

НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ ЖАНРОВ В ПОЭЗИИ ХЛЕБНИКОВА,
ЕГО ПРЕДШЕСТВЕННИКОВ И ЕГО ПОСЛЕДОВАТЕЛЕЙ ("ПРОЩАЛЬНЫЕ СТИХИ")

Milivoje Jovanović (Beograd)

1.

Хлебникова принято считать крупнейшим реформатором, нарушившим "традиционную соотношенность жанров, вновь канонизованную символистами в начале XX века".¹ Исходя из положения о Хлебникове - "новом зренки", Д.Тынянов провозгласил его единственным русским поэтом-эпиком современности, лирические, "малые вещи" которого суть только "внезапные, "бесконечные", продолженные вдалеке записки, наблюдения, которые войдут в эпос или сами, или их родственники".² Аналогичную мысль высказал Н.Степанов: "Поэзия Хлебникова в основном тяготеет к эпосу(...). Хлебников обычно не раскрывает своего внутреннего мира, своих переживаний в лирических жанрах. Даже его небольшие стихотворения кажутся фрагментами какого-то незавершенного эпоса. Поэтому и в лирике Хлебникова нередко отсутствует лирический герой. Поэт стремится к охвату событий, эпох, народов, включаемых как бы во вневременное сознание. Лирика Хлебникова чаще всего - это фрагменты, размышления, зарисовки природы, говорящие не столько о личности поэта, сколько о тех картинах и явлениях мира, которые отражаются в его сознании".³ Свой тезис Тынянов обосновывал двумя соображениями: 1. Хлебников создал "новую поэтическую систему", в рамках которой произошло "огромное смещение традиций", "Слово о полку Игореве" оказывалось "более современным, чем Брессов", а оды Ломоносова и Пушкина, то же "Слово" и хлебниковская "Ночь перед Советами" "не различались" как "традиции", 2. его "поэтическое лицо" ("инфантильное", "детское", "дикарское") не поддавалось давлению биографии поэта.⁴ Н.Степанов следует Тынянову и здесь, ссылаясь попутно на ситуации в древнегреческой лирике, не знавшей персонажа "себя самого" и приравнивавшей в качестве действующих лиц богов, героев, животных, растения и людей.⁵ На наш взгляд, подобное мнение нуждается в некоторых поправках, связанных с обращенностью Хлебникова к определенным традициям русской философской лирики, а также с эволюцией его поэтического "я", выделяющегося из эпического потока в особенности в последний период его творчества, который условно можно назвать

"прошальным".

2.

Категория "прошальных" стихов пока что не выделена в литературоведческих работах и поэтому мало изучена, за исключением стихотворений, написанных по мотиву "памятника". Ее фонд можно восстановить лишь с оглядкой на весь творческий путь отдельных поэтов, поскольку "прошальные" стихи не всегда относятся к самому последнему периоду жизни поэта. В творчестве Пушкина такими стихами следует считать те, которые возникли в ответ на "Стихи, сочиненные ночью во время бессоницы" и "Пророка", т.е. на попытку разобраться в смысле метафоры жизни - "мышьей беготни" и своей поэтической миссии; это - "Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит", ..."Вновь я посетил" и, разумеется, "Я памятник себе воздвиг нерукотворный". У Лермонтова, бесспорно исходившего из знания опыта и судьбы Пушкина, "прошальные" стихи создавались в ответ на "готовые" формулы "Гляжу на будущность с боязнью" и "Думы", а также пушкинской концепции поэта-пророка ("Не смейся над моей пророческой тоской", "Прощай, немая Россия", "Выхожу один я на дорогу", "Пророк"); Лермонтов, однако, не писал своего "памятника", предложив читателям взамен горестные размышления о судьбе поэта-пророка перед "судом людским" ("пророческая речь", истолкованная как "брань коварная" в стихотворении "Журналист, читатель и писатель"; "пророк" - "гордый глупец", уверявший, что "бог гласит его устами" в "Пророке")⁶и парадоксальную мысль о настоящей жизни лишь после смерти (в "Выхожу один я на дорогу"). "Прощальный" характер приведенных выше стихотворений Пушкина и Лермонтова во многом был обусловлен их философским поиском "покоя" и "воли" ("свободы") в "Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит" и "Выхожу один я на дорогу", свидетельствующим о зависимости их поэтического субъекта от внешнего мира, от его преследований и его оценки (суда). От оценки современников не удалось ускользнуть даже Некрасову, последние стихотворения которого (1876-1877 гг.) проникнуты не только мотивом "прощания", но и "самооправдания". У поэтов более позднего периода и иной ориентации данное противостояние постепенно исчезает (в блоковском стихотворении "Пушкинскому Дому" упоминание о "тайной свободе" представляет собой скорее всего дань уважения великому предшественнику и учителю в момент актуализации темы "поэт" и "толпа"), уступая дорогу широким философским обобщениям взаимосвязей человека и космоса, вследствие чего категория "прошальных" стихов либо отходит на задний план, либо трансформируется в более объективное переживание контакта с мирами иными. Так, например, Тютчев в стихотворении "Две силы есть - две роковые силы", идя вслед за Пушкиным и Лермонтовым, отмечает феномен "Суда людского", однако он у него показан как бы безличным и обобщенным, приравненным к феномену "Смерти"; собственно "прошальных" стихов у Тютчева нет, как явствует, в частности, из стихотворения "От жизни той, что бушевала здесь", в котором выдвинута о б щ а я идея о "призрачном" существовании человека среди природы ("И перед ней мы смутно сознаем себя самих - лишь грезов природн") и "подвиге бесполезном" человечества перед "всеположающей и миротворной бездной": общий характер "последних прозрений" в данном тексте подчеркивается и использованием "мы" в роли героя стихотворения. Не знает указанной категории стихов и Фет, с этих лет еще ведавший тайну перехода "на лоно вечности" - "с улыбкой" ("О нет, не стану звать утра-

ценную радость");⁹ субъективная лирика этого поэта лишена реальных черт сношений с внешним миром, за исключением единичных стихотворений, в которых речь идет о его "защите" Музы ("Заботливо храня твою свободу, / Непосвященных я к тебе не звал, / И рабскому их буйству я в угоду / Твоих речей не осквернял" - в "Музе").¹⁰ Начиная же с Баратынского, "прощальные" стихи и совсем сменяются сюжетами более или менее волевых передвижений поэтического субъекта из этого мира в страну "несрочной весны" ("Запустения") и "созданной им" Леты ("Князь Петру Андреевичу Вяземскому"), ведущими к утверждению "загробных" сюжетов "Песен из Уголья" Случевского, а также, в более позднюю эпоху, к таким стихотворениям Заболоцкого, как "Прощание с друзьями".

С другой стороны, "прощальные" стихи, как правило, отсутствуют также в поэзии символистов, наследовавших указанных выше поэтов, однако по принципиально иным причинам. Несмотря на то, что в процессе воссоздания сквозной истории поэтического субъекта Блока и Белого учитываются биографические реалии данных поэтов и таким образом допускается возможность наличия в их творчестве "прощальных" стихов, их по сути нет, ибо герои Блока и Белого даны в аспекте "сораспирания" с внешним миром (Россией) и не отделены от него; этим обстоятельством объясняется не только тяготение этих поэтов-символистов к эпическим подотнам, но и весьма сложная эволюция поэтического "я" Белого в антропософски понимаемое "мы" (во второй части цикла "Стихи о России"). В данном контексте поэзия Есенина есть не что иное, как срывание маски с лица лирического героя его учителей Блока и Белого; в итоге оказалось, что герою возвращена его истинная биография, что в ее рамках вновь стали возможными стихи "прощального" характера, и что эти стихи могли писаться даже в начальный период ("Устал я жить в родном крае"). В отличие от Есенина, "похождения" "мы" которого закончились в первой строфе "Руси советской" ("нас мало уделело", "я вновь вернулся в край осиротелый"),¹² борьба между лирическим и эпическим (и, следовательно, между "я" и "мы") у Маяковского оставалась актуальной до конца жизни поэта, причем "мы" у него сохранялось даже в итоговых текстах по мотивам "памятника" ("Во весь голос") для обрисовки общественного плана, включая понимание самого "общего памятника", тогда как "я" соотносилось с планом сугубо интимным (посмертный раздел "Неоконченное"), а также с планом поэтической миссии (в "Во весь голос").

На "прощальные" стихи Есенина и Маяковского наложена печать полемичности, вызванная зрелостными эпохи; она, эта печать, воскрешала в памяти конфликты поэзии Пушкина и Лермонтова и их судьбы. Вслед за Есениным, "самозащитным" в своих "прощальных" стихах, пошел Гумилев в "Моих читателях", Маяковскому же,

"судившему" эпоху, следовали Мандельштам и Ахматова. В силу его особой биографии, поэзия Мандельштама приобретает почти сплошной "прошальный" характер, вплоть до загадочного стихотворения - "суда" над эпохой "Да, я лежу в земле, губами шевеля". У Ахматовой в данном отношении "прошальные" грани выявляются в двух временных разрезах, - к концу периода, в котором закончен "Реквием", и на всем протяжении периода, в котором создавалась "Поэма без героя". В этих двух поэмах Ахматова вершит суд над прошлым и настоящим России, отправляясь при этом от подтекстуальных связей с великими предшественниками Еврипидом и Шекспиром и с ее современником Булгаковым; наряду с этим поэтесса прибегает также к полемике с соответствующей русской традицией, воплощенной в творчестве Лермонтова, Некрасова и Влока. Особняком в этом ряду стоит Пастернак, "прошальные" стихи которого (стихотворения Юрия Зиваго в знаменитом романе) являют собой глобальную хвалу жизни как таковой, в то время как их лирический герой приравнивается к образам Гамлета - Христа, от имени которого и совершается суд над человеческой историей.

3.

В этом ряду "прошальные" стихи Хлебникова, возникшие в результате его в последний период обострившегося конфликта с миром "вы" (воплощающими "людей места и пространства", которым "непонятны" речи поэта и их "таинственные смыслы",¹³ т.е. носителей идеи всемирного мещанства и начал государственности), занимает особое место. Прежняя будетлянская установка на видоизмененного Заратустру и его "оптимистическую" проповедь "чистых законов времени", обладающую эпическим размахом, в этих текстах постепенно оборачивается воспроизведением пессимистической ситуации лирического героя лермонтовского Пророка, пришедшего в мир под знаменем п р о р о к а пушкинского; вместе с тем хлебниковский вариант вершения суда над современниками, резко отличающийся от аналогичных попыток Маяковского и Пастернака, предполагает также принципиальную полемику с "прошальными" стихами Некрасова.

В данном контексте указанным стихам предшествуют три стихотворения Хлебникова, являющиеся своеобразной оглядкой поэта на его заслуги перед Россией и человечеством (народом, людьми) - "Я и Россия", "Я видел юношу пророка" и "Я вышел юношей один". В "Я и Россия" проведено сопоставление между "свободой", которую Россия дала "тысячам тысяч", и "свободой", которую дарил "народам" сам поэт ("я-государство"), снявший свою рубаху и ввесьявший "каждой скважиной" своего тела "ковры и кумачевы ткани" (3, 304). К этому жесту крайнего альтруизма в стихотворении "Я видел юношу пророка" присоединяется "противо-Разинская" греза об "очеловечении волги" (3, 305). Идея полной самоотдачи достигает кульминации в последнем тексте из данного ряда, в котором Хлебников варьирует мотив пути и судьбы из лермонтовского стихотворения "Выхожу один я на дорогу". В отличие от лирического героя Лермонтова, преодолевающего чувство разобщенности с космосом в мысли о настоящей и н д и в и д у а л ь н о й жизни п о с л е с м е р т и, хлебниковский герой, также

"хотевший" д р у з е й и с е б я, жертвует собой подобно горьковскому Данко ("Торело Хлебникова поле", "И огненное я пыдало в темноте"), и из его "я" возникает сплоченное "мы" (кстати, не имеющее ничего общего с антропософским "мы" Белого), несущее по-новому (по отношению к пушкинским) понимаемые "закон и честь" (3, 306). Поэт, разумеется, при этом имел в виду с о б р а т е л ь н ы й, коллективный характер своих открытий и своих стихов, этим открытиям посвященных, который современники не поняли или не хотели понимать, будучи ограниченными эмпирическими представлениями, чем ситуация Хлебникова четко определялась как о б щ е р о м а н т и ч е с к а я и т р а г и ч е с к а я.

Среди собственно "прошальных" стихов Хлебникова особенно выделяются стихотворения "Одинокий лицедей", "Не чортиком масляничным", "Что делать вам", "Русские десять лет меня побивали камнями", "Еще раз, еще раз" и "сверхповесть" "Зангеаи". Эти стихи-"предостережения" по сути являются итогом разработки про- тивостояния "я" - "вы" ("они") с оглядкой на альтруистическое описание "я" в названном выше "триптихе".

В "Одиноким лицедеи" оппозиция "я" - "толпа" рассматривается на мифологическом уровне и в контексте поэтических явлений Ахматовой и Пушкина. "Я" выступает одновременно в ролях Тезея, "разматывающего моток" волшебницы Ахматовой-Армады, и лирического субъекта пушкинского "Пророка" (строка "Как сонный и треп влачился по пустыне" контаминирует пушкинское "В пустыне мрачной я влачился" и "Как труп, в пустыне я лежал"),¹⁴ причем горестный вывод относительно влостчатного странничества героя Хлебникова, выявляемый в окончательных строках ("И с ужасом Я понял, что я никем не видим: Что нужно сеять очи, Что должен сеять идти!" - 3, 307), отсылает как к мифологическим источникам (на этот раз к мифам о Девкалионе и Кадме),¹⁵ так и к Некрасовскому положению о "сеятеле знания",¹⁶ воспринимаемому по- лемически. С другой стороны, в сюжете этого стихотворения искусно проведена контаминация мотивов "Пророков" Пушкина и Лермонтова в целом. Исходная ситуация пушкинского "восставшего из гроба" и "глаголом жгущего сердца людей"¹⁷ п р о р о к а за- печатлена в строках "Нет я из братского гроба / ... / Руку свою поднимая Сказать про опасность" (3, 311). Остальная же часть сюжета развивает мотивы Лермонтова (оппозиция "злых" и "порочных" людей и "нищего", живущего "в пустыне" пророка, уверяющего, что "звезды слушают его" и что "бог гласит его устами").¹⁸ Хлебников тем не менее заканчивает стихотворение не голосом "толпы" (подобно Лермонтову), а афористическим высказыванием поэта: "Я одиноким врачом/ В доме сумасшедших/ Нес свои песни-лекаря" (3, 312), возвышающимся над эмпирическими воззрениями "толпы". Мотив одинокого, непонятого пророка проходит красной нитью и в фрагментах поэмы с полемическим названием "Что делать вам", в которых поэтическое "я" показано в о и н о м, "пророчествующим учителя и ученика", х у д о ж н и к о м, творчество которого "быт обокрал", М о ц а р т о м, окруженным "сотней Сальери", извечным мстителем за гибель Раина в среде людей, "привыкших видеть живя под дающими паек углами" и на способных заметить гибельную символику "тройки" ("старого три"), преломлен- ную через гибель поэтического творений ("Вы видели, как сгоревшие страницы рукописи/ Становятся сгоревшими селами?" - 5, 114, 116, 117

В прозаическом отрывке "Издатели, желавшие меня обмануть" Хлебников прямо развертывает лермонтовский мотив с м е р т и п о э т а, трактуя его полемически: поэт обманут "братьями", которые собираются потом "поднять вой" над его гробом (5, 274). Мотив этот разработан наиболее полно и эффектно в стихотворении "Еще раз, еще раз" и в его варианте "Русские десять лет меня побивали камнями". Гибель п о э т а - п р о р о к а оборачивается возмездием тем, кто его убил, чем варьируется мысль, венчающая лермонтовскую "Смерть поэта"; суть возмездия также в том, что поэт-пророк неуничтожим. В варианте, исходная ситуация которого снова отсылает к лермонтовскому "Пророку",¹⁹ в полемическом разрезе и к Некрасову,²⁰ воспроизведен весь процесс возмездия: избитый камнями пророк "встает" "как прирак из пены", изливая "прямо звездный ужас" на своих врагов; он - "звезда", которой они не внимали; поэтому их постигает кара, согласно законам "Досок Судьбы" ("звезда" ставит гибельную "тройку" - "двойку бури и кол подводного камня" - врагам-"морякам"); они направляют паруса на подводные камни и "сами летят разбитые всем судном могучим" (5, 109, 110). Вместе с тем поэт предостерегает своих врагов ("вы") от гибельного шага, рекомендует им "бояться быть злыми" к нему, "неподвижному", но "вечному" свету п у т е в о д н о й з в е з д ы (5, 110). В окончательной версии ситуация "избиения камнями" снимается за счет усиления "пророческой" лютности обращения ("горе моряку", "горе и вам"), в котором отождествляются судьбы м о р я к о в, взявших неверный угол своей ладьи и звезды, и в р а г о в п о э т а ("вы"), "взявших неверный угол сердца ко мне". Помимо этого, взамен отвергнутых библейских "каменье" в стихотворении "Еще раз, еще раз" более четко реализована антропоморфизация образа "подводных камней", которыми и будет совершаться суд - возмездие на метафорическом уровне ("И камни будут надсмехаться Над вами, / Как вы надсмехались Над мной" - 3, 314). Таким образом Хлебников попутно завершил разработку одного из своих основополагающих символов - символа в о л н ы: в стихотворении "Я видел яшму пророка" "противо-Разин" "волну очеловечил" (сделав ее "русалкой" - 3, 305), в "Еще раз, еще раз", по-разински мстя за обиду, он нагнал волну на своих врагов и ею уничтожил их. Вместе с тем им здесь закончена и история мотива в в е з д ы. Если у Лермонтова идея равенности человека и космоса, человека и человека поверялась знаменитой строчкой "И звезда с звездой говорит"²¹ (вызвавшей, кстати, не менее известный ответ Мандельштама: "И ни одна звезда не говорит"),²² если у Фета уже восстанавливалась желаемая связь с космическим битием, благодаря которой "разговор со звездами" стал вполне возможным ("А как звезды в ночи задрожат, / Я всю ночь им рассказывать рад"),²³ а у символиста Иванова и его предшественников в этом направлении (а также в ломоносовско-дантовском ключе) велись поиски "путеводной ("кормчей") звезды", то поэт у Хлебникова сам стал "звездой", приблизившимися к бессмертному сонму античных героев.

Круг этих "пропальных" раздумий, равно как и всего поэтического творчества Хлебникова, замыкается в "сверхповести" - рекапитуляцией "Зангеаи", которую Ю.Тяпкин, назвав ее "романтической драмой"²⁴ почему-то счел возможным причислить к "внешним вещам" поэта. "Сверхповесть" Хлебникова, в которой мир поэта ("я", "он") и мир эмпирических современников ("вы", "они") поставлены лицом к лицу в последний раз, задумана как "объективный" отчет о пути, пройденном поэтом-мыслителем, как синтез его якобы "безумных речей",²⁵ не дошедших, к сожалению, до тех, кому они предназначались. С своего "моста-площадки"²⁶ в горах и с площади го-

рода герой Зангези обращается с проповедью "к людям или лесу", повествуя об "основном законе времени" и "Досках Судьбы", о "звездном языке", о своем назначении и назначении человечества и всего космоса вплоть до богов, "обреченных" к воле; Зангези уверен в том, что его речи "снимают" с его слушателей "оковы слов", что "звездный язык" объединит некогда, может быть скоро все живое и неживое, что рок можно победить "вечными числами": они "стучатся оттуда/ Призывом на родину, число зовут к числам вернуться" (- 3, 318, 333, 332, 324). В обращениях героя слышны разные интонации, характеризующие хлебниковские "пророчества" в прошлом и настоящем: они и в о и н, и п о б е д и т е л ь с о д н и ц, и б е з у м с т в у ю щ и й п е в е ц, "разобравший часы человечества" (3, 359, 358, 343, 355), однако и, вслед за героем Маяковского, "такой же простой и земной", к тому "одинокий" (3, 356, 343). Недаром Зангези называет себя несколько снижено "бабочкой", залетевшей в комнату человеческой жизни" и бьщейся "устало в окно человека" (3, 324); герой как бы заранее известен эффект его проповеди и его личный удел, поэтому его автохарактеристика: "Я ведь умею шагать/ Ваад и вперед/ По столетьям" (3, 359) отдает уверенность в собственной правоте, несмотря на временное поражение в единоборстве с современниками. Они же, современники, принимают его за "лесного дурака", "чудака" и "божественно врущего" учителя, для которого люди суть лишь "плывательницей для плевков его учения" (3, 321, 332, 322); по их разумению, его проповеди являются не чем иным, как "настоящим сырьем", его песни лишены "дара", Зангези оставляет их равнодушными и они даже требуют "поджечь его" (3, 329, 345). Для плоского, эмпирического ума "толпы" характерно бытовое самоограничение, - им нужны не проповеди победителя над временем и роком, а "что-нибудь земное", "веселенькое" вроде "комаринской" (3, 342). Наряду с этим они считают себя "мужчинами", не принимавшими "заячьих речей" героя; им и невдомек, что их же замечание: "Смотри, даже заяц выбегал слушать тебя, чешет лапой ухо, хосой" (3, 345) для Зангези-Хлебникова были источником единственного утешения, ибо животные понимали того, что люди понимать не захотели. В концовке "сверхповести" Хлебниковым обыгрывается известный мотив г и б е л и - в о с к р е с е н и я героя; слухи о том, что Зангези "зарезался бритвой" из-за уничтожения его рукописей "злостными Негодьями с большим подбородком/ И шлепающей и чавкающей парой губ"/ оказались "неумной шуткой", поскольку "Зангези" "жив" (3, 368), - разумеется, в сфере, недоступной обитателям бытовой плоскости. В отличие от "прошальных" сочинений последнего периода, в "Зангези" не получила прямого развития мотив "возмездия". Возможно, что на подобную концепцию возмездия действие концепция "вечно возвращающего" Заратустры, а также дерматовского "Пророка", довольствовавшегося показом противоположных голосов, мировоззренки, судеб одиночки и толпы.

4.

В творениях Хлебникова категория "прошальных" стихов приобрела законченную, совершенную форму, венчая ч а с т ь у в утопию поэта - "звезды", удивившую его от эпической утопии социальной. Подобная формула не имела продолжения в русской поэзии более позднего времени, даже у ближайших последователей Хлебникова - обериутов. Обериуты переняли некоторые очертания хлебни-

ковской утопии (в первую очередь его установку на абсурдные коммуникативные и ассоциативные связи), однако они не отвергли (за исключением Введенского) бытовой почвы, лишь метафоризируя ее; к тому, их поэтический субъект оставался довольно непроявленным, невыделяемым из круга персонажей, которым уподоблялся его удел. Так, у Хармса, например, категория "прощальных" стихов, в чистом виде совсем отсутствующая в этом творчестве, просматривается в ряде стихотворений на тему "смерти героя" ("Падение с моста", "Конец героя", "На смерть Кавимира Малевича" и др.), причем в последнем тексте из этого ряда "Из дома вышел человек", герой которого подан объективированным (в третьем лице), горестная его судьба (уход из "дома" в "темный лес"),²⁸ хотя и построенная по хлебниковскому образцу из "Я видел внощу пророка" и "Зангези", подлежит обгрызанию: Зангези не умер, а продолжал жить в иных измерениях, герой Хармса умер окончательно, и его "воскресение" возможно лишь в плане сказочного сюжета, предназначенного для читателей детского возраста.²⁹ Мир "темного леса" - метафоры "смерти" в свою очередь весьма напоминает "ту стражу", лишенную "готовых форм", из стихотворения Заболоцкого "Прощание с друзьями",³⁰ вместе с тем и ей противопоставленный круг "наверху оставленного брата", которому "еще не место в тех краях",³¹ четко связан с миром разных героев Хармса, все еще живущих и ходящих под масками, за которыми скрывается лицо озабоченного поэта. По этой причине и творчество Заболоцкого не знает категории "прощальных" стихов (независимо, например, на то, что в нем известна категория "последней любви"); у автора "Прощание с друзьями", в отличие от его учителя Хлебникова, не было внутренней убежденности в том, что он исполняет особую миссию (недаром в его "Старой сказке", косвенно отдающей "прощальными" тонами, сказано о "нейсной роли" поэта "в этом мире").³² Тем более она, эта категория, не наблюдается в поэтическом творчестве других учеников Хлебникова, в частности, Мартынова, образ "Лукоморья" которого (вместе с его героем - хлебниковским "прохожим") исчез уже в ранний период без всякого "прощания" с миром, в котором воцарился поэтический субъект совсем иного, "реалистического" типа.

Единственным исключением в данном отношении представляется поэзия Введенского, попытавшегося не только уточнить обстоятельства и смысл "прощального" жеста героев Хармса,³³ но и описать мир "бессмыслицы", из которого приходится уйти хлебниковоподобным поэтам-мыслителям. Связь Введенского с Хлебниковым разнообраз-

на, в основном сконцентрирована вокруг концепции его смешанных жанров; эти жанры, в которых пародируются "отжившие" установки и идеи, задуманы как неповторимый в русской поэзии полилог о неэмпирическом времени с преднамеренно затуманенными точками зрения действующих лиц и самого автора (скрывающего свое лицо за "ремарками") и замаскированной идеей о невозможности истинной коммуникации в мире разложившегося эпоса. В "прощальных" текстах "Элегия" и "Где, Когда" Введенским предлагается новый по отношению к Хлебникову уровень разговора о времени и пространстве "мира" и "поэта" в "последнюю минуту", в канун итогов, как бы окончательных для всей русской поэзии. Вследствие этого данные стихи (также по хлебниковскому образцу) в высшей степени насыщены реминисценциями (от Пушкина и до Хармса) и автореминисценциями, являясь неким собирательным отчетом о глобальном времени умирания, включая время апокалипсической "второй смерти" в цикле "Некоторое количество разговоров".

После экспериментов Введенского русской поэзии дальше идти было некуда, ибо поэт-оберкут попрощался со всем и всеми от имени всех поэтов, попутно пародируя "прощальные" установки ряда предшественников. Русским поэтам после Введенского остался один только выход, - вернуться к опыту Есенина, чем они и воспользовались (Рубцов). Однако это было лишь повторением известного, свидетельствующее о том, что история "прощальных" стихов в русском поэтическом творчестве исчерпала себя.

Примечания

- 1 Степанов, Н.: Велимир Хлебников. Жизнь и творчество, Москва 1975, 261.
- 2 Тмлянов, Д.: О Хлебникове, в: Тмлянов, Д.: Проблема стихотворного языка. Статьи, Москва 1965, 290.
- 3 Степанов, Н.: Указ. соч., 232.
- 4 Тмлянов, Д.: Указ. соч., 295, 289, 298-299.
- 5 Степанов, Н.: Указ. соч., 233.
- 6 Лермонтов, М.: Собрание сочинений в четырех томах. Том 1, Москва 1969, 310, 344.
- 7 Тютчев, Ф.: Лирика. 1, Москва 1966, 218.
- 8 Там же, 225.
- 9 Фет, А.: Стихотворения, Ленинград 1956, 16.
- 10 Там же, 221.
- 11 Баратынский, Е.: Стихотворения и поэмы, Петрозаводск 1979, 127, 130.
- 12 Есенин, С.: Собрание сочинений. Том второй, Москва 1961, 168.
- 13 Хлебников, В.: Собрание сочинений. Том 5, Ленинград 1933, 104, 103 (далее по этому изданию с указанием тома и страниц).
- 14 Пушкин, А.: Собрание сочинений в шести томах. Том 1, Москва 1969, 257, 258.
- 15 Имеется в виду бросание через голову Деякалоном и Пиррой "костей праматери" ("каменной") для "возрождения" человеческого рода после потопа, а также селение поля зубами убитого Кадмом чудовища, из которых выросли вооруженные люди - "спарты". Подробнее об этом в: Ripellino, A.M.: Poesie di Chlebnikov, Torino 1968, 247-248.
- 16 См. стихотворение Некрасова Селянам (Некрасов, Н.: Избранные произведения. Том первый, Москва 1966, 511).
- 17 Пушкин, А.: Указ. соч., 258.
- 18 Лермонтов, М.: Указ. соч., 344. - Ср. особенно строку: "За то что напомнил про звезды", а также стихи: "Не раз вы оставляли меня/ И уносили мое платье,/ Когда я переплывал проливны песни/ И хотела, что я гол")-(3, 311), переключившись с лермонтовской концовкой: "Смотрите ж, дети, на него:/ Как он угрив, и худ, и бледен!/ Смотрите, как он наг и беден,/ Как презирает все его!" (Там же).
- 19 Ср. у Лермонтова: "В меня все ближние мои/ Бросали бешено камень" (Лермонтов, М.: Указ. соч., 344) с началом хлебниковского текста: "Русские десять лет меня побивали камнями" (5, 109).

- 20 Ср. у Некрасова (в "Приговоре"): "Камень в сердце русское бросаю, / Так о нас весь Запад говорит" (Некрасов, Н.: Указ. соч., 514). - Подобно Некрасову, Хлебников был "поэтом Волги", эпическим живописцем России; рядом своих эпических поэм Хлебников несомненно обязан автору "Кому на Руси жить хорошо". Тем не менее, "прощальные" стихи Некрасова стали объектом хлебниковского полемического задора, даже пародии. Всем своим поздним творчеством Хлебников отталкивается от некрасовской концепции "самооправдания" ("Я настолько же чуждым народу / Умираю, как жить начинал" в "Скоро стану добычей тленья"), от смысла его обращений к Музе (противостоящих замыслу пушкинского Пророка), от его оппозиции "я" ("поэт") - "вы" ("читатели"); в данной связи можно сказать, что весь Хлебников являлся полемической отповедью на некрасовское пятистишие: "Спрашивал я у людей, / В жизни, в природе отчужден мой, / В книгах холодных, / В столах народных / - Тщетно искал я ответа..." (Некрасов, Н.: Указ. соч., 504, 502, 519, 548).
- 21 Лермонтов, М.: Указ. соч., 342.
- 22 Мандельштам, О.: Концерт на вокзале, в: Мандельштам, О.: Стихотворения, Ленинград 1973, 125.
- 23 Фет, А.: Романзето, в: Фет, А.: Указ. соч., 106.
- 24 Тютчев, Д.: Указ. соч., 288, 291.
- 25 Григорьев, В.: Грамматика идности. В.Хлебников, Москва 1983, 151.
- 26 Подобный "взгляд с высоты" характерен также для Ахматовой ("Поэма без героя") и Булгакова ("Мастер и Маргарита"), т.е. для художников, вершавших суд над эпохой.
- 27 См. также иронический каламбур: Зангевм, по их мнению, не "бабочка", а "баба" (3, 324).
- 28 Хармс, Д.: Избранное, Witzburg 1974, 263.
- 29 Там же.
- 30 Заболоцкий, Н.: Стихотворения и поэмы, Москва 1981, 258.
- 31 Там же.
- 32 Там же, 255.
- 33 Для Хармса путь по дороге к смерти, а также "мир иной" нарочно затенены, что подчеркивается наличием соответствующих апострофов в стихотворениях Олейникову ("И где твой смертный столб?") и "На смерть Казимира Малевича" ("Где твой столб?", "Где подруга твоя?" - Хармс, Д.: Указ. соч., 253, 254). Введенский по сути отгадывает эту "загадку" Хармса, рисуя попутно передвижение поэтического субъекта через мир небития.