



Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2025. Т. 25, вып. 4. С. 445–451

Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism, 2025, vol. 25, iss. 4, pp. 445–451

<https://bonjour.sgu.ru>

<https://doi.org/10.18500/1817-7115-2025-25-4-445-451>, EDN: SZFMXJ

Научная статья

УДК 821.161.1.09-31+929Хлебников



Жанр сверхповести в творчестве В. Хлебникова: специфика субъектной организации

А. С. Савельева

Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского, Россия, 410012, г. Саратов, ул. Астраханская, д. 83

Савельева Алиса Сергеевна, аспирант кафедры русской и зарубежной литературы, savelevaliso@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-2677-8753>

Аннотация. Статья посвящена исследованию жанрового феномена сверхповести в творчестве В. Хлебникова. С опорой на теоретическую модель жанра, предложенную Н. Л. Лейдерманом, выделен важнейший элемент жанровой структуры – субъектная организация художественного текста. Проведен сопоставительный анализ произведений «Дети Выдры» (1911–1913), «Сестры-молнии» (1918–1921) и «Зангези» (1920–1922). Системно-субъектный подход Б. О. Кормана позволяет охарактеризовать сверхповесть как межродовую жанровую форму, тяготеющую к драме. При этом хлебниковский жанр испытывает ощущимое влияние эпического и лирического родов литературы. Эпическое начало обнаруживает себя в ремарках, не рассчитанных на сценическую реализацию; репликах служебных персонажей, не включенных в развитие действия; монологах и диалогах с повествовательными вкраплениями. Об активизации лирического начала свидетельствует усиление авторского присутствия в речах главного героя (Сына Выдры, Зангези). В «Детях Выдры» и «Сестрах-молниях» наблюдаются отклонения от общей схемы: субъектная организация некоторых «парусов» (актов / глав) совершен но не соответствует законам драмы, что делает возможной игру точками зрения. Жанр сверхповести близок к монодраме в понимании Н. Евреинова. В. Хлебников наглядно демонстрирует механизм мышления центрального персонажа («Дети Выдры»); слаживает индивидуальность действующих лиц, являющихся воплощениями одной сущности («Сестры-молнии»); эксплицирует душевное состояние главного героя через высказывания второстепенных («Зангези»). В каждой из трех сверхповестей используется прием «текст в тексте». Он выполняет такие функции, как создание эффекта зеркальности, способствующего утверждению авторской позиции («Дети Выдры», «Сестры-молнии»), и осуществление игры на границе искусства и жизни («Зангези»). В целом рассматриваемый жанр отличается субъектным многоголосием, не нарушающим, однако, единства авторского замысла.

Ключевые слова: В. Хлебников, жанр, сверхповесть, субъектная организация, эпическая драма, лирическая драма, точка зрения, монодрама, «текст в тексте»

Для цитирования: Савельева А. С. Жанр сверхповести в творчестве В. Хлебникова: специфика субъектной организации // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2025. Т. 25, вып. 4. С. 445–451. <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2025-25-4-445-451>, EDN: SZFMXJ

Статья опубликована на условиях лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International (CC-BY 4.0)

Article

The genre of supersaga in V. Khlebnikov's writing: Specific nature of the subject organization

A. S. Savelyeva

Saratov State University, 83 Astrakhanskaya St., Saratov 410012, Russia

Alisa S. Savelyeva, savelevaliso@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-2677-8753>

Abstract. The article examines the genre phenomenon of supersaga in V. Khlebnikov's oeuvre. According to the theoretical model of the genre proposed by N. L. Leiderman, the subject organization of an artistic text is identified as the most important component of the genre structure. A comparative analysis is conducted on the works *Children of the Otter* (1911–1913), *The Lightning Sisters* (1918–1921), and *Zangezi* (1920–1922). B. O. Korman's system-subject method allows us to describe the supersaga as an intergeneric form gravitating toward drama. At the same time, V. Khlebnikov's genre is significantly influenced by the epic and lyrical kinds of literature. The epic element manifests itself through stage directions not intended for performance, remarks of supporting characters not included in the plot development, monologues and dialogues with narrative incorporations. The intensification of the lyrical element is evidenced by the increased presence of the author in the speech of the protagonist (*Son of the Otter*, *Zangezi*). In *Children of the Otter* and *The Lightning Sisters*, there are deviations from the typical structure, with the subject organization of some "sails" (acts/chapters) not following the laws of drama. This makes a complex play of perspectives possible. The supersaga genre is close to monodrama as understood by N. Evreinov. V. Khlebnikov clearly shows the inner workings of the protagonist's mind (*Children of the Otter*); smooths out the individuality of the characters representing the same essence (*The*



Lightning Sisters); reveals the main character's mental state through the lines of secondary ones (Zangezi). Throughout the three supersagas, the "text within text" technique is employed. It performs functions such as creating a mirroring effect which helps to establish the author's position (*Children of the Otter*, *The Lightning Sisters*), and implementing a play at the intersection of art and life (*Zangezi*). Generally, the genre in question is characterized by subject polyphony, which, however, does not violate the unity of the author's intention.

Keywords: V. Khlebnikov, genre, supersaga, subject organization, epic drama, lyrical drama, perspective, monodrama, "text within text"

For citation: Savelyeva A. S. The genre of supersaga in V. Khlebnikov's writing: Specific nature of the subject organization. *Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism*, 2025, vol. 25, iss. 4, pp. 445–451 (in Russian). <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2025-25-4-445-451>, EDN: SZFMXJ

This is an open access article distributed under the terms of Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0)

Среди художественных открытий В. Хлебникова видное место занимает экспериментальный жанр сверхповести. Его образное определение дано в предисловии к «Зангези» (1920–1922), итоговой книге писателя: «Сверхповесть, или заповесть, складывается из самостоятельных отрывков, каждый с своим особым богом, особой верой и особым уставом. <...> Рассказ есть зодчество из слов. Зодчество из "рассказов" есть сверхповесть» [1, т. 5, с. 306]. Хотя жанровым определением снабжен только «Зангези», публикаторы справедливо относят к сверхповестям такие сочинения, как «Дети Выдры» (1911–1913) и «Сестры-молнии» (1918–1921) [1, т. 5]. Это позволяет нам очертить круг рассматриваемых текстов.

Их родо-жанровая природа постоянно привлекает внимание литературоведов. Н. Л. Степанов [2] и П. И. Тартаковский [3] называют «Детей Выдры» поэмой, трактуя произведение в эпическом ключе. С. В. Сигов [4], Р. В. Дуганов [5], В. П. Григорьев [6] и Е. С. Шевченко [7] помещают сверхповести в контекст хлебниковской драматургии. Ряд исследователей – преимущественно на материале «Зангези» – делают вывод о гибридном характере жанра. Д. Ораич-Толич [8], Р. Грюбель [9] и А. Флакер [10] отмечают авторскую ориентацию на синтез искусств, а К. Соливетти [11] и И. С. Кукуй [12] – осуществление поэтом принципа гипертекстуальности. Три сверхповести изучены неравномерно, а сам жанр до сих пор не осмыслен как целостный феномен.

Литературные жанры подвержены исторической изменчивости, затрудняющей разрешение вопроса об их сущностных критериях. Признавая эту проблему, Б. В. Томашевский не отрицает важности сравнительно устойчивых «признаков жанра» [13, с. 206] – доминирующих приемов, вокруг которых группируются все остальные приемы, применяемые в произведении. М. М. Бахтин устанавливает параметры речевых жанров, универсальные

для разноуровневых высказываний – от бытовой реплики до многотомного романа [14]. Г. Н. Поспелов предпринимает попытку построения непротиворечивой жанровой типологии по содержательному принципу [15].

Достаточно гибким инструментом жанрового анализа представляется теоретическая модель жанра, разработанная Н. Л. Лейдерманом. Согласно его концепции, структуру жанра формируют субъектная организация, хронотоп, ассоциативный фон и интонационно-речевая организация – так называемые носители жанра [16, с. 24]. Их значимость в создании художественного образа мира неодинакова. Главным носителем жанра ученым считает субъектную организацию.

Цель статьи – исследовать специфику этого жанрового показателя в сверхповестях В. Хлебникова.

Под субъектной организацией Б. О. Корман подразумевает «соотнесенность всех отрывков текста, составляющих в совокупности данное произведение, с используемыми в нем субъектами» [17, с. 320] речи и сознания. Субъектная сфера каждого из родов литературы, включая драму, имеет свои отличительные черты. В пьесе первичному субъекту речи принадлежит меньшая часть текста: заглавие, список действующих лиц, их обозначения, предшествующие репликам, а также ремарки. Между вторичными субъектами речи (персонажами) распределена большая часть текста – монологи и диалоги.

Несмотря на то, что сверхповести тяготеют к драме, авторский голос в них звучит совершенно отчетливо. Первый парус «Детей Выдры» полностью состоит из развернутых повествовательных ремарок. Они содержат описание обстановки, окружающей героев, их поступков и эмоциональных реакций. Действие «Зангези» предваряется «Колодой плоскостей слова» [1, т. 5, с. 306] – главой-ремаркой, моделирующей художественное пространство. Вторую плоскость «Боги» открывает объемный пере-



чень действующих лиц, характеризующий их внешний облик и манеру поведения. Язык хлебниковских ремарок выделяется резкой самобытностью, нетипичной для драматического паратекста. В некоторых из них пропаивают метр и рифма: «Сын Выдры, вынув копье и шумя черными крылами, темный, смуглый, главы кудрями круглый, ринулся на черное солнце» [1, т. 5, с. 242–243]; «Надпись: “Не трудащийся да не ест!” // Сестры-молнии порхают там и здесь» [1, т. 5, с. 287]; «Опять темнеет мгла, синея над камнями» [1, т. 5, с. 310]. Все это свидетельствует о пересечении родовых начал в границах жанра сверхповести.

Б. О. Корман различает два способа выражения авторского сознания в драме: сюжетно-композиционный и словесный. В первом случае автор транслирует свою позицию «через расположение и соотношение частей», во втором – «через речи действующих лиц» [18, с. 86]. Словесный способ преобладает в эпическом и лирическом типах драмы. В сверхповестях обнаруживаются признаки обоих.

Кроме повествовательных ремарок, не рассчитанных на сценическое воплощение, эпической драме свойственно «ослабление связи текста и носителя речи» [18, с. 94]. Последний может играть служебную роль, не действуя, а лишь информируя читателя. Эта тенденция прослеживается в сверхповестях В. Хлебникова. Нередко он вводит в сюжет безымянных персонажей, лишенных какой-либо индивидуальности. Таковы Ученый, Игрок и Вбегающий в «Детях Выдры», почти все субъекты говорения в «Сестрах-молниях», пронумерованные прохожие в «Зангези». Голос обретают даже неодушевленные предметы, природные явления и элементы ландшафта: шахматные фигуры, Грода и Горы, дальние горы. В каждом из произведений присутствуют коллективные образы, представляющие некую общность: Люди, Множества, Голоса, Слушающие и др. Как правило, персонажи-функции произносят от одной до нескольких реплик и бесследно исчезают.

В монологах и диалогах эпической драмы усилено повествовательное начало. Так же организована словесная ткань сверхповестей. Субъекты речи комментируют происходящее, излагают произошедшее, разъясняют оставшееся за кулисами. Приведем самые показательные примеры. В «Сестрах-молниях» Воин, прибывающий к кресту Христа, описывает его телесные муки. Утес-Прометей раскрывает Сыну Выдры

предысторию своего заточения. О мнимом самоубийстве Зангези становится известно из газеты, которую читают двое прохожих.

Субъектный строй сверхповести испытывает влияние не только эпического, но и лирического рода литературы. Главный герой лирической драмы служит «рупором идей автора» [17, с. 364]. В «Детях Выдры» на это прямо указывает имя центрального действующего лица: «Сын Выдры перочинным ножиком вырезывает на утесе свое имя: Велимир Хлебников» [1, т. 5, с. 268]. В уста Зангези поэт вкладывает измененные фрагменты собственных стихотворений, объединенных пафосом избранничества и подвижничества, проникнутых духом напряженной умственной работы и ощущением целостности мира («Мне, бабочке, залетевшей...», «Хороший работник часов...», «Мой череп – пустстан, где сложены слова...», «Подушка – камень...», «Моряк и поец»). Со всем этим ассоциируется образ героя хлебниковской лирики. Близость автора и его alter ego высвечиваются как межтекстовые, так и внутритекстовые переклички. Во «Введении» словесное искусство («речевое дело» [1, т. 5, с. 306]) уподобляется архитектуре, повесть – зданию, а язык – камню. В тех же выражениях рассуждает Зангези: «Речи – здания из глыб пространства» [1, т. 5, с. 322]. Субъектная функция персонажа берет верх над объектной, а его проповедь переходит в хлебниковский автокомментарий.

Хотя субъектная структура сверхповестей выстроена по законам драмы, в двух из трех произведений встречаются отклонения от общей схемы. Они делают возможной изощренную игру точками зрения.

Третий парус «Детей Выдры» оформлен как поэма, распадающаяся на две сюжетные линии – рассказ и ситуацию рассказывания. Арабский путешественник Иблан принимает на себя роль повествователя, слагая песнь «Искандер-намэ». Тождественность Искандра и Сына Выдры утверждается в начальной ремарке: «Сын Выдры слетает с облаков, спасая от russov Нушабэ и ее страну» [1, т. 5, с. 246]. Наряду с объектностью герой-поэт проявляет субъектность – развивает замысел, намеченный автором, и даже выступает в качестве его двойника. П. И. Тартаковский убедительно доказывает, что, познавая бытие эстетически и исторически, Иблан в своем слове несет хлебниковскую концепцию войны и мира [3].



Четвертый парус, написанный прозой, рисует эпизод из жизни запорожских казаков. Безличный повествователь акцентирует дистанцию, отделяющую его от объекта изображения: разграничивает свою речь и речь персонажей, сообщает о том, чего не могут знать они: «Их [татар] восточные, в узких шляпах, лица, или хари, как не преминул бы сказать казак, выражали непонятную для европейца заботу»; «Не думали они о том, что близка смерть для многих храбрецов» [1, т. 5, с. 257]. Затем эта дистанция сокращается, фокус авторского внимания смещается к индивидуальному восприятию павшего в бою Паливоды. Актуализируется точка зрения, которую вслед за Б. А. Успенским можно классифицировать как психологическую [19]. Всеведущий наблюдатель отслеживает ход мыслей и чувств героя: «И смущалось сердце и заплакал, но после запел воинственно и сурово» (здесь и далее курсив наш. – А. С.); «Так нашла уют тоскующая душа казака. Он слушал рассказ про обиды и думал, как помочь своему воинству»; «И поклонился в пояс, и полетел дальше Паливода, смутный и благодарный» [1, т. 5, с. 258]. Интересны случаи, когда «план психологии выражается <...> фразеологическими средствами» [19, с. 109]. Князь Потемкин и Екатерина II, чьи фигуры проплывают перед Паливодой, названы так, как назвал бы их он сам, – «Нечоса» и «ненько» [1, т. 5, с. 258]. В субъективной манере выдержаны сцена возвращения домой: «Мать накрывала на скатерть и с улыбкой смотрела на воина» [1, т. 5, с. 258] (объективный взгляд «извне» потребовал бы иного наименования – «мать Паливоды» или «его мать»). В повествование встраивается внутренний монолог казака.

Первой части пятого паруса предпослан заголовок «Разговор», что обнажает ее драматический потенциал. По форме это поэма, стремящаяся к пьесе: прямая речь действующих лиц перемежается с нарративными вкраплениями. Двою неизвестных оживленно спорят о дальнейшей судьбе мира и в конечном счете достигают взаимного согласия – движутся от тезиса через антитезис к синтезу. По суждению Р. В. Дуганова, старший и младший собеседники едины и противоположны, как может быть един и противоположен самому себе один человек в разных возрастах. Не исчерпываясь точками зрения персонажей, точка зрения автора обнаруживает себя именно в развертывании их конфликта [5].

Среди действующих лиц «Сестер-молний» особняком стоит безымянный субъект говорения, чье высказывание вводится без каких-либо обозначений и занимает весь третий парус. В нем переплетаются эпическое и лирическое начала. С одной стороны, просматривается некая событийная канва: личный повествователь живописует картину революционного насилия, вознесение душ погибших, страдание и смерть «конского Спаса» [1, т. 5, с. 289]. С другой стороны, в парусе слышны отголоски лирических текстов В. Хлебникова – стихотворения «Страну Лебедию забуду я...», воспевающего благородство лошадей, и цикла утопических фантазий о стеклянных городах будущего («Город будущего», «О город тучеед! костер оков...», «Москва будущего»).

Многообразие точек зрения, присущее сверхповестям, их «густонаселенность» не слаживают, а лишь подчеркивают важную особенность этого жанра – тяготение к монодраме. Согласно театральной теории Н. Евреинова, монодрама показывает мир таким, каким его воспринимает центральный персонаж «в любой момент своего сценического бытия» [20, с. 106]. В. Хлебников концентрирует действие вокруг главного героя, отражающегося во второстепенных.

В литературной автобиографии писателя говорится, что в «Детях Выдры» обрисованы «разные судьбы двоих на протяжении веков» [1, т. 1, с. 7]. Молчаливая Дочь Выдры представлена не более чем спутницей Сына. Он же играет ведущую роль, на многогранность которой обращает внимание Х. Баран. При анализе системы персонажей хлебниковед выделяет тех, чье поведение подобно поведению Сына Выдры. Каждый из них «участвует в ситуации героического конфликта» [21, с. 37], бросая вызов могущественному противнику.

«Дети Выдры» – не первый опыт автора в области монодрамы. Таковой традиционно считается его ранняя пьеса «Госпожа Ленин». По остроумному замечанию Р. В. Дуганова, заглавная героиня является не действующим лицом, а местом действия [5]. Составить представление о происходящем можно только по репликам голосов, принадлежащих разным сторонам ее сознания. Аналогично организован шестой – итоговый – парус «Детей Выдры». Душа Сына Выдры превращается в остров, куда слетаются призраки великих полководцев, бунтовщиков и ученых – вершителей истории. По окончании



философского диалога между Ганнибалом и Сципионом гости произносят короткие монологи о своих подвигах и жертвах – презентуют себя, а значит, и стержневые аспекты героической личности. Раздается хоровой «вопль духов» [1, т. 5, с. 279]:

На острове мы. Зовется он Хлебников.
Среди разъяренных учебников
Стоит, как остров, храбрый Хлебников.
Остров высокого звездного духа.
Только на поприще острова сухо –
Он омывается морем ничтожества

[1, t. 5, c. 279].

Не исключено, что механизм мышления сына Выдры демонстрируется и во втором парусе. Об «овнешнении» внутреннего свидетельствует вступительная ремарка: «Горит свеча именем Разум в подсвечнике из черепа; за ней шар, бросающий на все <атом> черной тени» [1, т. 5, с. 245]. По мнению А. Т. Никитаева, действие может разворачиваться в человеческом разуме, «пространстве идей, спроектированном на земную сцену» [22, с. 74]. Если это так, Дети Выдры – посетители «зерцала “Будетлянин”» [1, т. 5, с. 244] – находятся одновременно внутри и снаружи самих себя. Перед ними исполняется пьеса, сюжет которой подчинен логике творческого воображения. Игра в мяч-атом, божественный суд над Ахиллом, превращение Олимпа в славянскую Лысую гору «с одинокой ведьмой» [1, т. 5, с. 246] соединены не причинно-следственной и не хронологической, но ассоциативной связью.

Сын Выдры оказывается и театром мировой истории, и актером, и зрителем ее спектакля.

Подлинный герой «Сестер-молний» – молнийно-световая природа вселенной, энергия, пронизывающая живую и неживую материю. В статье «Наша основа» В. Хлебников пишет: «Нужно помнить, что человек в конце концов молния, что существует большая молния человеческого рода – и молния земного шара» [1, т. 6, кн. 1, с. 178]. Эта идея заострена в партии хора, венчающей финал произведения:

Мы ведь единство людей и вещей.

Мы учим узнавать знакомые лица в корзинке
овощей,
Повсюду единство мы – мира кольцо!
Бога лицо

[1_T_5_c_304]

То, что здесь высказано напрямую, предполагается всей субъектной организацией сверх-

повести. Реплики сестер отзываются эхом в репликах пронумерованных душ (тех же молний, претерпевающих серию метаморфоз). В парусе «Смерть коня» повествователь вторит Воину и Людям – персонажам «Страстной площади». Иногда дистанционные переклички между парусами принимают характер буквальных со-впадений. Ср.: «2 молния. Оденусь захарап // С кривою палкою. // 3 молния. А я русалкою» [1, т. 5, с. 284]; «85. Чумною палочкой. // 86. А я русалочкой» [1, т. 5, с. 302]. Разветвленная сеть повторов выявляет взаимосвязанность говорящих, даже если они не контактируют на фабульном уровне.

«Монодраматизм» позднейшей сверхповести не столь очевиден, но по-прежнему ощутим. Хотя имя Зангези вынесено в заглавие, он фигурирует лишь в четырнадцати плоскостях из двадцати одной (по данным новой текстологии – в одиннадцати из семнадцати [23]). Вместе с тем духовное присутствие героя улавливается на протяжении всего действия. Этому способствует система вспомогательных персонажей, отображающих разные аспекты его личности.

Протекая без участия Зангези, начальные плоскости «Птицы», «Боги» и «Люди» подготавливают его выход. С птицами и богами протагониста-поэта сближает владение «заумной звукоречью» [24, с. 57]. От людей он получает разнородные оценки, в той или иной мере согласующиеся с его самовосприятием. Так, 2-й прохожий подмечает: «Обрывок рукописи Зангези. <...> Красивый почерк» [1, т. 5, с. 311]. Известен авторский интерес к графическому облику текста. В декларации «Предложения» В. Хлебников призывает «основать труд художников почерка, зная, что почерк самой начертательной дрожью руководит читателем» [1, т. 6, кн. 1, с. 243]. Именно с почерком Зангези ассоциирует свое наследие:

Мне, бабочке, залетевшей
В комнату человеческой жизни,
Оставить почерк моей пыли
По суровым окнам, подписью узника,
На строгих стеклах рока.

[1, T, 5, c, 312].

По-своему прав и 1-й прохожий, окрестивший героя «лесным дураком» [1, т. 5, с. 310]. Пренебрегая скептическими выпадами, тот гордо объявляет себя «глупостварью» [1, т. 5, с. 331]. Его мудрость лежит вне обыденного рассудка.



Не будет преувеличением сказать, что Зангези окружен проекциями собственного сознания. В этом отношении людям соприродны Горе и Смех – персонажи одноименной плоскости, не связанной с общей сюжетной линией. Они олицетворяют трагикомизм судьбы Зангези. Высокое в ней всегда соседствует с низким, печальное – с веселым; самоубийство же оборачивается «неумной шуткой» [1, т. 5, с. 353].

Ложной смерти Зангези предшествуют события, воспроизводящие динамику его душевного состояния. В шестнадцатой плоскости «Падучая» он сталкивается со своим «темным», болезненным двойником – эпилептиком, чьи невнятные выкрики напоминают заумь. Выслушав их, герой заключает: «Страшная война посетила его душу. // И перерезала наши часы, точно горло» [1, т. 5, с. 334]. Позже в газете печатают слух о том, что сам Зангези зарезался бритвой: «Оставил краткую записку: “Бритва, на мое горло!”» [1, т. 5, с. 353]. Это обстоятельство проясняет роль Старика, чье появление в «Горе и Смехе» может показаться немотивированным: вооружившись ножницами, он «стрижет дыханье мертвый беленой» [1, т. 5, с. 350]. Мрачное (хоть и боевое) настроение Зангези как бы распространяется на эпизодических персонажей.

Реплики многочисленных субъектов речи эксплицируют внутренний мир «главного действующего» [20, с. 104] – дерзновенного мыслителя и отвергнутого пророка.

Созданию частого в сверхповестях эффекта зеркальности служит не только расщепление образа протагониста, но и прием «текст в тексте». Простейший случай его использования описывается Ю. М. Лотманом как «включение в текст участка, закодированного тем же самым, но удвоенным кодом, что и все остальное пространство произведения» [25, с. 101]. Такова уже упомянутая «поэма в поэме», входящая в третий парус «Детей Выдры». Два сюжетных пласта отражаются друг в друге, что усиливает авторскую позицию. В «Сестрах-молниях» вставной характер имеет монолог Воина, сопровождающийся ремаркой: «Молодой инок в келье читает стихи» [1, т. 5, с. 284]. Благодаря перекличкам между этим монологом и парусом «Смерть коня» события прошлого становятся ключом к пониманию настоящего.

Игра зеркальных отражений не сводится к элементарному дублированию: правое и левое

неизбежно меняются местами. Взволнованность Иблана контрастирует со спокойствием автора-повествователя. «Рифмующиеся» образы, употребляемые ими обоими, наполняются различным содержанием. Ярчайший пример – трансформации огня и воды: разрушительный пожар и печально догорающий костер; море, окрасившееся кровью, и журчащий родник. В «Сестрах-молниях» равнодушию Воина противостоит сочувственная интонация безымянного субъекта, причем первый вовлекается в ситуацию, о которой говорит, а второй остается в положении наблюдателя.

В «Зангези» игра ведется на границе искусства и реальности. В. Хлебников передоверяет своему alter ego авторство историософского труда «Доски Судьбы», с которым прохожие знакомятся по обрывку рукописи. Они же подбирают листовки с азбукой «звездного языка» [1, т. 5, с. 321], призванного сплотить человечество. Оценочные комментарии, звучащие из уст персонажей, предвосхищают читательскую реакцию на саму сверхповесть. Оригинальную интерпретацию взаимоотношений обрамляющего и обрамляемого текстов выдвигает Р. Вроон. Он ищет причину, побудившую В. Хлебникова внедрить в «Зангези» отсылки к своим трактатам. По словам ученого, художественность дискурса, избранного поэтом, снимает вопрос о доказуемости его прозрений, оправдывая их эстетически [26].

Итак, единство принципов субъектной организации позволяет судить о «Детях Выдры», «Сестрах-молниях» и «Зангези» как о произведениях одного жанра. Структурным ядром сверхповести можно считать фрагментарность композиции, выражющуюся в многоголосии субъектов. Как ни парадоксально, оно не подрывает концептуальную целостность каждого отдельного текста, а укрепляет ее.

Список литературы

1. Хлебников В. Собр. соч. : в 6 т. / под общ. ред. Р. В. Дуганова ; сост., подгот. текста и примеч. Е. Р. Арензона, Р. В. Дуганова. М. : ИМЛИ РАН, 2000–2006. Т. 1. 2000. 544 с. ; Т. 5. 2004. 464 с. ; Т. 6, кн. 1. 2005. 448 с.
2. Степанов Н. Л. Велимир Хлебников: жизнь и творчество. М. : Советский писатель, 1975. 280 с.
3. Тартачковский П. И. Социально-эстетический опыт народов Востока и поэзия Хлебникова в 1900–1910-е годы. Ташкент : Фан, 1987. 250 с.



4. Сигов С. В. О драматургии Велимира Хлебникова // Русский театр и драматургия 1907–1917 гг. : сб. науч. тр. / редкол. : А. А. Нинов (отв. ред.) [и др.]. Л. : ЛГИТМИК, 1988. С. 94–111.
5. Дуганов Р. В. Велимир Хлебников: природа творчества. М. : Советский писатель, 1990. 350 с.
6. Григорьев В. П. От театра размеров к театру невозможного // Григорьев В. П. Будетлянин. М. : Языки русской культуры, 2000. С. 560–570.
7. Шевченко Е. С. Драматургическое новаторство В. Хлебникова // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. 2017. № 2. С. 208–217. EDN: ZAXPSD
8. Ораич-Толич Д. Сверхповесть // В. Хлебников: pro et contra : в 2 т. СПб. : РХГА, 2018. Т. 2. С. 585–597.
9. Грюбель Р. «Зангези» Хлебникова как контрафактура литургического синтеза искусств // Сверхповесть «Зангези» Велимира Хлебникова: Новая текстология. Комментарий. Рецепция. Документы. Исследования. Иллюстрации / сост. и науч. ред. А. А. Россомахин. М. : Бослен, 2021. С. 286–297.
10. Флакер А. Сверхповесть или сверхэрелище? Пространство «Детей Выдры» // В. Хлебников: pro et contra : в 2 т. СПб. : РХГА, 2018. Т. 2. С. 711–718.
11. Соливетти К. Сверхповесть «Зангези» как гипертекст // Сверхповесть «Зангези» Велимира Хлебникова: Новая текстология. Комментарий. Рецепция. Документы. Исследования. Иллюстрации / сост. и науч. ред. А. А. Россомахин. М. : Бослен, 2021. С. 298–307.
12. Кукуй И. С. Сверхповесть «Зангези» как гибридный текст // Сверхповесть «Зангези» Велимира Хлебникова: Новая текстология. Комментарий. Рецепция. Документы. Исследования. Иллюстрации / сост. и науч. ред. А. А. Россомахин. М. : Бослен, 2021. С. 308–314.
13. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика : учеб. пособие. М. : Аспект Пресс, 1996. 334 с.
14. Бахтин М. М. Проблема речевых жанров // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М. : Искусство, 1986. С. 168–202.
15. Поспелов Г. Н. Проблемы исторического развития литературы : учеб. пособие. М. : Просвещение, 1972. 272 с.
16. Лейдерман Н. Л. Движение времени и законы жанра. Свердловск : Ср.-Урал. кн. изд-во, 1982. 256 с.
17. Корман Б. О. Практикум по изучению текста художественного произведения // Корман Б. О. Избранные труды. Методика вузовского преподавания литературы. Ижевск : Изд-во «Удмуртский университет», 2009. С. 291–384.
18. Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения. М. : Просвещение, 1972. 110 с.
19. Успенский Б. А. Поэтика композиции // Успенский Б. А. Семиотика искусства. М. : Школа «Языки русской культуры», 1995. С. 9–218.
20. Евреинов Н. Н. Введение в монодраму // Евреинов Н. Н. Демон театральности. М. ; СПб. : Летний сад, 2002. С. 99–112.
21. Баран Х. Поэтическая логика и поэтический алогизм Хлебникова // Баран Х. О Хлебникове. Контексты, источники, мифы. М. : Российский гос. гуманит. ун-т, 2002. С. 19–49.
22. Никитаев А. Т. К интерпретации 2-го паруса «Детей Выдры» // Хлебниковские чтения : материалы конференции 27–29 ноября 1990 г. СПб. : Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме, 1991. С. 69–75.
23. Хлебников В. Зангези // Сверхповесть «Зангези» Велимира Хлебникова: Новая текстология. Комментарий. Рецепция. Документы. Исследования. Иллюстрации / сост. и науч. ред. А. А. Россомахин. М. : Бослен, 2021. С. 65–100.
24. Шкловский В. Б. О поэзии и заумном языке // Шкловский В. Б. Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933). М. : Советский писатель, 1990. С. 45–57.
25. Лотман Ю. М. Культура и взрыв. М. : АСТ, 2019. 256 с.
26. Вроон Р. Генезис замысла сверхповести «Зангези» (К вопросу об эволюции лирического «я» у Хлебникова) // Сверхповесть «Зангези» Велимира Хлебникова: Новая текстология. Комментарий. Рецепция. Документы. Исследования. Иллюстрации / сост. и науч. ред. А. А. Россомахин. М. : Бослен, 2021. С. 268–285.

Поступила в редакцию 29.06.2025; одобрена после рецензирования 22.07.2025; принятая к публикации 01.09.2025
The article was submitted 29.06.2025; approved after reviewing 22.07.2025; accepted for publication 01.09.2025