

## **ЛИТЕРАТУРНАЯ ШКОЛА И ТВОРЧЕСКАЯ ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ**

Научная статья

УДК 801.7

DOI: <https://doi.org/10.25688/2619-0656.2022.16.05>

### **В. ХЛЕБНИКОВ, А. КРУЧЕНЫХ, И. ЗДАНЕВИЧ: КОНЦЕПЦИЯ ВРЕМЕНИ В РУССКОЙ ФУТУРИСТИЧЕСКОЙ ДРАМЕ И ОПЕРЕ**

**Анна Владимировна Гик**

Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН, Москва, Россия,  
[annagik@yandex.ru](mailto:annagik@yandex.ru), <https://orcid.org/0000-0001-9449-546X>

Родина творчества — будущее.

Оттуда дует ветер богов слова.

*Велимир Хлебников*

**Аннотация.** В начале XX века русский театр вступил в эпоху художественных экспериментов. Авангардные сценические решения стали следствием теоретических разработок в том числе футуристов. Русские футуристы изобретательно использовали идею изменения хода времени в своих произведениях. Свобода от рамок классического ньютоновского мировоззрения позволила ввести в сюжет драмы элементы «мобильного» хронотопа. Такого рода примеры мы находим в следующих произведениях начала XX века: представление «Царь Максешьян и его непокорный сын Адольфа» (постановщик Бонч-Томашевский, 1911); пьеса «Мирсконца» Велимира Хлебникова (1912); опера «Победа над солнцем» Алексея Крученых (1913); пьеса «Ошибка смерти» Велимира Хлебникова (1915); драма «Лидантю фарам» Ильи Зданевича (1923). В работе доказывается, что композиция и сюжет футуристического текста опираются на традиционные литературные и народно-фольклорные структуры. Новизна и «футуризм» образуются за счет языковых новшеств (например, неологизм «Мирсконца»; заумный язык драмы Ильязда), а также нетривиального выстраивания сюжетной линии, где персонажи драм сами путешествуют по времени или у них появляются специальные герои-проводники.

**Ключевые слова:** футуристическая драма, Хлебников, Крученых, Зданевич, заумный язык, концепция времени.

**Для цитирования:** Гик А.В. В. Хлебников, А. Крученых, И. Зданевич: концепция времени в русской футуристической драме и опере // Русистика и компаративистика: Сб. науч. трудов по филологии / Гл. ред. С.А. Васильев. Вып. XVI. М.: Книгодел, 2022. С. 91–114. <https://doi.org/10.25688/2619-0656.2022.16.05>.

Original article

## V. KHLEBNIKOV, A. KRUCHENYKH, I. ZDANEVICH: THE CONCEPT OF TIME IN RUSSIAN FUTURISTIC DRAMA AND OPERA

**Abstract.** At the beginning of the twentieth century, the Russian theater entered the era of artistic experiments. Avant-garde stage solutions were the result of theoretical developments, including those of the futurists. Russian futurists ingeniously used the idea of changing the course of time in their works. Freedom from the framework of the classical Newtonian worldview made it possible to introduce elements of a “mobile” chronotope into the plot of the drama. The object of our study was futuristic works: the performance “Tsar Maksimyan and Evo’s Recalcitrant Son Adolf” (directed by Bonch-Tomashevsky, 1911); the play “Mirskonza” by Velimir Khlebnikov (1912); opera “Victory over the Sun” by Alexei Kruchenykh (1913); the play “Mistake of Death” by Velimir Khlebnikov (1915); drama “Lidantyu faram” by Ilya Zdanevich (1923). The paper proves that the composition and plot of the text are based on traditional literary and folklore structures. Novelty and “futurism” are formed due to linguistic innovations (for example, the neologism of “Mirskonza”; the zaum language of Ilyazd’s drama), as well as the non-trivial construction of the storyline, where the heroes of dramas themselves travel through time or they have special guide characters.

**Keywords:** futuristic drama, Khlebnikov, Kruchenykh, Zdanevich, zaum language, the concept of time

**For citation:** Gik A.V. V. Khlebnikov, A. Kruchenykh, I. Zdanevich: the concept of time in the Russian futuristic drama and opera. In: *Russian Philology and Comparative Studies: Collection of Scientific Works on Philology*. Chief editor S.A. Vasilyev. Vol. 16. Moscow: Knigodel, 2022. Pp. 91–114. <https://doi.org/10.25688/2619-0656.2022.16.05>.

© Гик А.В., 2022

**Введение.** Русские футуристы изобретательно использовали необычные сюжетные перипетии, в частности, изменение направления хода времени.

Эти искания одновременно опираются на принципы сказочного и мифологического мышления, которые включают идею годового аграрного цикла, отчасти противостоят строгой научной картине мира, в которой события выстраиваются по стреле времени — в линейной последовательности, отчасти служат иллюстрацией новых теорий (в частности, теории относительности А. Эйнштейна).

**Цель.** Целью статьи является анализ концепции времени в футуристической драме. Мы приходим к выводу, что концепции времени в футуристической драме не являются однородными. Причинно-следственный ход событий нарушается, подключается циклическое время, а также реверсивный ход времени воспроизводится не только как прием для описания воспоминаний, но и как сюжетный стержень всего текста. Последний опирается на религиозное понятие воскрешения и согласуется с обрядами перехода между мирами живых и мертвых.

**Материал исследования.** В сферу наших интересов вошли следующие драматические произведения: представление «Царь Максемьян и его непокорный сын Адольфа» (постановщик Бонч-Томашевский, 1911) [Крусанов 2010: 299]; пьеса «Мирсконца» Велимира Хлебникова (1912); опера «Победа над солнцем» Алексея Крученых (1913); пьеса «Ошибка смерти» Велимира Хлебникова (1915); драма «Лидантю фарам» Ильи Зданевича (1923). Указанные тексты объединяет идея эксперимента, использование разных временных координат и описание неоднородного, многомерного пространства.

**Методология исследования.** В работе используются следующие методы исследования текста. Общенаучный сравнительно-сопоставительный — в результате его применения мы отобрали самые представительные образцы футуристической драмы. Контекстологический, композиционный и семиотический — данные общепилологические методы исследования позволили выделить основные идеи концепции времени. Интертекстуальный анализ текстов, семантико-стилистический анализ позволил выявить особенности построения произведения и найти персонажей — посредников между разными пластами времени.

### **Основная часть**

**1. Институализация русских футуристических групп. Пилея. Союз молодежи.** Создание авангардных групп и объединений было предопределено логикой развития новых художественных направлений. Пробивавшему себе путь авангарду или, как его тогда называли, «искусству будущего», требовались, в частности, новые концепции организации произведения. Но вот парадокс, «искусство будущего», отрекаясь от прошлого, все-таки развивалось на базе предшествующей литературной традиции и обращалось к практикам народного и мифологического сознания. Об этом писали еще теоретики начала XX века: «Русский футуризм был отрывом от сре-

динной стиховой культуры XIX века. Он в своей жестокой борьбе, в своих завоеваниях сродни XVIII веку, подает ему руку через голову XIX века. Хлебников сродни Ломоносову. Маяковский сродни Державину» [Тынянов 1977: 121]. Объяснительная сила данных концепций осталась значимой и для современных ученых, анализирующих историю развития искусства XX века: «Из всего предшествующего наследия авангардистов привлекало народное творчество и примитив, под которым они понимали маргинальное полусамодельное искусство. Это была общеевропейская тенденция, Пикассо точно так же искал истоки кубизма в африканских масках, а Мейерхольд — истоки новой режиссуры в ярмарочном балагане» [Струтинская 2016: 241].

Сочувствующие футуристам критики указывали, «что в литературе ничто не начинается с нуля. Даже самое смелое новаторство не может полностью оторваться от традиции. Они видели в движении футуризма очередной пример действия закона литературной эволюции, согласно которому бунт против “отцов” зачастую выливается в частичное возвращение к “дедам”» [Эрлих 1996: 266].

На русской почве институализация единомышленников-футуристов произошла в группе «Гилея» в 1912 году. В этом же году вышел и манифест «Пощечина общественному вкусу», где «традиционные» авторы наделялись приземленными ценностями обыкновенных мастеровых-портных: «Всем этим Максимумам Горьким, Куприным, Блокам, Сологубам, Аверченко, Черным, Кузминым, Буниным и проч. и проч. — нужна лишь дача на реке. Таковую награду дает судьба портным. С высоты небоскребов мызираем на их ничтожество!» [Пощечина...: 142]. Эпатажное обесценивание деятельности художников слова не означало полного отказа от традиций, но способствовало новому взгляду на творчество и текст. Для Хлебникова персонаж «портной» войдет в историю жизни Поли и Оли из пьесы «Мирсконца».

Еще раньше, в ноябре 1909 года, появляется художественное объединение «Союз молодежи» (ср. название пьесы Г. Ибсена «Союз молодежи», 1869). Инициаторами объединения стали Е.Г. Гуро, М.В. Матюшина, Р.В. Воинова и Э.К. Спандикова. В конце 1913 года совместно с группой «Гилея» был организован «Первый в мире футуристов театр», в котором показали, в частности, оперу «Победа над солнцем» (текст А.Е. Крученых, пролог В.В. Хлебникова, музыка М.В. Матюшина, сценография Малевича). Хлебников написал пролог: «Люди! Те, кто родились, но еще не умер<ли>. Спешите идти в созерцог (или созерцавель) “Будетлянин”!» [Хлебников 2003]. Обращает на себя внимание открытое указание на смертность человека, такое остраненное восприятие жизненного цикла говорит о неотвратимости смерти, но само слово «футурист» (из лат. *futurus* «будущий») указывает направление мысли — будущее.

**2. Структура футуристической драмы. Введение специфического типа персонажа-посредника.** В драматических произведениях футуристов появлялись герои — посредники между разными временными пластами, путешественники во времени: Скороход («Царь Максемьян»); смерть в образе барышни, бабы («Царь Максемьян», «Барышня Смерть»), путешественник по всем векам («Победа над солнцем»). Они могли путешествовать по разным эпохам, в частности, отправляться в прошлое к умершим и в будущее, они становились связующим элементом между разными мирами. Такие персонажи наделялись функциями мифологических богов и сказочных героев, а иногда сами становились такими героями («Мирсконца»).

Историю формирования авангардной традиции театра можно рассмотреть на примере постановок «Союза молодежи» и драматических произведений футуристов. Аспекты создания постановок уже становились объектом исследования [Терехина 2014], но способы представления времени в тексте пока не подвергались пристальному анализу. Мы постараемся исправить сложившееся положение дел.

**3. «Царь Максемьян и его непокорный сын Адольфа».** В Санкт-Петербурге в январе 1911 года были представлены «Хорошие действия «Союза молодежи»». Народная драма «Царь Максемьян и его непокорный сын Адольфа» впервые опубликована в статье [Виноградов 1905]; см. также [Берков 1953]. Драма «Царь Максемьян», по предположениям исследователей, была создана в конце XVIII в. Пьеса, вероятно, появилась в солдатской среде. Военная образная подоплека отражается на уровне персонажей (скороход-генерал и др.) и речевой организации текста. Источниками пьесы были разного рода литературные произведения, наиболее вероятным из них считается «Венец славопобедный мученику Димитрию», написанное в 1704 году учениками Дмитрия Ростовского ко дню его рождения [Берков 1957].

Народная драма не имеет канонического текста и закреплённой манеры исполнения. Вполне возможно, именно эти ее особенности и привлекли футуристов. Такая «текучесть» материала оставляла место для импровизации. Подвижность структуры пьесы и отсутствие канонического текста — его незакреплённость — позволяли допускать вольности в трактовке драмы и формах ее воплощения.

В драме задействована героиня — смерть-баба («Смерть: одежды белые, как бы в саване, в руках коса на длинном косье, на ногах ничего нет» [Царь: 132]). Желая продлить время жизни, царь хотел договориться со Смертью, чтобы она отсрочила час X. Но у него ничего не выходит. Можно сказать, что уже в этой постановке встречается игровой эпизод с отсрочкой времени смерти. Но если от врагов иноземных может спасти воин, то от личной смерти, от ухода в другой мир, не спастись. В явлениях 23–26 пьесы

к царю приходит воин и докладывает, что он победил всех басурман, спас от злой смерти царя. Царь воздаст хвалу, призывает Скорохода, чтобы созвал рыцарей славить воина. Вдруг царь видит на пороге бабу. А баба, направляясь к царскому трону, и говорит: «Я ведь не баба, Я ведь не пьяна, Я смерть твоя упряма». Подходит Смерть к трону и велит царю следовать за ней. А тот молит дать ему еще три года, чтобы немного пожить и поцарствовать. Смерть не дает царю и года. Тогда царь просит дать ему еще три месяца пожить и поцарствовать. Но Смерть не дает ему и месяца. Царь Максимилиан молит дать ему хотя бы три дня, но Смерть не дает ему и трех часов. Ударяет она косой царя по шее, он умирает. Смерть в образе женщины с косой выполняет функцию неотвратимого перехода в иной мир. Своеобразное путешествие в пространстве, которое навязывается проводником-бабой.

**4. «Ошибка смерти».** Схожий образ — Барышня Смерть — появляется в пьесе В. Хлебникова «Ошибка смерти» 1915 года. «Хлебников сформулировал <...> идею как “победу над смертью”», — пишут комментаторы издания пьесы [Хлебников 1987: 690].

Пьеса, как пародийный ответ на произведения Блока и Соллогуба содержит свою интерпретацию процесса умирания:

«Барышня Смерть. Я пью, — ужасный вкус. Я падаю и засыпаю. Это зовется «Ошибкой Барышни Смерти». Я умираю (падает на подушки).

Двенадцать оживают толчками по мере ее умирания. Веселый пир освобожденных.

Барышня Смерть (подымая голову). Дайте мне «Ошибку г-жи Смерти» (перелистывает ее). Я все доиграла (вскакивает с места) и могу присоединиться к вам. Здравствуйте, господа!» [Хлебников 1987: 428].

В пьесе Хлебникова происходит разоблачение смерти. Действительно, сама смерть может передвигаться между миром живых и мертвых — это ее основная цель и способность, благодаря которой она выполняет свою задачу. Процесс умирания расположен в будущем, но происходит в настоящем, а Барышня смерть имеет возможность передвигаться по временным пластам, как будто для нее нет преград. В какой-то степени для таких героев нет и времени, законы времени относительны, как в теории А. Эйнштейна.

**5. «Мирсконца».** Другое произведение Велимира Хлебникова «Мирсконца», 1912 г. было озаглавлено его соавтором по изданию книги «Мирсконца» (А. Крученых, В. Хлебников. Мирсконца. Художественное оформление — Н. Гончарова, М. Ларионов, Н. Роговин и В. Татлин. М.: Литография В. Титяева, [1912]. 39 л.) [Янечек 1996]. Проблема ударения на втором слоге этого неологизма («мирсконца») подробно разбиралась Левинтоном [Левинтон 2017]. Действительно, пьесе с одноименным названием предшествовала футуристическая книга.

Крученых предложил Хлебникову переименовать пьесу:

«<...> спор возник у нас из-за названия его пьесы «Оля и Поля».

— Это «Задушевное слово», а не футуризм, — возмутился я и предложил ему более меткое и соответствующее пьеске — «Мирсконца», который был озаглавлен также наш сборник 1912 г.

Хлебников согласился, заулыбался и тут же начал склоняться:

— Мирсконца, мирсконцой, мирсконцом» [Крученых 2006: 77].

Идея описания мира с конца нашла свое осмысление в письме Хлебникова. Автор пьесы, по утверждению составителей сборника текстов, писал: «Есть учение о едином законе, охватывающем всю жизнь (так называемый Канто-Лапласовский ум). Если вставить в это выражение отрицательные значения, то все потечет в обратном порядке: сначала люди умирают, потом живут и рождаются, сначала появляются взрослые дети, потом женятся и влюбляются. Я не знаю, разделяете ли вы это мнение, но для Будетлянина Мирсконца — это как бы подсказанная жизнью мысль для веселого и острого, т.к., во-первых, судьбы в их смешном часто виде никогда так не могут поняти, как если смотреть на них с конца; во-вторых, на них смотрели только с начала. Итак, измерьте насмешкой разность между вашим желанием и тем, что есть, смотря от второго праха, и будет, я думаю, хорошо» [Хлебников 1986: 689]. Оценки современников, схожие идеи изложены в примечаниях к пьесе в 4-м томе собрания сочинений [Хлебников 2003: 383–384]. Хлебников описывает движение времени не от настоящего в будущее, а от настоящего в прошлое и обратно.

**5.1. Законы времени В. Хлебникова.** Законы времени интересовали Хлебникова-Будетлянина, о чем он подробно описал в «Своеси», 1919: «В статьях я старался разумно обосновать право на провидение, создав верный взгляд на законы времени, <...>»; «Когда я замечал, как старые строки вдруг тускнели, когда скрытое в них содержание становилось сегодняшним днем, я понял, что родина творчества — будущее. Оттуда дует ветер богов слова»; «Законы времени, обещание найти которые было написано мною на березе (в селе Бурмакине, Ярославской губернии) при известии о Цусиме, собирались 10 лет» [Хлебников 2000: 7–9]. «О перевороте привычного хода времени и о влиянии будущего на прошлое Хлебников пишет уже в философской беседе «Учитель и ученик», заглавие которой, видимо, заимствовано из беседы учителя с учеником немецкого мистика Якова Беме, часть которой включена в “*Tertium organum*” Успенского (где ученик представляет “низшее” сознание, а учитель — “высшее”). В хлебниковской беседе ученик говорит учителю: „Видишь ли, я думаю о действии будущего на прошлое”» [Бемиг 1996].

Вопросы структуры текста Хлебникова занимали его современников. Так, Якобсон приводит текст интересующей нас пьесы полностью как при-

мер реализации «временного сдвига, притом обнаженного, т. е. немотивированного» [Якобсон 1987: 284]. Чтобы объяснить этот прием, Якобсон использует кинематографическую базу для метафоры текста: «Ср. кинематографический фильм, обратно пущенный» [Якобсон 1987: 285].

Общим проблемам времени у Хлебникова посвящен специальный раздел книги «Хлебников и споры о времени» (Грюбель Р. Во время, вне времени и рядом с временем. Календарное время у Велимира Хлебникова, Даниила Хармса и Владимира Сорокина; Лошилов И. XX плоскость сверхповести Велимира Хлебникова «Зангези» («Горе и смех») и ее «развитие» у поэтов ОБЭРИУ (1927–1929); Жаккар Ж.-Ф. Велимир I — поэт становлянин; Ланн Ж.-К. Время и поэтическое слово у русских футуристов [Ланн 2009]) и другие работы, например [Weststeijn 1995].

Важно отметить, что идея воскрешения уже возникала на первых страницах совместного издания «Мирсконца». Крученых писал: «Как трудно мертвых воскрешать... / Трудней воскреснуть самому! / Вокруг могилы бродишь тать / Призывы шепчешь одному... // Но бесполезны все слова, / И нет творящей веры в чудо, / Укором шепчут лес трава / И ты молчишь... забуду...» (цит. по: [Бирюков 2013а]).

Как замечает Бирюков: «Стихотворение, открывающее книгу, которая была названа “Мирсконца”, возможно, связано с идеей самобытного мыслителя Николая Федорова о воскрешении отцов. В футуристическом кругу эти идеи обсуждались и проникали в тексты. Кроме того, были в ходу всевозможные верования... например, о реинкарнации. Так что стихи вполне в духе времени, ничего особенно футуристического в них нет» [Бирюков 2013б: 51].

Последняя страница книги Крученых и Хлебникова: «ЧИТАТЕЛЬ / НЕ ЛОВИ ВОРОН» — находит свое отражение в тексте Хлебникова «Мирсконца». Хлебников прочитывает фразеологизм «ловить ворон» не в метафорическом, а номинативном значении. «Петя. Я ворона убил. Оля. Зачем, зачем? Кому же надо? Петя. Он каркал надо мной. Оля. Обедать будешь ты один сегодня. Запомни, что, ворона убив, в себе самом убил ты что-то» [Хлебников 1987: 422].

**5.2. Особенности сюжета «Мирсконца».** Хлебниковский сюжет «Мирсконца» использует обратный ход времени. Пьеса состоит из пяти частей: герои перед смертью, герои в зрелом возрасте, в юношеском, младшем школьном и младенческом возрастах. Отчасти можно считать, что Хлебников опирается на балладный сюжет: возвращение мертвого жениха к невесте [Леннkvист 1999; Козлова 2012]. Но вариант Хлебникова имеет некоторые нюансы. О пристальном внимании Хлебникова к национальной фольклорной традиции писал С.А. Васильев [Васильев 2015]. Футуристы используют литературную и народную традицию, от которой в своих манифестах открещиваются.



Имена персонажей пьесы очень похожи, они отличаются только наличием согласного звука «п» в мужском имени: Оля (она) и Поля (он). Муж и жена составляют единое целое. Части пьесы не равноценны по объему, что может согласоваться с объемом памяти героев, которые возвращаются в свое детство. Отправной точкой становится возраст Поля — 70 лет. Характер героя — футуристический, он не согласен быть куклой («кукла что ли?»), взирать, как вздыхают его близкие на похоронах (здесь мы видим аллюзию на первые строки «Евгения Онегина» А.С. Пушкина, в которых наследники ожидают смерть богатого родственника: «Но, боже мой, какая скука / С больным сидеть и день и ночь, / Не отходя ни шагу прочь!»). Герой решает сбежать с собственных похорон. Можно прочитывать это событие как реальное оживление — реверсивный ход времени, а можно предположить, что это дух умершего пытается навестить известные места в мире живых.

**5.3. Персонаж-посредник. Баба-яга.** Наличие мира живых в тексте пьесы тоже можно поставить под сомнение. Могла ли жена Поля — Оля — не пойти на похороны мужа? Возможно, она умерла раньше мужа. И «ждала» его в своем мире. Образ женщины, которая кормит умершего, связан с образом Бабы-яги, посредника между мирами, дарительницей [Пропп 2020: 62]. Чтобы пройти из одного мира в другой, необходимо вкусить определенную еду. Оля предлагает мятные лепешки и настойку рябиновки. Мята в народном лечебнике используется издавна как седативное, болеутоляющее, антисептическое, противовоспалительное, жаропонижающее, иммуностимулирующее средство. О лечебных свойствах мяты упоминали в своих трудах Гиппократ и Авиценна. Важно заметить, что мятные лепешки в конце XIX — начале XX века продавались в аптеках (ср. рассказ А.П. Чехова «Аптекарьша», 1886). Самые первые упоминания о мяте относятся к ассирийской и древнеегипетской культуре.

Итак, жена-посредник предлагает Поле приобщиться к миру мертвых, отдавая специальную еду. Поля, оказываясь у себя дома, просит спрятать его в шкаф. Он там устраивается на перине, чтобы поспать. Так что шкаф — с закрытыми дверцами похож на гроб, а сон — на смерть. Оля охраняет свою зону влияния от посторонних. Она не пускает пришедших узнать, где находится ее муж. Приглашает посмотреть на умершего «с полчаса только». «А то посидите, отдохните, если устали, уж уйду свечу поставить, знаете обычай <...>, а ключа не дам ни за какие смерти: режьте, губите, волоките на конских хвостах белое тело мое <...> Посидите в гостиной, не бойтесь...» [Хлебников 1987: 421].

Почему находящиеся за дверью должны бояться? Своего гостя Оля называет «соглядатай проклятый». В Толковом словаре под редакцией Ушакова находим значение слова «соглядатай»: (книжн. устар.). 'Лицо, которое занимается тайным наблюдением за кем-чем-нибудь, шпион, сыщик'.

Оля держит оборону, защищая своего мужа от тайных наблюдателей, она не пропускает в свой мир нежеланных гостей. А те, в свою очередь, считают, что «старуха тронулась, совсем рехнулась». Желаящие узнать, что случилось с Полей, приходят дважды. Второй соглядатай называется врачом. Оля сообщает, что она дверь не открывает: «увиджу врача — или метла в руку прыгает, или кочерга, а то воды кувшин или еще что хуже». Что подтверждает нашу догадку о совмещении функции жены, дарительницы и Бабы-яги в лице Оли. Опять-таки гости приписывают Оле свойства нечистой силы: «Пусть себе ездит на помеле!»

Именно Оля предлагает мужу отправиться в деревню, сменить локус с городского на деревенский. Деревня отмечена в художественной картине мира Хлебникова как идиллическое пространство, в котором все гармонично. А в городе: «нехорошо: певчие, чужие люди, лошади в шляпах». Что за лошади в шляпах? Абсурд какой-то. Нам кажется, что в мире Оли последовательность событий нарушена, происходит произвольная контаминация смыслов и предметов. Поэтому потерянная шляпа Поли оказывается на лошади.

Важно отметить, что подробное описание событий пьесы не включает время года. Время остановилось в сознании мужа и жены. Это период перехода из мира живых в мир мертвых, как бы безвременье. Описание событий совпадает с похоронным ритуалом, который относится к переходным.

Хлебников вкладывает в уста Поли фразеологизмы в буквальном прочтении. Сравним фразеологизм: кошки скребутся на сердце: 'Разг. Непокойно, тревожно, тоскливо, грустно' и его буквальное прочтение в реплике Поли: «что-то сердце тревожно: знаешь, такие кошки приходят и когти опускают на сердце, сама видишь все неприятности: коляска, цветы, родные, певчие — знаешь, как это тяжело!» [Хлебников 1987: 420]. Поля перечисляет атрибуты традиционного прощания с человеком: певчие, причитания, родня. Он утверждает, что и жена знает, как это тяжело (что опять-таки подтверждает наше предположение: жена уже мертва).

Оживший мертвец — это не только пародия, а структурный элемент переходного обряда похорон. «Глубинная семантика и прагматическая установка роднит погребальный обряд с другими «переходными ритуалами», призванными восстановить нарушенное равновесие, нейтрализовать опасность переходного периода, связанную с временной открытостью границы двух сфер (жизнь-смерть в погребальном обряде, свой-чужой в свадебном <...>) и окончательно утвердить их разделение» [Исследование...: 4]. Исследователь похоронного обряда Геннеп приводит интересный пример: когда умерший приходит в сознание на своих похоронах (случаи захоронения живых людей известны), то для восстановления своего прежнего положения «необходимо заново пройти через все обряды рождения, детства, отрочества и т.д.; ему нужно снова пройти обряд инициации,

вновь жениться на своей собственной жене и т.д. (Греция, Индия и др.)» [Геннеп 1999: 135]. И вот, чтобы не случилось обратного хода времени, т.к. мертвец убежал со своих похорон, заботу о нем берет умершая жена.

В пьесе представлены все значимые события жизни человека, которые тоже связаны с обрядами перехода: смерть, женитьба, рождение. Мы уже говорили о специальной еде. Надо вспомнить в связи с обрядом свадьбы специальную одежду, о которой рассуждает Поля. Как переходный обряд надо рассматривать и продвижение по службе, которое также связано с переодеванием: «Вот эти платья. Мы их вынем, зачем им здесь висеть? Вот его я надел, когда был произведен, — гм! гм! дай ему царствие небесное, — при Егор Егоровиче в статские советники, то надел его и в нем представлялся начальству <...> А это венчальный убор», — говорит Поля [Хлебников 1987: 420].

Хлебников использует неоднозначно интерпретируемые образы: «вскочил на извозчика и полетел». Полетел — так быстро, как птица, или он, действительно, превратился в птицу? Эту метафору подхватывает жена — Оля, когда оценивает действия Поли: «Молодец — орел!» А участники церемонии прощания, увидев, что Поля «улетел», призывают его ловить (как птицу): «лови! лови!»

Герои пьесы говорят рифмованными фразами, пересказывая известные сюжеты из своей жизни, утверждая избитые истины. В некоторых случаях язык героев похож на лекцию агитатора о взаимоотношении полов: «об естественном беседует подборе с Надюшей» [Хлебников 1987: 421]. Диалог в пьесе построен в манере подхватывания реплик. Один говорящий подхватывает образ другого и развивает его или интерпретирует другое значение выражения. В первой части персонажи вместе ловят моль. Моль передает идею кругового вращения и тления, разложения. Чтобы одежду не съела моль, ее надо переложить махоркой, но такой же вещью становится и сам человек (куклой). А вот локус, где все было по-другому, — это деревенский дом, куда отправляются герои.

«Возможно, Хлебников был поздним потомком наших архаистов 1820-х годов, одним из тех причудливых интеллектуальных романтиков, которые так редки у нас в России. Его «Мирсконца» какой-то своеобразной красочностью напоминает живопись Сезанна» [Тынянов 1995–1996: 102].

В другой пьесе Хлебникова, «Снежимочке», тоже оживает покойник — налицо повторяющаяся сюжетная линия.

Идеи, заложенные в пьесы Хлебникова, многослойны. Во-первых, вычитываются древнеегипетские образы Ка, которые потом появятся в произведении «Ка» («положить, связать и спеленать» — не похоже ли на мумию, которую готовят к переходу в другой мир?), во-вторых, Хлебников экспериментирует с законами времени, над которыми работает.

Анализ произведения позволяет наметить многомерность текста, содержание которого соотносится с другими произведениями автора, а также с контекстом изданий футуристов (в частности, образ портного в «Пошечине...»), как и с отсылками к сюжетам классической русской литературы (А.С. Пушкин («Евгений Онегин»), Н.В. Гоголь («Шинель»), А.С. Грибоедов («Горе от ума»: «Служить бы рад, прислуживаться тошно»; Хлебников: «Поля. Пора служить! Петя. Кому, чему? Себе — согласен, а также милым мне» [Хлебников 1987: 422]).

В пьесе Хлебникова представлены сцены из жизни в соответствующем возрасте в обычной временной последовательности.

В первой сцене главный герой Поля убегает с собственных похорон, и тем самым инициирует обратный ход времени для себя и для своей жены.

«Телега медленно движется, вся белая, а я в ней точно овощ: лежи и молчи, вытянув ноги, да посматривай за знакомыми и считай число зевков у родных <...>» [Хлебников 1987: 420].

Для запуска обратного хода времени необходимо совершить сакральное действие — убежать с собственных похорон. Налицо мотив воскрешения, позже использованный Зданевичем в «Лидантю».

Во второй сцене герои стремительно молодеют:

«Оля. Вот, слово в слово. Ведь ты стал черноусым, тебе точно 40 лет сбросили, а щеки как в сказках: молоко и кровь. А глаза — глаза чисто огонь, право! Ты писанный красавец, как говорили деды в песнях старых! Что за притча такая?» [Хлебников 1987: 421].

Хлебников показывает, что части пьесы имеют свою логику развития. Герои молодеют, но помнят, что с ними произошло и что они были пожилыми. Такое осознанное персонажами передвижение во времени является новым в произведениях футуристов.

**6. «Победа над солнцем».** Обратимся к следующему примеру футуристического произведения. Это опера «Победа над солнцем». Богоборческий посыл пьесы связан и с желанием реформировать представления о времени. Алексей Крученых оставил воспоминания о постановке оперы «Победа над солнцем», 1913:

«Впечатление от оперы было настолько ошеломляющим, что, когда после “Победы” начали вызывать автора, главный администратор Фокин, воспользовавшись всеобщей суматохой, заявил публике из ложи:

— Его увезли в сумасшедший дом!

Все же я протискался сквозь кулисы, закивал и раскланялся. Тот же Фокин и его “опричники” шептали мне:

— Не выходите! Это провокация, публика устроит вам гадость!

Но я не послушался, гадости не было. Впереди рукоплещущих я увидел Илью Зданевича, художника Ле-Дантю и студенческую молодежь, — в ее среде были наши горячие поклонники». [Крученых 2006: 108–109].

Заметим, что среди зрителей постановки был Илья Зданевич со своим другом Ле-Дантю. Через 10 лет Зданевич напишет свою заумную драму, используя известные уже футуристические приемы.

Вернемся к опере. В первой картине появляется посредник между мирами и эпохами: путешественник съездил в 35-й век и вернулся обратно (текст оперы здесь и далее цитируется по электронному варианту [Крученых]):

«Я буду ездить по всем векам, я был в 35-м там сила без насилий и бунтовщики воюют с солнцем и хоть нет там счастья но все смотрят счастливыми и бессмертными... Неудивительно что я весь в пыли и поперечный... Призрачное царство... Я буду ездить по всем векам хоть и потерял две корзины пока не найду себе места».

Свои воспоминания об опере составил и Матюшин. Он утверждал, что «путешественник по всем векам — это смелый искатель — поэт, художник-прозорливец» [Матюшин].

В либретто оперы внесены специальные ремарки, из которых становится понятно, что у «путешественника по всем векам» есть средство передвижения (и это совсем не метла, как у Оли из «Мирсконца»):

«(Въезжает в колесах самолетов путешественник по всем векам — на нем листы с надписью каменный век средние века и проч... Нерон в пространство). <...>

Нерон и К.

Ну что ж делать уйду искосью в XVI век в кавычки сюда.

(Отходит полуобернувшись к зрителям)».

Во 2-м дейме 5-ая картина персонажи выстреливают в прошлое. Эта нацеленность на будущее и пугает и радует одновременно:

«новые: мы выстрелили в прошлое

трус: что же осталось чтонибудь?

— ни следа

— глубока ли пустота?

— проветривает весь город. Всем стало легко дышать и многие не знают что с собой делать от чрезвычайной легкости. Некоторые пытались утопиться, слабые сходили с ума, говоря: ведь мы можем стать страшными и сильными. <...>

(Чтец):

как необычайна жизнь без прошлого

С опасностью но без раскаяния и воспоминаний <...>».

Герои вслед за победой над солнцем — уничтожают прошлое, т. е. утверждают новый временной порядок.

Крученых при написании либретто руководствовался своей поэтической концепцией «заумного языка». Малевич в статье «Театр» (1917) подчеркнул новаторство спектаклей: «Звук Матюшина расшибал

налипш<ую>, засаленн<ую> аплодисментами кору звуков старой музыки, слова, и буквозвуки Алексея Крученых распылили вещевое слово. Завеса разорвалась, разорвав одновременно вопль сознания старого мозга, раскрыла перед глазами дикой толпы дороги, торчащие и в землю, и <в> небо. Мы открыли новую дорогу театру и ждем апостолов нового» [Малевич: 79].

Крученых провозглашал победу будущего, молодых творцов, объединив идеи итальянских футуристов, которые продвигали идеи технической революции.

7. «**Лидантю фарам**». Зданевич сталкивает передвижников и футуристов в драме 1923 года «Лидантю фарам» [Зданевич 2008]. Ильязд также использует сюжетный ход воскрешения мертвых. Обратный ход времени позволяет умершим перейти в разряд живых. Это так же, как у Хлебникова [Гейро 2009], происходит у Ильязда в процессе воспоминания о погибшем друге (основные идеи использования концепции времени изложены в нашей статье [Гик 2020]).

Сюжетное время драмы восстанавливать затруднительно, так как произведение написано заумным языком. События относятся ко времени написания произведения и предыдущему периоду жизни Зданевича. Главным героем драмы является умерший в 1917 году Лидантю (Ле-Дантю Михаил Васильевич, 1891–1917), «иканапИси сжынИ», другим героем — Передвижник (вероятно, представитель Товарищества передвижных художественных выставок (конец XIX — начало XX в.)).

Важным аспектом изображения времени является его ценностная составляющая, которая существует в «кругозоре героя». Оппозиция старого и нового задает главный вектор развития сюжета.

Действие в драме развивается сложным образом. Ход времени в произведении не является однозначно линейным, от прошлого в будущее или наоборот, но разные представления времени сосуществуют (см. циклическое время — постоянное возвращение).

Похоже, что в разных частях драмы Зданевича время течет по-разному: иногда в обычном направлении — от прошлого к будущему, иногда — наоборот, от будущего к прошлому, и, возможно, в большей части драмы время статично, что напоминает о вечном времени идей Платона. На первый план заумной драмы выходит визуальное восприятие текста. Каждый разворот текста драмы состоит из двух частей, оформленных по разным правилам (скорее всего, особенности верстки заумных слов). С одной стороны, текст расположен в художественном «беспорядке», с другой — слова записываются «столбиком», имитируя их совместное произношение всеми персонажами.

Этот способ организации текста соотносится с обрядом «борона» для изгнания злых сил. Его описание дает исследователь Толстая как пример магической компрессии времени: «Он состоит в том, что участники

обряда (женщины) собираются и начинают одновременно петь календарные песни, закрепленные за разными годовыми праздниками и периодами, — рождественские, весенние, купальские, жнивные и т.д. Такое одновременное исполнение разных по содержанию, по напеву и по календарной приуроченности песен создает мощный какофонический эффект, магический эффект которого определяется сжатием годового времени до одного момента, свертыванием его в «клубок», а также, вероятно, и самим звуковым хаосом. Обряд используется как способ вызывания дождя во время засухи или изгнания ведьмы» [Толстая 1997]. Таким образом, Зданевич использует древний народный прием какофонии для сворачивания времени, превращения его в статику.

Литературное время в драматическом произведении движется в разных направлениях и темпах. На первых 14 страницах (с 9-й страницы, начала «действий», по 22-ю страницу) никаких явных действий героев не происходит — они обмениваются репликами, в том числе хоровыми (страницы указаны в соответствии с репринтным изданием). Как считал Д.С. Лихачев, «где нет событий — нет и времени». Далее события выстраиваются в прямой ход времени. Герой «Передвижник» появляется («фтирАица»), пишет портрет «дОхлай кагжывОй» и позже его «ухлОпувайт» другой герой драмы Лидантю.

Но прямой ход времени работает не для всех героев. Так, один из персонажей, по имени «патьрет нипахОжай», участвует в хоровом пении на с. 31. Однако своему появлению герой обязан работе живописца Лидантю, который создает портрет только на с. 35: «пишыт здОхлай». Следовательно, для героя «патьрет нипахОжай» действует обратный ход времени.

Как и в «Мирсконца» Хлебникова, обратное время здесь дискретно. Герой попадает в точку прошлого, но действует в хронологическом потоке времени — не нарушая структуры хорового пения. Так же ведут себя и герои пьесы Хлебникова, где показаны в обратном порядке действия мужа и жены — от старости к младенчеству.

Далее автор отказывается и от воскрешения, и на с. 56 появляется хор мертвых (ср. «Ошибка смерти» В. Хлебникова), причем о смерти некоторых участников есть дополнительные ремарки — Передвижник и Запридухуй убиты ранее на с. 50. Что не мешает этим героям появляться на последующих страницах драмы. У Зданевича сами персонажи становятся путешественниками во времени и пространстве страниц.

Попытка Ильязда заглянуть в будущее, как настоящие футуристы, находит подтверждение в удивительном факте. На первой странице издания драмы Зданевич указывает годы своей (sic!) жизни: 1894—1973. То есть как бы заранее знает, когда он отойдет в мир иной. Надо сказать, что ошибся автор всего лишь на два года (он умер в 1975 году). И здесь проявляет себя игра с художественным временем текста, только уже со

стороны автора драмы. Зданевич пишет об умершем друге и обращается к себе — автору текста как бы из будущего, в котором он, как все смертные люди, уже умер. Так драма Зданевича смешала временные пласты внутри текста и вышла за пределы литературного времени. Формально 1923 год — это год, когда уже ушел из жизни В. Хлебников, но его яркое драматическое творчество открыло дорогу экспериментам с текстом другим художникам слова.

**Выводы.** Таким образом, заумная традиция футуристов, используя похожие сюжетные ходы, развивая их и углубляя идею заумного языка с опорой в том числе на народные обряды. В отличие от произведений предшественников, пьеса Зданевича не ставилась на сцене. Идея драматизма перенесена на изобразительный план текста. Одинаковые приемы графического оформления текста как бы имитируют циклическое время.

Русская футуристическая драма использует различные приемы для представления хода времени. Сюжетные ходы, позволяющие обозреть невидимое время, отчасти соотносятся с традиционными обрядами. Так, в пьесе «Мирсконца» В. Хлебникова мы находим соответствие похоронного переходного обряда. Умершие герои Оля и Поля совершают необходимые действия, чтобы очертить границы миров, согласно традиции обряда. Оля, как умершая раньше, выполняет функцию разделения мира живых и мертвых, похожую на функцию Бабы-яги в волшебных сказках. Ценность периода жизни может быть понята только при взгляде из будущего. Все атрибуты похорон: отпевание, родные, цветы — Хлебников использует в своей футуристической драме. Важно отметить, что герои Хлебникова наблюдают за процессом путешествия в прошлое сами. Как и герои другой пьесы этого же автора — «Ошибка смерти». Хлебников пересматривает не только сюжетный ход текста, но пересматриваются и языковые структуры. Например, в произведениях фразеологизмы прочитываются как свободные сочетания слов в номинативных значениях.

Указанные произведения эксплуатируют идею вторичного пришествия в мир, так как умершие герои продолжают принимать участие в ходе действия драм. Так, ожившая нарисованная женщина в драме Зданевича вторично умирает, а затем возрождается. Зданевич также обращается к народным обрядам. Анализ показал, что хоровые партии драмы можно соотнести с обрядом «борона», в результате которого происходит магическая компрессия времени.

Обращает на себя внимание наличие в списке персонажей специальных героев, которые выполняют функцию путешественников по временам, у них есть и свои средства передвижения. Такие герои объединяют разные временные пласты и пространства. Так, путешественник в опере «Победа над солнцем» отправляется в будущее. А Барышня Смерть в одноименной пьесе Хлебникова умирает и возрождается согласно описанному сюжету.



Постановка народной драмы «Царь ...» также включает в себя существо, которое служит проводником в будущее, — это Смерть.

Футуристические произведения, нацеленные на будущее, используют все известные приемы, связанные с изображением времени в традиционной литературе, только обнажают этот прием, так как путешествующие наблюдают за своими путешествиями. Путешественниками становятся герои и сами авторы произведений. Как считал В. Хлебников: «Родина творчества — будущее. Оттуда дует ветер богов слова».

### Источники

*Зданевич И.М.* (Ильязд). *Философия футуриста: Романы и заумные драмы* / Предисл. Р. Гейро и С. Кудрявцева; сост. и общ. ред. С. Кудрявцева. М.: Гилея, 2008. С. 621–679.

*Крученых А.* *Победа над солнцем*. Текст. URL: <http://ruslit.traumlibrary.net/book/kruchenih-pobeda/kruchenih-pobeda.html> (дата обращения 04.03.2022).

*Царь Максимилиан* // Народный театр. / Сост., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. А. Ф. Некрыловой, Н. И. Савушкиной. М.: Сов. Россия, 1991. (Б-ка русского фольклора; Т. 10). С. 131–150. Режим доступа: <http://a-pesni.org/teatr/rusnarod/maksimilian1.htm> (дата обращения: 02.04.2022).

*Хлебников В.* *Собрание сочинений: В 6 т. Т. 1: Литературная автобиография; Стихотворения, 1904–1916* / Сост., подг. текста и примечания Е.Р. Арензона и Р.В. Дуганова. М.: Наследие, 2000. 542 с.

*Хлебников В.* *Собрание сочинений: В 6 т. Т. 4: Драматические поэмы. Драмы. Сцены. 1904–1922* / Сост., подг. текста и примечания Е.Р. Арензона и Р.В. Дуганова. М.: Наследие, 2003. 432 с.

*Хлебников В.* *Творения* / Общая ред. М.Я. Полякова; сост., подг. текста и комм. В.П. Григорьева и А.Е. Парниса. М.: Советский писатель, 1987. 736 с.

### Литература

*Берков П.Н.* *Русская народная драма XVII–XX веков: Тексты пьес и описания представлений* / Ред., вступ. ст. и коммент. П.Н. Беркова. М.: Искусство, 1953. С. 180–199.

*Берков П.Н.* *Вероятный источник народной пьесы «О царе Максимилиане и его непокорном сыне Адольфе»* // Труды отдела древнерусской литературы Института русской литературы ХИЛ. М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1957. С. 298–312.

*Бемиг М.* *Время в пространстве: Хлебников и «философия гиперпространства»* // Вестник Общества Велимира Хлебникова. М., 1996. [Вып.] I.

С. 179–194. URL: [https://www.ka2.ru/nauka/bemig\\_1.html#r28](https://www.ka2.ru/nauka/bemig_1.html#r28) (дата обращения: 04.04.2022).

*Бiryukov С.* (а) Атлантида авангарда. Нырок второй: как трудно мертвых воскрешать, или Хорошая фамилия для испанского графа // *Academic Electronic Journal in Slavic Studies*. University of Toronto. № 46. 2013. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/29/biryukov29.shtml> (дата обращения: 30.04.2022).

*Бiryukov С.* (б) Возвращение «Мирсконцы»: к проблеме интерпретации авангардного текста // *Филологическая регионалистика*. 2013. № 2 (10).

*Васильев С.А.* Воин не наступившего царства (Поэтический стиль Велимира Хлебникова): Монография. М.: МГПУ, 2015. 320 с.

*Виноградов Н.Н.* Народная драма «Царь Максемьян и его непокорный сын Одольф» // *Известия Отделения русского языка и словесности Имп. Академии наук*. СПб., 1905. Т. X. Кн. 2. С. 301–338.

*Гейро Р.* Илья Зданевич о Хлебникове // *Velimir Khlebnikov, poète futurien = Велимир Хлебников, будетлянский поэт / Centre d'Études Slaves André Lirondele*. — Lyon: Université Jean Moulin Lyon 3, 2009. С. 229–237.

*Геннеп А., ван.* Обряды перехода: систематическое изучение обрядов. М.: «Восточная литература», РАН, 1999. С. 135–150.

*Гик А.В.* Проблема художественного времени в драме Ильи Зданевича «Лидантю фарам» // *Язык как материал словесности. XXIII научные чтения (с 2018 года — Международные научные чтения)*. Литературный институт имени А.М. Горького. Казань: Издательство: Общество с ограниченной ответственностью «Бук», 2020. С. 79–89.

Исследования в области балто-славянской духовной культуры: (Погребальный обряд). М.: Наука, 1990. 256 с.

*Кландеруд П.А.* Река времени как тематический архетип в стихотворении Хлебникова «Саян» // *Russian Literature*. Amsterdam, 1995. Volume 38. № 4. P. 369–384.

*Козлова Н.К.* Народные параллели литературных баллад на сюжет «жених-мертвец» // *Вестник Омского университета*. 2012. № 2. С. 388–393.

*Крусанов А.В.* Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор): В 3 т. Т. 1: Боевое десятилетие. Кн. 1. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 784 с.

*Крученых А.* К истории русского футуризма: Воспоминания и документы / Вступ. ст., подг. текста и комм. Н. Гурьяновой. М.: Гилея, 2006. 458 с.

*Ланн Ж.-К.* Время и поэтическое слово у русских футуристов // *Velimir Khlebnikov, poète futurien = Велимир Хлебников, будетлянский поэт / Centre d'Études Slaves André Lirondele*. Lyon: Université Jean Moulin Lyon 3, 2009. С. 449–460.

*Левинтон Г.А.* Заметки о Хлебникове. Заметка 1. «Мирсконца»: ударение и сюжет // *Левинтон Г. А. Статьи о поэзии русского авангарда*. *Slavica Helsingiensia* 51, Helsinki, 2017. С. 80–130.

*Леннkvист Б.* Мироздание в слове. Поэтика Велимира Хлебникова / Пер. с англ. А.Ю. Кокотова. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1999. 234 с.

*Малеvич К.* Собрание сочинений: В 5 т. Т. 5: Произведения разных лет: Статьи. Трактаты. Манифесты и декларации. Проекты. Лекции. Записи и заметки / Сост. А.С. Шатских. Поэзия. М.: Гилея, 2004.

*Матюшин М.* Русский кубофутуризм // Отрывок из неизданной книги «Творческий путь художника» URL: [https://web.archive.org/web/20080430160728/http://www.silverage.ru/paint/matushin/matush\\_kubofut.html](https://web.archive.org/web/20080430160728/http://www.silverage.ru/paint/matushin/matush_kubofut.html) (дата обращения: 04.04.2022).

Пощечина общественному вкусу // Литературные манифесты от символизма до наших дней / [Сост. и предисловие С.Б. Джимбинова]. М.: XXI—Согласие, 2000. С. 142—143.

*Пропт В.* Исторические корни волшебной сказки. СПб., 2020. 544 с.

*Соколова А.Д.* Похороны без покойника: трансформации традиционного похоронного обряда // Антропологический форум. 2011. № 15. С. 187—202.

*Струтинская Е.* Хоромные действия «Союза Молодежи» // Вопросы театра. 2016. № 1—2. С. 241—251.

*Терехина В.* Театр «Будетлянин»: два пути русского футуризма // 1913. «Слово как таковое»: к юбилейному году русского футуризма: Материалы международной научной конференции (Женева, 10—12 апреля 2013 г.) / Сост. и науч. ред. Ж.Ф. Жаккара и А. Морар. СПб.: Европейский ун-т в Санкт-Петербурге, 2015. С. 339—354.

*Толстая С.М.* Время как инструмент магии: компрессия и растягивание времени в славянской народной традиции // Логический анализ языка: Язык и время: Посвящается светлой памяти Н.И. Толстого / РАН. Ин-т языкознания; Отв. ред.: Н.Д. Арутюнова, Т.Е. Янко. М.: Индрик, 1997. С. 28—35.

*Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977.

*Тынянов Ю.Н.* Литература и литераторы в Советской России. Беседа Ганса Веземана с Юрием Тыняновым. // Седьмые Тыняновские чтения. Материалы для обсуждения. Рига; Москва, 1995—1996. С. 99—102.

*Эрлих В.* Русский формализм, история и теория. СПб.: Академический проект, 1996. 352 с.

*Якобсон Р.* Новейшая русская поэзия. набросок первый: Подступы к Хлебникову // Якобсон Р. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 272—317.

*Янечек Дж.* Мирсконца у Хлебникова и Крученых // Язык как творчество: Сб. ст. к 70-летию В.П. Григорьева. М.: Институт русского языка им. В.В. Виноградова Российской академии наук, 1996. С. 80—87.

*Weststeijn W.G.* Велимир Хлебников и четвертое измерение // Russian Literature. Amsterdam, 1995. Volume 38. № 4. P. 483—492.

## References

### Istochniki

Zdanevich I.M. (2008). *Filosofiya futurista: Romany i zaumnyye dramy* [Philosophy of the Futurist: Novels and zaum dramas] Ed. Gayraut R., Kudryavtsev S. Moscow: Gileya. Pp. 621–679. (In Russ.)

Kruchenykh A.E. *Pobeda nad solntsem*. [Victory over the sun] URL: <http://ruslit.traumlibrary.net/book/kruchenih-pobeda/kruchenih-pobeda.html> (accessed: 04.03.2022). (In Russ.)

*Tsar' Maksimilian* (1991) [Tzar Maximilian]. In: *Narodnyy teatr* [Folk theatre]. Ed. Nekrylova A.F., Savushkina N.I. Moscow: Soviet Russia. (Library of Russian folk. Vol. 10). Pp. 131–150. URL: <http://a-pesni.org/teatr/rusnarod/maksimilian1.htm> (accessed: 02.04.2022). (In Russ.)

Khlebnikov V. (2000). *Sobraniye sochineniy: v 6 t.* T. 1: Literaturnaya avtobiografiya; Stikhotvoreniya, 1904–1916 [Collected works: in 6 volumes. Vol. 1: Literary autobiography; Poems, 1904–1916]. Compilation, preparation of the text and notes by E.R. Arenzon and R.V. Duganov. Moscow: Nasledie. 542 p. (In Russ.)

Khlebnikov V. (2003). *Sobraniye sochineniy: v 6 t.* T. 4: Dramaticheskiye poemy. Dramy. Stseny. 1904–1922 [Collected works: in 6 volumes. Vol. 4: Dramatic Poems. Drama. scenes. 1904–1922]. Moscow: Nasledie. 432 p. (In Russ.)

Khlebnikov V. (1987). *Tvoreniya* [Creations]. Ed. Polyakova M.A. Moscow: Sovetskij pisatel'. 736 p. (In Russ.)

### Literature

Berkov P.N. (1953). *Russkaya narodnaya drama 19–20 vekov: Teksty p'yes i opisaniya predstavleniy* [Russian folk drama of the 19–20<sup>th</sup> centuries: texts and descriptions of performances]. Ed. Berkov P.N. Moscow: Iskusstvo. Pp. 180–199. (In Russ.)

Berkov P.N. (1957). Veroyatnyy istochnik narodnoy p'yesy „O tsape Maksimiliane i yego nepokornom syne Adol'fe” [Probable source of the folk drama “About tzar Maximilian and his disobedient son Adolf”]. In: *Trudy otdela drevnerusskoy literatury Instituta russkoy literatury. T. XIII* [Works of the archaic Russian department of the Institute of Russian literature. Vol. XIII]. Moscow: Izd-vo Akademii nauk SSSR. Pp. 298–312. (In Russ.)

Byomig M. (1996). Vremya v prostranstve: Khlebnikov i “filosofiya giperprostranstva” [Time in space: Khlebnikov and the “philosophy of hyperspace”]. In: *Vestnik Obshchestva Velimira Khlebnikova* [Bulletin of the Velimir Khlebnikov Society]. Moscow. Iss. I. Pp. 179–194. URL: [https://www.ka2.ru/nauka/bemig\\_1.html#r28](https://www.ka2.ru/nauka/bemig_1.html#r28) (accessed: 04.04.2022) (In Russ.)

Biryukov S. (2013) (a). Atlantida avangarda. Nyrok vtoroy: kak trudno mertvykh voskreshat', ili khoroshaya familiya dlya ispanskogo grafa [Atlantis Vanguard. The second dive: how difficult it is to resurrect the dead, or a good surname for a Spanish count]. In: *Academic Electronic Journal in Slavic Studies. University of Toronto*. № 46. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/29/biryukov29.shtml> (accessed: 30.04.2022). (In Russ.)

Biryukov S. (2013) (b). Vozvrashcheniye “Mirskontsy”: k probleme interpretatsii avangardnogo teksta [Return of “Mirskontsa”: to the problem of interpretation of the avant-garde text]. In: *Filologicheskaya regionalistika* [Philological regional studies]. № 2 (10). (In Russ.)

Vasilyev S.A. (2015). *Voin nenastupivshogo tsarstva (Poeticheskiy stil' Velimira Khlebnikova)*: monografiya [Warrior of the unapproached kingdom (Velimir Khlebnikov's poetic style): monograph]. Moscow: MGPU. 320 p. (In Russ.)

Vinogradov N.N. (1905). Narodnaya drama “Tsar' Maksem'yan i yego nepokornyy syn Odol'f” [Folk drama «Tsar Maksimyan and his recalcitrant son Odolf»]. In: *Izvestiya Otdeleniya russkogo yazyka i slovesnosti Imp. Akademii nauk* [News of the Department of the Russian Language and Literature Imp. Academy of Sciences]. Saint-Petersburg, Vol. X. Book. 2. Pp. 301–338. (In Russ.)

Gayraud R. (2009). *Khlebnikov Velimir, poète futurien = Velimir Khlebnikov, poet budetlyan. Centre d'Études Slaves André Lirondelle*. Lyon: Université Jean Moulin Lyon 3. 463 p. (In Russ.)

Gennep A. van. (1999). *Obryady perekhoda: sistematicheskoye izucheniye obryadov* [Rites of Passage: A Systematic Study of Rites]. Moscow: “Eastern literature”, RSA. Pp. 135–150. (In Russ.)

Gik A.V. (2020). Problema khudozhestvennogo vremeni v drame II'i Zdanevicha “Lidantyu faram” [The Problem of Artistic Time in Ilya Zdanevich's Drama “Lidantyu Faram”]. In: *Yazyk kak material slovesnosti. 23 nauchnyye chteniya* [Language as the material of literature. XXIII Scientific Readings]. Literary Institute named after A.M. Gorky. Kazan: Publisher: Buk Ltd. Pp. 79–89. (In Russ.)

*Issledovaniya v oblasti balto-slavyanskoy dukhovnoy kul'tury: (Pogrebal'nyy obryad)* (1990) [Research in the field of Balto-Slavic spiritual culture: (Funeral rite)]. Moscow: Science. 256 p. (In Russ.)

Klanderud P.A. (1995). Reka vremeni kak tematicheskyy arkhetyp v stikhotvorenii Khlebnikova “Sayan” [The river of time as a thematic archetype in Khlebnikov's poem “Sayan”]. In: *Russian Literature*. Amsterdam, Vol. 38. № 4. Pp. 369–384. (In Russ.)

Kozlova N.K. (2012). Narodnyye paralleli literaturnykh ballad na syuzhet “zhenikh-mertvets” [Folk Parallels of Literary Ballads on the Plot “Dead Groom”]. In: *Vestnik Omskogo universiteta*. [Vestnik of the Omsk university]. № 2. Pp. 388–393. (In Russ.)

Krusanov A.V. (2010). *Russkiy avangard: 1907–1932 (Istoricheskiy obzor): v 3 t. T. 1. Boyevoye desyatiletie*. Kn. 1. [Russian Avant-Garde: 1907–1932 (Historical Review). In 3 vols. Vol. 1. Fighting decade. Book one]. Moscow: New literature browser. 784 p. (In Russ.)

Kruchenykh A. (2006). *K istorii russkogo futurizma: Vospominaniya i dokumenty* [On the History of Russian Futurism: Memoirs and Documents]. Intro. Art., prep. Text and comm. N. Gurianova. Moscow: Gileya. 458 p. (In Russ.)

Lanne J.-C. (2009). *Vremya i poeticheskoye slovo u russkikh futuristov* [Time and poetic word among Russian futurists]. Velimir Khlebnikov, poète futurien. Centre d'Études Slaves André Lirondelle. Lyon: Université Jean Moulin Lyon 3, 2009. C. 449–460.

Levinton G.A. (2017). *Zametki o Khlebnikove. Zametka 1. “Mirskontsa”*: udareniye i syuzhet [Notes on Khlebnikov. Note 1. “Mirskontsa”: emphasis and plot]. In: Levinton G.A. *Stat'i o poezii russkogo avangarda* [Levinton G. A. Articles on the poetry of the Russian avant-garde]. Slavica Helsinkiensia 51, Helsinki. Pp. 80–130. (In Russ.)

Lennkvist B. (1999). *Mirozdaniye v slove. Poetika Velimira Khlebnikova* [The universe in the word. Poetics of Velimir Khlebnikov]. Translation from English by A.Yu. Kokotova. Saint-Petersburg, Humanity agency “Academic project”. 234 p. (In Russ.)

Malevich K. (2004). *Proizvedeniya raznykh let: Stat'i. Traktaty. Manifesty i deklaratsii. Proyekty. Lektsii. Zapisi i zametki. Poeziya* [Works of different years: Articles. Treatises. Manifesto and declarations. Projects. Lectures. Recordings and notes. Poetry]. Comp. A.S. Shatsky. In: Malevich K. *Collected works: in 5 vols. Vol. 5*. Moscow: Gileya. (In Russ.)

Matyushin M. *Russkiy kubofuturizm. Otryvok iz neizdannoy knigi “Tvorcheskiy put' khudozhnika”* [Russian cubo-futurism. An excerpt from the unpublished book “The Creative Path of the Artist”]. URL: [https://web.archive.org/web/20080430160728/http://www.silverage.ru/paint/matushin/matush\\_kubofut.html](https://web.archive.org/web/20080430160728/http://www.silverage.ru/paint/matushin/matush_kubofut.html) (accessed: 25.03.2022) (In Russ.)

Poshchchina obshchestvennomu vkusu (2000) [A slap in the face of public taste]. In: *Literaturnyye manifesty ot simvolizma do nashikh dney* [Literary manifestos from symbolism to the present day]. Comp. and foreword by S.B. Jimbinov. Moscow: XXI–Soglasie. Pp. 142–143. (In Russ.)

Propp V. (2020). *Istoricheskiye korni volshebnoy skazki* [The historical roots of fairy tales]. Saint-Petersburg. 544 p. (In Russ.)

Sokolova A.D. (2011). *Pokhorony bez pokoynika: transformatsii traditsionnogo pokhoronnogo obryada* [Funeral without a dead person: transformations of the traditional funeral rite]. *Antropologicheskoy forum* [Anthropological forum]. № 15. Pp. 187–202. (In Russ.)

Strutinskaya Ye. (2016). Khoromnyye deystva “Soyuza Molodezhi” [Mansion performances of the “Union of Youth”]. *Voprosy teatra* [Questions of the theater]. № 1–2. Pp. 241–251. (In Russ.)

Terekhina V. (2014). Teatr “Budetlyanin”: dva puti russkogo futurizma [Theater “Budetlyanin”: two ways of Russian futurism]. 1913. “*Slovo kak takovoye*”: k yubileyному godu russkogo futurizma: materialy mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii (Zheneva, 10–12 aprelya 2013 g.) [“The word as such”: to the anniversary year of Russian futurism: Proceedings of the international scientific conference (Geneva, April 10–12, 2013)]. Compiled and scientific editor Zh.F. Jaccard and A. Morar. Saint-Petersburg: Evropejskij un-t v Sankt-Peterburge. Pp. 339–354. (In Russ.)

Tolstaya S.M. (1997). Vremya kak instrument magii: kompressiya i rastyagivaniye vremeni v slavyanskoj narodnoj traditsii [Time as an instrument of magic: compression and stretching of time in the Slavic folk tradition]. *Logicheskij analiz yazyka: Yazyk i vremya: Posvyashchayetsya svetloy pamyati N.I. Tolstogo* [Logical analysis of language: Language and time: Dedicated to the blessed memory of N.I. Tolstoy]. RSA. Institute of Linguistics; Rep. editor: N.D. Arutyunova T.E. Janko. Moscow: Indrik. Pp. 28–35. (In Russ.)

Tynyanov Yu. N. (1977). *Poetika. Istoriya literatury. Kino*. [Poetics. History of literature. Cinema]. Moscow: Nauka. (In Russ.)

Tynyanov Yu. N. (1995–1996). Literatura i literaturnyye voprosy v Sovetskoj Rossii. Beseda Gansa Vezemana s Yuriyem Tynyanovym [Literature and writers in Soviet Russia. Hans Wesemann’s conversation with Yuri Tynyanov]. *Sed’myye Tynyanovskiye chteniya. Materialy dlya obsuzhdeniya Riga, Moskva 1995–1996* [Seventh Tynyanov Readings. Materials for discussion. Riga, Moscow 1995–1996]. Pp. 99–102. (In Russ.)

Erlikh V. (1996). *Russkiy formalizm, istoriya i teoriya* [Russian formalism, history and theory]. Saint-Petersburg. (In Russ.)

Yakobson R. (1987). Noveyshaya russkaya poeziya. Nabrosok pervyy: Podstupy k Khlebnikovu [The latest Russian poetry. Sketch one: Approaches to Khlebnikov]. *Raboty po poetike* [Works on poetics]. Moscow: Progress. (In Russ.)

Yanechek G. (1996). Mirskontsa u Khlebnikova i Kruchenykh [Mirskontsa at Khlebnikov and Kruchenykh]. *Yazyk kak tvorchestvo. Sb. st. k 70-letiyu V.P. Grigor’yeva* [Language as art. Collection of articles dedicated to the 70<sup>th</sup> anniversary of V.P. Grigoriev]. Moscow: Institut russkogo yazyka im. V.V. Vinogradova Rossijskoj akademii nauk. Pp. 80–87. (In Russ.)

Weststeijn W.G. (1995). Velimir Khlebnikov i chetvertoye izmereniye [Velimir Khlebnikov and the fourth dimension]. In: *Russian Litetature*. Amsterdam. Vol. 38. № 4. Pp. 483–492. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 09.04.2022; одобрена после рецензирования 23.04.2023; принята к публикации 03.05.2023.

The article was submitted 09.04.2022; approved after reviewing 23.04.2023; accepted for publication 03.05.2023.

### **Сведения об авторе**

Гик Анна Владимировна — кандидат филологических наук; Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН, Москва, Россия; старший научный сотрудник. Сфера научных интересов: лексикология, лексикография (авторская, компьютерная), лингвистическая поэтика, стилистика, язык русской поэзии XIX–XXI вв.

### **Information about the author**

Gik Anna Vladimirovna — Candidate of Philology; V.V. Vinogradov Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia; senior researcher. Research interests: lexicology, lexicography (author's, computer), linguistic poetics, stylistics, the language of Russian poetry of the 19<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> centuries.