

Знак ослепления предстает как атрибут потустороннего мира, и это, в свою очередь, восходит к мифопоэтическим и мифоритуальным источникам, которые подробно рассмотрены в обширном ряде работ. Знаменательна одна из граней этого образа у Хлебникова - он соотносен с восходящим к глубоким пластам мифопоэтической традиции мотивом битвы-жатвы. Эта грань образа актуализирована в финале поэмы В. Хлебникова «Берег невольников», в частности, в строках:

Глухо выла мать:
Нету сына-то,
Есть обрубок...
И целует обрубок...
Колосья синих глаз,
Колосья черных глаз
Гнет, рубит, режет
Соломорезка войны.

Говоря о мифопоэтических пластах темы слепоты в поэме В. Хлебникова, важным нам представляется соотношение этой темы с темой свадьбы, брачного союза:

Ехал за море, были глаза, а вернулся назад без глаз.
А он был женихом!

Образ слепого жениха, который возникает в поэме, переключается с восходящим к обширной традиции образом слепой, вернее, ослепленной невесты. В русской поэзии пореволюционных лет этот образ получает новую актуализацию, наделяясь семантикой, соотносимой с устойчивыми мотивами поэзии рубежа десятилетий. Так, этот мотив актуализирован в поэме А. Блока «Двенадцать» и еще более зримо - в строках З. Гиппиус: «Пришла невеста - и невесте / Солдатский штык проткнул глаза». Природа и художественный смысл образов у А. Блока, З. Гиппиус, В. Хлебникова, разумеется, глубоко различны, однако это «схождение мотивов» представляется нам неслучайным - оно являет важную грань общей картины «больного времени», трагического мировосприятия.

Тема зрения/слепоты у В. Хлебникова требует, как нам кажется, более подробного рассмотрения, однако уже в первое приближение к ее осмыслению позволяет понять значимость и широкий семантический спектр этого мотива в творчестве художника.

ЦЕННОСТНАЯ ОРИЕНТАЦИЯ АВТОРА В АВАНГАРДЕ: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА. К ВОПРОСУ О ТРАДИЦИЯХ СИМВОЛИЗМА (В. ХЛЕБНИКОВ, В. МАЯКОВСКИЙ, А. КРУЧЕНЫХ)

**Е.В. Тырышкина
(Новосибирск)**

I. Теория

Ценностная ориентация автора в авангарде провозглашается как апология абсолютной свободы, декларируется полный разрыв с символизмом:

«Трансцендентное во мне и мое... Нам не нужно посредника - символа, мысли, мы даем свою собственную новую истину, а не служим отражением некоторого солн-

ца (или бревна?). Идея символизма необходимо предполагает ограниченность каждого творца и истину спрятанной где-то у какого-то честного дяди. Чем истина субъективней - тем объективнее. *Субъективная объективность наш путь*» (А. Крученых. Декларация слова как такового. Курсив мой. - Е.Т.);

«Поэту присущи ритм и темп и для него нет грамматики, нет слов, ибо поэту говорят, что мысль изреченная есть ложь, но я бы сказал, что мысли присущи слова, а есть еще нечто, что потоньше мысли и легче и гибче. Вот это изречь уже не только что можно, но даже совсем передать словами нельзя. <...> Поэт есть особа, которая не знает себе подобной, не знает мастерства или не знает как повернется его Бог. Он сам внутри себя, какая буря возникает и исчезает, какого ритма и темпа она будет. Разве может в минуты, когда великий пожар возникает в нем, думать о шлифовании, оттачивании и описании. Он сам, как форма, есть средство, его рот, его горло - средство, через которое будет говорить Дьявол или Бог. Т.е. он, поэт, которого никогда нельзя видеть, ибо он, поэт, закован формой, тем видом, что мы называем человеком. <...> *Тот, на которого возложится служение религиозного духа, - являет собой церковь, образ которой меняется ежесекундно.* Она пройдет перед ними движущаяся и разнообразная. Церковь - движение, ритм и темп - ее основа» (К. Малевич. О поэзии).

«И не станем ли мы тогда народом *божичей*, сами горедея вечностью, а не пользуясь лишь *отраженным?*» (В. Хлебников. Курган Святогора).

Основная идея здесь, объединяющая всех трех известных авторов, - это генерирование инобытия (трансцендентного - *Т.*) на субъективном уровне, когда художник не нуждается во внешних источниках «подключения». Субъект в этом случае являлся как источником вдохновения, так и явленным миру идеалом новизны. Творческая энергия в авангарде - это энергия изменений, объявляемая мистической. Трансцендентное субъективное (*Т.с.*) проявлялось в выплесках энергии, которая всегда находила свое динамическое материальное воплощение (например, авторское тело - как первичная форма).

В символизме иная ценностная модель - источником вдохновения является Трансцендентное объективное (*Т.о.*) этико-эстетической природы (область сакральных ценностей, в основном христианских). Автор в символизме - это двойник Бога, пророк, теург.

Авангардисты отошли от символистской, а шире - романтической концепции дуальности материи и духа. Они отрицали существование идеальных эйдосов, инобытие всегда «овнешнялось». Автор в авангарде занимает самодовлеющую позицию единственного Творца.

В теории авангарда доминировал индивидуализм и субъективизм, но в конкретной художественной практике наблюдается более сложная картина: можно выделить три варианта перехода к «чистому» авангарду, где в первых двух еще можно говорить о связи с культурной традицией символизма, а в третьем - с этой традицией происходит разрыв.

II. Практика

1а. В. Хлебников

Если художник обращается к идеальным сущностям (этико-эстетического порядка) и грезит преображением земного несовершенного мира, то связь с культурной традицией символизма/романтизма, основанной на философии Платона, очевидна. В этом отношении и В. Хлебников, и В. Маяковский еще творят в указанном контексте, ибо их художественное сознание утопично. Однако у каждого из авторов различны позиции по отношению к сложившимся, внеположным им ценностям.

Позиция В. Хлебникова двойственна: с одной стороны, он видит все зло и дисгармонию этого мира и жаждет чудесного преображения («Журавль», «Ночь перед Советами», и – «Ладомир», «Кол из будущего»), с другой стороны - он уже живет в придуманной им и воплощенной утопии («Война в мышеловке»). Преображение - мыслимое или существующее - предстает в материальных, а не чисто духовных проявлениях, как это декларируется в символизме, при этом сам автор является носителем идеальных эйдосов, по образцу которых следует «все изменить»:

*Мы слышим в шуме дальних весел,
Что ужас радостен и весел,
Что он - у серой жизни вычет
И с детской радостью граничит.*

В данном случае позиция «Ребенка / Святого / Царя» (терминология А. Жолковского) - это сакральная позиция; он и Поэт с большой буквы, и олицетворение современного «отшельника». Хлебников и подключается к мировым идеалам, и сам продуцирует энергию чудесного, которая претворяется в невиданные и неведомые доселе миры, пусть и живущие только на бумаге. В данном случае происходит слияние *Т.о.* как мистического источника вдохновения, внеположного автору, но присвоенного им, и - *Т.с.* Идеал мыслится Хлебниковым как Преображенная вселенная - образец добра и целесообразности, где чудо совершается посредством достижений техники и науки.

Связь с символизмом очевидно просматривается в самом проективном характере мышления художника, в его обращении к вне-положным духовным источникам *Т.*, имеющего этико-эстетическую природу.

Авангардизм проявляется у Хлебникова там, где он демонстрирует себя как источник вдохновения-инобытия и себя как Поэта-Демииурга («ходячий идеал»), при этом творческая энергия может быть направлена и на деструктивные действия, что весьма характерно для авангарда (позиция автора в авангарде демонстрирует его власть над миром). Здесь меняется и источник вдохновения, и его природа - гиперболизированная энергетика субъекта сулит не только мировую гармонию, но и глобальные перемены ради них самих.

Хлебников, правда, никогда не подходит вплотную к позиции одинокого свободного Игрока, жаждущего новизны ради самой новизны. Он не может отказаться от роли Творца и Спасителя человечества. Хлебников - блаженный, безумец, поэт, и ему не надо было предпринимать никаких усилий для того, чтобы стать таким, ибо он уже - был таким. «Председатель Земного Шара» служил высшей идее, будучи ее земным воплощением, и на человечество взирал как на детей, которых хотел привести в новый Эдем.

16. В. Маяковский

В. Маяковский метался между позицией Бога (стать олицетворением идеала - добра, красоты, справедливости в традиционном смысле этих слов, заменив собою существующего Бога, не достойного этого имени, ответственного за все жизненное зло), и - позицией поэта-авангардиста, несущего заряд буйной разрушительной силы и радостного от сознания своей власти над миром, который только игрушка в его руках. Лирический субъект Маяковского предстает перед нами либо в образе Спасителя:

*Земля,
откуда любовь такая нам?
Представь -*

там
под деревом
видели
с Каином
играющего в шашки Христа.

Не видишь,
прищурилась, ищешь,
Глазенки - щелки две.
Шире!
*Смотри, мои глазища –
всем открытая собора дверь.*

Люди! -
любимые,
нелюбимые,
знакомые,
незнакомые,
широким шествием излейтеесь в двери те.
И он,
свободный,
ору о ком я,
человек -
придет он,
верьте мне, верьте!;

либо в образе веселого хулигана и «грубого гунна»:

*Невероятно себя нарядив,
пойду по земле,
чтоб нравился и жегся,
а впереди
на цепочке Наполеона поведу, как мопса;*

*По Невскому мира, по лощеным полосам его,
профланирую шагом Дон-Жуана и фата;*

Глаза -
двум солнцам велю пылать
из глаз
неотразимо наглых.

Энергия бешеных усилий прорыва к «себе-иному», - Пророку - Святому – Поэту - Жертве, указывающему слепому человечеству истинные пути, не находит окончательного воплощения в авторском образе: лирический субъект Маяковского всегда трагически раздвоен между точками невысказанной этической высоты ради блага всего человечества и самодовлеющей гиперболической субъективности ради нее самой. Если Хлебников всегда целостен и этические ценности не подвергаются сомнению, то Маяковский периодически подвергает свою же позицию Спасителя человечества ироническому снижению («Воина и мир», трагедия «Владимир Маяковский»).

Связь с символизмом, как и у Хлебникова, сохраняется в общем направлении проективизма. Обращение к этико-эстетическим идеалам (*Т.о.*) также вводит Маяковского в культурный контекст символизма. Однако доминанта *Т.с.* у Маяковского уже довольно ясно выражена, и тем самым он уже куда ближе к авангарду: обращение к переустройству мира по законам любви и гармонии периодически сменяется демонстрацией глобального «себя-иного», где нет уже и не может быть этических законов, т.к. есть только один Субъект = миру, и главное здесь - не красота и добро, а наслаждение Игрой своих буйных творческих сил.

Маяковский разрывается между служением высшим духовным ценностям, желая стать их олицетворением («дотянуться до Хлебникова»), и субъективным самоутверждением. Его отношение к человечеству менялось - люди виделись ему и неразумными несчастными детьми и носителями всех пороков - и лишь зрителями и статистами, необходимыми для главного сценического действия - демонстрации жизни-пьесы (трагедии?) «Владимир Маяковский».

2. А. Крученых

Из всех художников русского авангарда фигура А. Крученых - наиболее типичная. Его авторская позиция (за исключением самого раннего периода творчества) знаменует весьма характерный и ощутимый разрыв с традицией символизма. Здесь уже нет ориентации на внеположные субъекту духовные ценности этико-эстетического порядка (*Т.о.*), связанные как с религией, так и с культурой.

Лирический субъект поэзии Крученых демонстрирует осуществление классических теоретических положений авангарда: поэт - это самодостаточный одинокий Игрок, его источник вдохновения - *Т.с.* в чистом виде, где продуцируется только энергия изменений, а новизна - это единственная ценность существования.

Творящий субъект играет как с собой, так и с миром, он волен делать все, что угодно. Никакие этические мерки к нему не применимы, он занят творчеством как игрой, где правила постоянно меняются им же, а сама игра идет азартно и весело. Он либо смотрит на людей с высоты своего роста, как Гулливер на лилипутов, которые для него лишь куклы, марионетки для манипуляций, либо уже пришел к единству субъекта и объекта, образовал фантастический универсум, где границы внешнего мира совмещены с границами внутреннего. Ему уже никто не нужен, он сам и есть разнообразие и всеединство в одном лице:

*У меня изумрудно неприличен каждый кусок
Костюм покроя шокинг
во рту раскаленная клеем облатка
и в глазах никакого порядка...
Публика выходит через отпадающий рот
а мысли сыро-хромяющие – совсем наоборот!
Я В ЗЕРКАЛЕ НЕ ОТРАЖАЮСЬ!..;*

*Упрямый и нежный как зеленый лук
Из своей перепиленной глотки
построю вам ПОВИВАЛЬНЫЙ ЗАВОД!
На свадьбу ОСТРОКОЖНЫМ кокоткам
строжайше преподнесу свой подвальный герб,
а сам присяду
и зубной щеткой
буду внимательно
ЧЕЛЮСТИ ВЕРТЕТЬ!*

Таким образом, можно выстроить своеобразную эстетическую конструкцию, где крайние полярные точки самодостаточной целостности будут занимать соответственно В. Хлебников и А. Крученых, при том, что первый - творит в этическом пространстве, т.е. для других, а второй - только в эстетическом, и других для него уже не существует; В. Маяковский занимает сложную промежуточную осциллирующую позицию, склоняясь, условно говоря, то к Хлебникову, то к Крученых, и позиция его так и остается подвижной.

Связь с культурной традицией символизма оказалась куда более живучей, чем декларировалось в статьях и манифестах, т.к. стремление авангарда к чуду не является его собственным изобретением, но как только это чудо совершается наяву посредством игры для себя - здесь можно говорить о линии «разрыва» с символизмом. Формально эту идею можно выразить таким образом: в авангарде происходит замена источника вдохновения и, соответственно, меняется его природа, *Т.о.* сменяется *Т.с.*, и на смену мистическим ценностям добра и красоты приходит чистая энергия движения/изменения.

ИДИОСТИЛЬ В. ХЛЕБНИКОВА: СВОЕОБРАЗИЕ РИТМА

О.В. Филиппова

(Москва)

Индивидуальный стиль поэта или писателя - предмет исследования и литературоведческой, и лингвистической стилистики. Для объяснения многих литературоведческих и философских категорий (таких, как индивидуальность личности творца, творческий замысел произведения, мотивы «чужих высказываний» и др.) лингвостилистический аспект описания языка художника необходим. У читателя-исследователя нет другого источника для осмысления «затекстовых» категорий, как сам текст.

Индивидуальный стиль поэта базируется на идиолекте - системе речевых средств индивидуума, формирующейся и развивающейся в процессе жизнедеятельности. Но на этом лингвистическая реальность индивидуального стиля не исчерпывается. Она включает в себя и подсистему специфически используемых (в творческом акте) речевых средств для реализации творческого замысла.

Для лингвиста стиль - это и общее и индивидуальное. И первой задачей при изучении текста как стилистического явления становится задача разграничения поля общего и индивидуального. Такой подход - лингвостилистический - используется и при анализе художественного текста.

Идиостиль Велимира Хлебникова с этой точки зрения изучен недостаточно. На это указывают многие исследователи творчества поэта [1].

Индивидуальный стиль поэта как содержательно-формальный концепт его творческой индивидуальности находит воплощение в речевых формах, имеющих разноразноуровневую языковую природу: лексико-семантическую, семантико-синтаксическую, ритмико-интонационную.

Тексты В. Хлебникова содержат блестящие находки в плане не только словотворчества, но и ритмотворчества. Богатые хлебниковские интонации обнаруживаются нами через синтаксическое строение его поэтических текстов. Не случайно пишут о поэте как «носителе ритма» (А. Блок), о том, что «наука о стихе - наука о стихотворном ритме» (М. Янакиев). Интересно проследить индивидуально-стилистические особенности ритма стихов В. Хлебникова (на примере стихотворения «Конь Пржевальского»)