



## Миливое ЙОВАНОВИЧ

### Некоторые проблемы поэтики жанров в поэзии Хлебникова, его предшественников и его последователей («прощальные» стихи)

#### 1

Хлебникова принято считать крупнейшим реформатором, нарушившим «традиционную соотнесенность жанров, вновь канонизованную символистами в начале XX века»<sup>1</sup>. Исходя из положения о Хлебникове — «новом зрении», Ю. Тынянов провозгласил его единственным русским поэтом-эпиком современности, лирические, «малые вещи» которого суть только «внезапные, бесконечные, продолженные вдаль записки, наблюдения, которые войдут в эпос — или сами, или их родственники»<sup>2</sup>.

Аналогичную мысль высказал Н. Степанов:

«Поэзия Хлебникова в основном тяготеет к эпосу <...>. Хлебников обычно не раскрывает своего внутреннего мира, своих переживаний в лирических жанрах. Даже его небольшие стихотворения кажутся фрагментами какого-то незавершенного эпоса. Поэтому и в лирике Хлебникова нередко отсутствует лирический герой. Поэт стремится к охвату событий, эпох, народов, включаемых как бы во вневременное сознание. Лирика Хлебникова чаще всего — это фрагменты, размышления, зарисовки природы, говорящие не столько о личности поэта, сколько о тех картинах и явлениях мира, которые отражаются в его сознании»<sup>3</sup>.

Свой тезис Тынянов обосновывал двумя соображениями:

1. Хлебников создал «новую поэтическую систему», в рамках которой произошло «огромное смещение традиций», Слово о полку Игореве оказывалось «более современным, чем Брюсов», а оды Ломоносова и Пушкина, то же Слово и хлебниковская Ночь перед Советами «не различались» как «традиции»;

2. Его «поэтическое лицо» («инфантильное», «детское», «дикарское») не поддавалось давлению биографии поэта<sup>4</sup>. Н. Степанов следует Тынянову и здесь, ссылаясь попутно на ситуацию в древнегреческой лирике, не знавшей персонажа «себя самого» и приравнивавшей

в качестве действующих лиц богов, героев, животных, растения и людей<sup>5</sup>. На наш взгляд, подобное мнение нуждается в некоторых поправках, связанных с обращенностью Хлебникова к определенным традициям русской философской лирики, а также с эволюцией его поэтического «я», выделяющегося из эпического потока в особенности в последний период его творчества, который условно можно назвать «прощальным».

## 2

Категория «прощальных» стихов пока что не выделена в литературоведческих работах и поэтому мало изучена, за исключением стихотворений, написанных по мотиву «памятника». Ее фонд можно восстановить лишь с оглядкой на весь творческий путь отдельных поэтов, поскольку «прощальные» стихи не всегда относятся к самому последнему периоду жизни поэта. В творчестве Пушкина такими стихами следует считать те, которые возникли в ответ на «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» и «Пророка», т. е. на попытку разобраться в смысле метафоры жизни — «мышьей беготни» и своей поэтической миссии; это: «Пора, мой друг, пора! Покоя сердце просит...», «...Вновь я посетил...» и, разумеется, «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...». У Лермонтова, бесспорно исходившего из знания опыта и судьбы Пушкина, «прощальные» стихи создавались в ответ на «готовые» формулы «Гляжу на будущность с боязнью...» и «Думы», а также пушкинской концепции поэта-пророка («Не смейся над моей пророческой тоскою...», «Прощай, немытая Россия...», «Выхожу один я на дорогу...», «Пророк»); Лермонтов, однако, не писал своего «памятника», предложив читателям взамен горестные размышления о судьбе поэта-пророка перед «судом людским» («пророческая речь», истолкованная как «брань коварная» в стихотворении «Журналист, читатель и писатель»; «пророк» — «гордый глупец», уверявший, что «бог гласит его устами», в «Пророке»<sup>6</sup>) и парадоксальную мысль о настоящей жизни лишь после смерти (в «Выхожу один я на дорогу...»). «Прощальный» характер приведенных выше стихотворений Пушкина и Лермонтова во многом был обусловлен их философским поиском «покоя» и «воли» («свободы») в «Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит...» и «Выхожу один я на дорогу...», свидетельствующим о зависимости их поэтического субъекта от внешнего мира, от его преследований и его оценки (суда). От оценки современников не удалось ускользнуть даже Некрасову, последние стихотворения которого (1876–1877 гг.) проникнуты не только мотивом «прощания», но и «самооправдания». У поэтов более позднего периода и иной ориентации данное противостояние постепенно исчезает (в блоковском стихотворении «Пушкинскому

Дому» упоминание о «тайной свободе» представляет собою скорее всего дань уважения великому предшественнику и учителю в момент актуализации темы «поэт» и «толпа»), уступая дорогу широким философским обобщениям взаимосвязей человека и космоса, вследствие чего категория «прощальных» стихов либо отходит на задний план, либо трансформируется в более объективное переживание контакта с мирами иными. Так, например, Тютчев в стихотворении «Две силы есть — две роковые силы...»<sup>7</sup>, идя вслед за Пушкиным и Лермонтовым, отмечает феномен «Суда людского», однако он у него показан как бы безличным и обобщенным, приравненным к феномену «Смерти»; собственно «прощальных» стихов у Тютчева нет, как явствует, в частности, из стихотворения «От жизни той, что бушевала здесь...»<sup>8</sup>, в котором выдвинута общая идея о «призрачном» существовании человека среди природы («И перед ней мы смутно сознаем / Себя самих — лишь грезю природы») и «подвиге бесполезном» человечества перед «всепоглощающей и миротворной бездной»: общий характер «последних прозрений» в данном тексте подчеркивается и использованием «мы» в роли героя стихотворения. Не знает указанной категории стихов и Фет, с юных лет ведавший тайну перехода «на лоно вечности» — «с улыбкой» («О нет, не стану звать утраченную радость...»)<sup>9</sup>; субъективная лирика этого поэта лишена реальных черт сношений с внешним миром, за исключением единичных стихотворений, в которых речь идет о его «защите» Музы («Заботливо храня твою свободу, / Непосвященных я к тебе не звал, / И рабскому их буйству я в угоду / Твоих речей не осквернял» — в «Музе»)<sup>10</sup>. Начиная же с Баратынского, «прощальные» стихи и совсем сменяются сюжетами более или менее вольных передвижений поэтического субъекта из этого мира в страну «несрочной весны» (Запустение) и «созданной им» Леты («Князю Петру Андреевичу Вяземскому»)<sup>11</sup>, ведущими к утверждению «загробных» сюжетов «Песен из Уголка» Случевского, а также, в более позднюю эпоху, к таким стихотворениям Заболоцкого, как «Прощание с друзьями».

С другой стороны, «прощальные» стихи, как правило, отсутствуют также в поэзии символистов, наследовавших указанных выше поэтов, однако по принципиально иным причинам. Несмотря на то, что в процессе воссоздания сквозной истории поэтического субъекта Блока и Белого учитываются биографические реалии данных поэтов и таким образом допускается возможность наличия в их творчестве «прощальных» стихов, их по сути нет, ибо герои Блока и Белого даны в аспекте «сораспинания» с внешним миром (Россией) и не отделены от него; этим обстоятельством объясняется не только тяготение этих поэтов-символистов к эпическим полотнам, но и весьма сложная эволюция поэтического «я» Белого в антропософски понимаемое «мы» (во второй части цикла «Стихи о России»). В данном контексте поэзия Есенина

есть не что иное, как срывание маски с лица лирического героя его учителей Блока и Белого; в итоге оказалось, что герою возвращена его истинная биография, что в ее рамках вновь стали возможными стихи «прощального» характера, и что эти стихи могли писаться даже в начальный период («Устал я жить в родном краю...»). В отличие от Есенина, похождения «мы» которого закончились в первой строфе «Руси советской» («нас мало уцелело», «я вновь вернулся в край осиротелый»)<sup>12</sup>, борьба между лирическим и эпическим (и, следовательно, между «я» и «мы») у Маяковского оставалась актуальной до конца жизни поэта, причем «мы» у него сохранялось даже в итоговых текстах по мотивам «памятника» (в «Во весь голос») для обрисовки общественного плана, включая понимание самого «общего памятника», тогда как «я» соотносилось с планом сугубо интимным (посмертный раздел «Неоконченное»), а также с планом поэтической миссии (в «Во весь голос»).

На «прощальные» стихи Есенина и Маяковского наложена печать полемичности, вызванная превратностями эпохи; эта печать воскрешала в памяти конфликты поэзии Пушкина и Лермонтова и их судьбы. Вслед за Есениным, «самозащищающимся» в своих «прощальных» стихах, пошел Гумилев в «Моих читателях», Маяковскому же, «судившему» эпоху, следовали Мандельштам и Ахматова. В силу его особой биографии, поэзия Мандельштама приобретала почти сплошной «прощальный» характер, вплоть до загадочного стихотворения — «суда» над эпохой «Да, я лежу в земле, губами шевеля...». У Ахматовой в данном отношении «прощальные» грани выявляются в двух временных разрезах, — к концу периода, в котором закончен Реквием, и на всем протяжении периода, в котором создавалась «Поэма без героя». В этих двух поэмах Ахматова вершит суд над прошлым и настоящим России, отправляясь при этом от подтекстуальных связей с великими предшественниками Еврипидом и Шекспиром и с ее современником Булгаковым; наряду с этим поэтесса прибегает также к полемике с соответствующей русской традицией, воплощенной в творчестве Лермонтова, Некрасова и Блока. Особняком в этом ряду стоит Пастернак, «прощальные» стихи которого (стихотворения Юрия Живаго в знаменитом романе) являют собою глобальную хвалу жизни как таковой, в то время как их лирический герой приравнивается к образам Гамлета — Христа, от имени которого и совершается суд над человеческой историей.

### 3

В этом ряду «прощальные» стихи Хлебникова, возникшие в результате его обострившегося в последний период конфликта с миром «вы» (воплощающим «людей места и пространства», которым «непонятны» речи поэта и их «таинственные смыслы» (СП 5, 103), т. е. носителей

идеи всемирного мещанства и начал государственности), занимают особое место. Прежняя будетлянская установка на видоизмененного Заратустру и его «оптимистическую» проповедь «чистых законов времени», обладающую эпическим размахом, в этих текстах постепенно оборачивается воспроизведением пессимистической ситуации лирического героя лермонтовского «Пророка», пришедшего в мир под знаменем пророка пушкинского; вместе с тем хлебниковский вариант вершения суда над современниками, резко отличающийся от аналогичных попыток Маяковского и Пастернака, предполагает также принципиальную полемику с «прощальными» стихами Некрасова.

В данном контексте указанным стихам предшествуют три стихотворения Хлебникова, являющиеся своеобразной оглядкой поэта на его заслуги перед Россией и человечеством (народом, людьми) — «Я и Россия», «Я видел юношу пророка...» и «Я вышел юношей один...». В «Я и Россия» проведено сопоставление между свободой, которую Россия дала тысячам тысяч, и «свободой», которую дарил народам сам поэт («я-государство»), снявший свою рубаху и вывесивший «каждой скважиной» своего тела «ковры и кумачевые ткани» (СП 2, 216). К этому жесту крайнего альтруизма в стихотворении «Я видел юношу пророка...» присоединяется «противо-Разинская» греза об «очеловечении волны» (СП 2, 190). Идея полной самоотдачи достигает кульминации в последнем тексте из данного ряда, в котором Хлебников варьирует мотив пути и судьбы из лермонтовского стихотворения Выхожу один я на дорогу. В отличие от лирического героя Лермонтова, преодолевающего чувство разобщенности с космосом в мысли о настоящей индивидуальной после смерти, хлебниковский герой, также «хотевший» друзей и себя, жертвует собою подобно горьковскому Данко («Горело Хлебникова поле, / И огненное я пылало в темноте»), и из его «я» возникает сплоченное «мы» (кстати, не имеющее ничего общего с антропософским «мы» Белого), несущее по-новому (по отношению к пушкинским) понимаемые закон и честь (СП 2, 284). Поэт, разумеется, при этом имел в виду собирательный, коллективный характер своих открытий и своих стихов, этим открытиям посвященных, чем ситуация Хлебникова четко определялась как общеромантическая и трагическая.

Среди собственно «прощальных» стихов Хлебникова особенно выделяются стихотворения «Одинокий лицедей», «Не чертиком масленичным...», «Что делать вам...», «Русские десять лет меня побивали камнями...», «Еще раз, еще раз...» и «сверхповесть» «Зангези». Эти стихи-«предостережения» по сути являются итогом разработки противостояния «я» — «вы» («они») с оглядкой на альтруистическое описание «я» в названном выше «триптихе».

В «Одиноким лицедее» оппозиция «я» — «толпа» рассматривается на мифологическом уровне и в контексте поэтических явлений Ахматовой и Пушкина. «Я» выступает одновременно в ролях Тезея, «разматывающего моток» волшебницы Ахматовой-Ариадны, и лирического субъекта пушкинского Пророка (строчка «Как сонный труп влачился по пустыне» контаминирует пушкинское «В пустыне мрачной я влачился» и «Как труп, в пустыне я лежал»)<sup>13</sup>, причем горестный выход относительно злосчастливого странничества героя Хлебникова, выявляемый в окончательных строках («И с ужасом / Я понял, что я никем не видим: / Что нужно сеять очи, / Что должен сеятель очей идти!») (СП 2, 255), отсылает как к мифологическим источникам (на этот раз к мифам о Девкалионе и Кадме)<sup>14</sup>, так и к некрасовскому положению о «сеятеле знания»<sup>15</sup> воспринимаемому полемически. С другой стороны, в сюжете этого стихотворения искусно проведена контаминация мотивов Пророков Пушкина и Лермонтова в целом. Исходная ситуация пушкинского «восставшего из гроба» и «глаголом жгущего сердца людей»<sup>16</sup> пророка запечатлена в строках «Нет, я из братского гроба <...> / Руку свою подымаю / Сказать про опасность» (СП 2, 382). Остальная же часть сюжета развивает мотивы Лермонтова (оппозиция «злых» и «порочных» людей и «нищего», живущего «в пустыне» пророка, уверяющего, что «звезды слушают его» и что «бог гласит его устами»)<sup>17</sup>. Хлебников тем не менее заканчивает стихотворение не голосом «толпы» (подобно Лермонтову), в афористическом высказывании поэта: «Я одиноким врачом / В доме сумасшедших / Нес свои песни-лекаря» (СП 2, 383), возвышающимся над эмпирическими воззрениями «толпы». Мотив одинокого, непонятого пророка проходит красной нитью и в фрагментах поэмы Что делать вам, в которых поэтическое «я» показано «воином», «пророчествующим учителя и ученика», художником, творчество которого быт обокрал, Моцартом, окруженным «сотней Сальери», извечным мстителем за гибель Разина в среде людей, «привыкших видеть жизнь под дающими паек углами» и не способных заметить гибельную символику «тройки» («старого три»), преломленную через гибель поэтических творений («Вы видели, как сгоревшие страницы рукописи / Становятся сгоревшими селами?» — СП 2, 5; 114, 116, 117).

В прозаическом отрывке «Издатели, желающие меня обмануть» Хлебников прямо развертывает лермонтовский мотив смерти поэта, трактуя его полемически: поэт обманут «братьями», которые собираются потом «поднять вой» над его гробом (СП 6, 102). Мотив этот разработан наиболее полно и эффектно в стихотворении «Еще раз, еще раз...» и в его варианте «Русские десять лет меня побивали камнями...». Гибель поэта-пророка оборачивается возмездием тем, кто его убил, чем варьируется мысль, венчающая лермонтовскую Смерть

поэта; суть возмездия также в том, что поэт-пророк неуничтожим. В варианте, исходная ситуация которого снова отсылает к лермонтовскому «Пророку»<sup>18</sup>, а в полемическом разрезе и к Некрасову<sup>19</sup>, воспроизведен весь процесс возмездия: избитый камнями пророк «встает» «как призрак из пены», изливая «прямо звездный ужас» на своих врагов; он — «звезда», которой они не внимали; поэтому их настигает кара, согласно законам «Досок Судьбы» («звезда» ставит гибельную «тройку» — «двойку бури и кол подводного камня» — врагам-«морьякам»); они направляют паруса на подводные камни и «сами летят разбитые всем судном могучим» (СП 2, 399; СС 5 109, 110). Вместе с тем поэт предостерегает своих врагов («вы») от гибельного шага, рекомендуя им «бояться быть злыми» к нему, «неподвижному», но «вечному» свету путеводной звезды (СС 5, 110). В окончательной версии ситуация «избиения камнями» снимается за счет усиления «пророческой» интонации обращения («горе моряку», «горе и вам»), в котором отождествляются судьбы моряков, «взявших неверный угол своей ладьи и звезды», и врагов поэта («вы»), «взявших неверный угол сердца ко мне». Помимо этого, взамен отвергнутых библейских «каменьев» в стихотворении «Еще раз, еще раз...» более четко реализована антропоморфизация образа «подводных камней», которыми и будет совершаться суд — возмездие на метафорическом уровне («И камни будут надсмехаться / Над вами, / Как вы надсмехались / Надо мной» — СП 2, 400). Таким образом Хлебников попутно завершил разработку одного из своих основополагающих символов — символа волны: в стихотворении «Я видел юношу пророка...» «противо-Разин» волну очеловечил (сделав ее «русалкой» — СП 2, 190), в «Еще раз, еще раз, по-разински мстя за обиды, он нагнал волну на своих врагов и ею уничтожил их. Вместе с тем им здесь закончена и история мотива звезды. Если у Лермонтова идея разобщенности человека и космоса, человека и человека поверялась знаменитой строчкой «И звезда с звездой говорит»<sup>20</sup> (вызвавшей, кстати, не менее известный ответ Мандельштама: «И ни одна звезда не говорит»<sup>21</sup>), у Фета «я» существовало в связи с космическим бытием, благодаря которой «разговор со звездами» стал вполне возможным («А как звезды в ночи задрожат, / Я всю ночь им рассказывать рад»<sup>22</sup>), а у символиста Иванова и его предшественников в этом направлении (а также в ломоносовско-дантовском ключе) велись поиски «путеводной (“кормчей”) звезды», то поэт у Хлебникова сам стал «звездой», приобщившись к бессмертному сонму античных героев.

Круг этих «прощальных» раздумий, равно как и всего поэтического творчества Хлебникова, замыкается в «сверхповести» — рекапитуляции «Зангези», которую Ю. Тынянов, назвав ее «романтической драмой», почему-то счел возможным причислить к юношеским вещам поэта<sup>23</sup>. «Сверхповесть» Хлебникова, в которой мир поэта («я», «он»)

и мир эмпирических современников («вы», «они») поставлены лицом к лицу в последний раз, задумана как «объективный» отчет о пути, пройденном поэтом-мыслителем, как синтез его якобы «безумных речей»<sup>24</sup>, не дошедших, к сожалению, до тех, кому они предназначались. Со своего «моста-площадки»<sup>25</sup> в горах и с площади города герой Зангези обращается с проповедью «к людям или лесу», повествуя об «основном законе времени» и «Досках Судьбы», о «звездном языке», о своем назначении и назначении человечества и всего космоса вплоть до богов, «обреченных» к воле; Зангези уверен в том, что его речи «снимают» с его слушателей «оковы слов», что «звездный язык» «объединит некогда, может быть скоро» все живое и неживое, что рок можно победить «вечными числами»: они «стучатся оттуда / Призывом на родину, число зовут к числам вернуться» (СП 5, 307; 320, 321, 322, 312, 313). В обращениях героя слышны разные интонации, характеризующие хлебниковские «пророчества» в прошлом и настоящем: он и воин, и победитель солнц, и безумствующий певец, «разобравший часы человечества» (СП 5, 345; 344, 331, 342), однако и, вслед за героем Маяковского, такой же простой и земной, к тому же «одинокий» (СП 5, 345; 331). Недаром Зангези называет себя несколько сниженно «бабочкой, залетевшей в комнату человеческой жизни» и бьющейся «устало в окно человека» (СП 5, 312); герою как бы заранее известен эффект его проповеди и его личный удел, поэтому его автохарактеристика: «Я ведь умею шагать / Взад и вперед / По столетьям» (СП 5, 346) отдает уверенностью в собственной правоте, несмотря на временное поражение в единоборстве с современниками. Они же, современники, принимают его за «лесного дурака», «чудака» и «божественно врущего» учителя, для которого люди суть лишь «плевательницы для плевков его учения» (СП 5, 310; 311, 321)<sup>26</sup>; по их разумению, его проповеди являются не чем иным, как «настоящим сырьем», его песни лишены «дара», Зангези оставляет их равнодушными и они даже требуют «поджечь его» (СП 5, 319; 333). Для плоского, эмпирического ума «толпы» характерно бытовое самоограничение, — им нужны не проповеди победителя над временем и роком, а «что-нибудь земное», «веселенькое» вроде «комаринской» (СП 5, 330). Наряду с этим они считают себя «мужчинами», не принимающими «заячьих речей» героя; им и невдомек, что их же замечание: «Смотри, даже заяц выбежал слушать тебя, чешет лапой ухо, косою» (СП 5, 333) для Зангези-Хлебникова были источником единственного утешения, ибо животные понимали то, что люди понимать не захотели. В концовке «сверхповести» Хлебниковым обыгрывается известный мотив гибели-воскресения героя; слухи о том, что Зангези «зарезался бритвой» — из-за уничтожения его рукописей «злостными / Негодяями с большим подбородком / И шлепающей и чавкающей парой губ» оказались «неумной шуткой»,



поскольку «Зангези жив» (СП 5, 353), — разумеется, в сфере, недоступной обитателям бытовой плоскости. В отличие от «прощальных» сочинений последнего периода, в Зангези не получил прямого развития мотив «возмездия». Возможно, что на подобную концепцию возымела действие концепция «вечно возвращающегося» Заратустры, а также лермонтовского Пророка, довольствовавшегося показом противоположных голосов, мировоззрений, судеб одиночки и толпы.

## 4

В творениях Хлебникова категория «прощальных» стихов приобрела законченную, совершенную форму, венчая частную утопию поэта — «звезды», уводившую его от эпической утопии к социальной. Подобная формула не имела продолжения в русской поэзии более позднего времени, даже у ближайших последователей Хлебникова — обериутов. Обериуты переняли некоторые очертания хлебниковской утопии (в первую очередь его установку на абсурдные коммуникативные и ассоциативные связи), однако они не отвергли (за исключением Введенского) бытовой почвы, лишь метафоризуя ее; к тому же их поэтический субъект оставался довольно непроясненным, невыделенным из круга персонажей, уподобляться которым был его удел. Так, у Хармса, например, категория «прощальных» стихов, в чистом виде совершенно отсутствующая в его творчестве, просматривается в ряде стихотворений на тему «смерти героя» («Падение с моста», «Конец героя», «На смерть Казимира Малевича» и др.), причем в последнем тексте из этого ряда «Из дома вышел человек...», герой которого подан объективированным (в третьем лице), горестная его судьба (уход из «дома» в «темный лес»)<sup>27</sup>, хотя и построенная по хлебниковскому образцу из «Я видел юношу пророка...» и «Зангези», подлежит обыгрыванию: Зангези не умер, а продолжал жить в иных измерениях, герой Хармса умер окончательно, и его «воскресение» возможно лишь в плане сказочного сюжета, предназначенного для читателей детского возраста<sup>28</sup>. Мир «темного леса» — метафоры «смерти» в свою очередь весьма напоминает «ту страну», лишенную «готовых форм», из стихотворения Заболоцкого «Прощание с друзьями»<sup>29</sup>; и вместе с тем ей противопоставленный круг «наверху оставленного брата», которому «еще не место в тех краях»<sup>30</sup>, четко связан с миром разных героев Хармса, все еще живущих и ходящих под масками, за которыми скрывается лицо озабоченного поэта. По этой причине и творчество Заболоцкого не знает категории «прощальных» стихов (невзирая, например, на то, что в нем известна категория «последней любви»); у автора «Прощания с друзьями», в отличие от его учителя Хлебникова, не было внутренней убежденности в том, что он исполняет особую миссию

(недаром в его «Старой сказке», косвенно отдающей «прощальными» тонами, сказано о «неясной роли» поэта «в этом мире»)<sup>31</sup>. Тем более она, эта категория, не наблюдается в поэтическом творчестве других учеников Хлебникова, в частности, Мартынова, образ «Лукоморья» которого (вместе с его героем — хлебниковским «прохожим») исчез уже в ранний период без всякого «прощания» с миром, в котором воцарился поэтический субъект совсем иного, «реалистического» типа.

Единственным исключением в данном отношении представляется поэзия Введенского, попытавшегося не только уточнить обстоятельства и смысл «прощального» жеста героев Хармса<sup>32</sup>, но и описать мир «бессмыслицы», из которого приходится уйти хлебниковоподобным поэтам-мыслителям. Связь Введенского с Хлебниковым разнообразна, в основном сконцентрирована вокруг концепции его смешанных жанров; эти жанры, в которых пародируются «отжившие» установки и идеи, задуманы как неповторимый в русской поэзии полилог о неэмпирическом времени с преднамеренно затуманенными точками зрения действующих лиц и самого автора (скрывающего свое лицо за «ремарками») и замаскированной идеей о невозможности истинной коммуникации в мире разложившегося эпоса. В «прощальных» текстах «Элегия» и «Где». Когда Введенским предлагается новый по отношению к Хлебникову уровень разговора о времени и пространстве «мира» и «поэта» в «последнюю минуту», в канун итогов, как бы окончательных для всей русской поэзии. Вследствие этого данные стихи (также по хлебниковскому образцу) в высшей степени насыщены реминисценциями (от Пушкина и Лермонтова до Хармса) и автореминисценциями, являясь неким собирательным отчетом о глобальном времени умирания, включая время апокалипсической «второй смерти» в цикле Некоторое количество разговоров.

После экспериментов Введенского русской поэзии дальше идти было некуда, ибо поэт-обериут попрощался со всем и всеми от имени всех поэтов, попутно пародируя «прощальные» установки ряда предшественников. Русским поэтам после Введенского остался один только выход: вернуться к опыту Есенина, чем они и воспользовались (Рубцов). Однако это было лишь повторением известного, свидетельствующим о том, что история «прощальных» стихов в русском поэтическом творчестве исчерпала себя. Косвенное подтверждение этого — поэзия Бродского, которую в целом можно назвать «прощальной».

