов, Р. В. Слово в драме / Р. В. Дуганов // Велимир Хлебников. Природа творчества. [Электронный ресурс] / Р. В. Дуганов – Режим доступа: [https://ka2.ru/nauka/rvd\\_nature\\_5.html](https://ka2.ru/nauka/rvd_nature_5.html). – Дата доступа : 25.05.2021.
15. Дьяконов, И. М. Семитские языки // Лингвистический энциклопедический словарь. – М., 1990. – С. 442–443
16. Еврипид Вакханки [Электронный ресурс] / В пер. И. Анненского. – Режим доступа: [http://lib.ru/POEEAST/EVRIPID/evripid2\\_6.txt](http://lib.ru/POEEAST/EVRIPID/evripid2_6.txt). – Дата доступа: 25.05.2021.
17. Иванов, Вяч. Дионис и прадионисийство. Фрагменты книги / Вяч. Иванов // Эсхил. Трагедии / В пер. Вячеслава Иванова ; изд. подг. Н. И. Балашов, Дим. Вяч. Иванов, М. Л. Гаспаров, Г. Ч. Гусейнов, Н. В. Котрелев, В. Н. Ярхо; отв. ред. Н. И. Балашов. – М.: Наука, 1989. – С. 351–450.
18. Иванов, Вяч. О веселом ремесле и умном веселии / Вяч. Иванов // Родное и вселенское / Сост., вступит. ст. и прим. В. М. Толмачева. – М.: Республика, 1994. – С. 60–90.
19. Иванов, Вяч. Эллинская религия страдающего бога / Вяч. Иванов // Эсхил. Трагедии / В пер. Вячеслава Иванова ; изд. подг. Н. И. Балашов, Дим. Вяч. Иванов, М. Л. Гаспаров, Г. Ч. Гусейнов, Н. В. Котрелев, В. Н. Ярхо; отв. ред. Н. И. Балашов. – М.: Наука, 1989. – С. 307–350.
20. Кузмин, М. Из рецензии на «Ошибку смерти» / М. Кузмин – Режим доступа: <https://ka2.ru/nauka/kuzmin.html>. – Дата доступа: 24.05.2021.
21. Леннkvист, Б. Мироздание в слове. Поэтика Велимира Хлебникова. Искусство как игра [Электронный ресурс] / Б. Леннkvист – Режим доступа: [https://www.ka2.ru/nauka/blnqst\\_3.html](https://www.ka2.ru/nauka/blnqst_3.html). – Дата доступа: 25.05.2021.
22. Лотман, М. Ю. Структура художественного текста. Анализ поэтического текста / Ю. М. Лотман – СПб : Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. – 704 с.
23. Лунин, Э. Античная драма / Э. Лунин // Литературная энциклопедия: в 11 т. – [М.], 1929–1939. Т. 3. – [М.]: Изд-во Ком. Акад., 1930. – С. 430–441.
24. Мандельштам, О. О Хлебникове / О. Мандельштам // Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911-1998). – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 186-194
25. Мейерхольд, В. Э. Статьи, письма, речи, беседы / Ком. А. В. Февральского: В 2 ч. – М.: Искусство, 1968. – Ч. 1. (1891 – 1917). – 350 с.

26. Минц, З. Г. О некоторых неомифологических текстах в творчестве русских символистов / З. Г. Минц // Поэтика русского символизма / З. Г. Минц. – С.-Петербург: «Искусство – СПб», 2004. – С. 59–96.
27. Минц, З. Г. Понятие текста и символистская эстетика / З. Г. Минц // Поэтика русского символизма / З. Г. Минц. – С.-Петербург: «Искусство – СПб», 2004. – С. 97–102.
28. Перцова, Н. Н. О “звездном языке” Велимира Хлебникова / Н. Н. Перцова // Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911-1998). – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 359-384
29. Пропп, В. Я. Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре (по поводу сказки о Несмеяне) / В. Я. Пропп. – М.: Лабиринт, 1999. – 288 с.
30. Реформатский, А. А. Введение в языковедение / А. А. Реформатский. – 5 изд., испр. - М.: Аспект Пресс, 2004. – 536 с.
31. Сигов, С. В. Пьесы Велимира Хлебникова. Некоторые наблюдения / С. В. Сигов // Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911-1998). – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 601–605.
32. Сологуб, Ф. Победа смерти / Ф. Сологуб. – СПб.: «Факелы». К-во Д. К. Тихомирова, 1908. – 68 с.
33. Старкина, С. Велимир Хлебников [Электронный ресурс] / С. Старкина – Режим доступа: [www.e-reading.club/book.php?book=94531](http://www.e-reading.club/book.php?book=94531). – Дата доступа : 25.05.2021.
34. Тынянов, Ю. Н. О Хлебникове / Ю. Н. Тынянов // Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911-1998). – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 214-223
35. Ханзен-Лёве, А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика / Пер. с нем. М. Ю. Некрасова. – СПб.: Академический проект, 2003. – 816 с.
36. Ханзен-Лёве, А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм / Пер. с нем. С. Бромерло, А. Ц. Масевича и А. Е. Барзаха. – СПб.: Академический проект, 1999. – 512 с.
37. Ханзен-Лёве, А. Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения / Пер. с нем. С. А. Ромашко. – М.: Языки русской культуры, 2001. – 672 с.
38. Харджиев, Н. И. «В Хлебникове есть все!» / Н. И. Харджиев // От Маяковского до Крученых: Избранные работы о русском футуризме / Сост. С. Кудрявцев. – М.: Гилея, 2006. – С. 326–336.
39. Харджиев, Н. И. Хлебников в «Академии стиха» / Н. И. Харджиев // От Маяковского до Крученых: Избранные работы о русском футуризме / Сост. С. Кудрявцев. – М.: Гилея, 2006. – С. 311–313.

40. Хёйзинга, Й. Человек играющий / Й. Хёйзинга ; [пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова; коммент. Д. Э. Харитоновича]. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2020. – 400 с.
41. Хлебников, В. Собрание сочинений в 6-ти томах / под общей ред. Р.В. Дуганова. – М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2000–2006. – Т. 1 : Литературная автобиография, стихотворения 1904–1916. – 544 с.
42. Хлебников, В. Собрание сочинений в 6-ти томах / под общей ред. Р.В. Дуганова. – М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2000–2006. – Т. 3 : Поэмы 1905–1922. – 500 с.
43. Хлебников, В. Собрание сочинений в 6-ти томах / под общей ред. Р.В. Дуганова. – М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2000–2006. – Т. 4 : Драматические поэмы. Драмы. Сцены. 1904–1922. – 431 с.
44. Хлебников, В. Собрание сочинений в 6-ти томах / под общей ред. Р.В. Дуганова. – М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2000–2006. – Т. 6 книга вторая : «Доски Судьбы» (избранные страницы). Мысли и заметки. Письма и другие автобиографические материалы. 1897–1922. – 384 с.
45. Хлебников, В. Собрание сочинений в 6-ти томах / под общей ред. Р.В. Дуганова. – М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2000–2006. – Т. 6 книга первая : Статьи (наброски). Ученые труды. Воззвания. Открытые письма. Выступления. 1904–1922. – 448 с.
46. Цивьян, Т. В. Происхождение и устройство языка по Л. Липавскому / Т. В. Цивьян // Семиотические путешествия – СПб.: Из-во Ивана Лимбаха, 2001. – С. 232–243.
47. Цивьян, Т. В. Хлебниковская лингвистика. Предварительные заметки / Т. В. Цивьян // Язык: тема и вариации: избранное: в 2 кн. / Книга вторая: Античность. Язык. Знак. Миф и фольклор. Поэтика / [отв. Ред. В. Н. Топоров] – М.: Наука, 2008. – С. 102–112.
48. Шатова, И. Н. Криптографический карнавал Велимира Хлебникова / И. Н. Шатова // Велимир Хлебников и русский авангард. Материалы научной конференции. Великий Новгород, 17–19 октября 2013 г. / Сост. Т. В. Игошева. – М.: Азбуковник, 2015. – С. 108–121.
49. Шевченко, С. Е. Драматургическое новаторство В. Хлебникова [Электронный ресурс] / С. Е. Шевченко – Режим доступа : <https://cyberleninka.ru/article/n/dramaturgicheskoe-novatorstvo-v-hlebnikova>. – Дата доступа : 25.05.2021.
50. Шевченко, С. Е. Поэтика метаморфозы в драме В. Хлебникова “Маркиза Дезес”: от слова-оборотня к миру-оборотню [Электронный ресурс] / С. Е. Шевченко – Режим доступа : <https://cyberleninka.ru/article/n/poetika-metamorfozy-v-drame-v-hlebnikova-markiza-dezes-ot-slova-oborotnya-k-miru-oborotnyu>. – Дата доступа : 25.05.2021.

51. Шевченко, С. Е. Символистская теория драмы и театральные концепции начала XX века: от мистерии – к балагану [Электронный ресурс] / С. Е. Шевченко – Режим доступа : <https://cyberleninka.ru/article/n/simvolistskaya-teoriya-dramy-i-teatralnye-kontseptsii-nachala-hh-veka-ot-misterii-k-balaganu>. – Дата доступа : 25.05.2021.
52. Шишкин, А. Велимир Хлебников на «башне» Вячеслава Иванова / А. Шишкин. – М.: Новое литературное обозрение, 1996. – № 17. – с. 141–167.
53. Юрков, С. Е. Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI–начало XX вв.) / С. Е. Юрков. – СПб.: Лет. сад, 2003. – 210 с.
54. Якобсон, Р. О. Новейшая русская поэзия. набросок первый: Подступы к Хлебникову / Р. О. Якобсон // Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911-1998). – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 20–77