Интерпретация и авангард: межвузовский сборник научных трудов / под ред. *И. Е. Лощилова*. – Новосибирск: Изд. НГПУ, 2008.

Редакционная коллегия:

доктор филологических наук
Т. И. Печерская;
кандидат филологических наук
И. Е. Лощилов;
кандидат филологических наук
Н. А. Ермакова

В сборнике научных статей, развивающих тематику интерпретационных исследований, рассматриваются проблемы анализа текстов, связанных с традицией русского авангарда. Сборник объединил работы ученых из разных стран и посвящен 120-летию со дня рождения Велимира Хлебникова и 100-летнему юбилею Даниила Хармса – двух крупнейших представителей «исторического авангарда». В оформлении обложки использована работа Петра Митурича «Птица на ветке. Графический мотив на темы поэзии В. Хлебникова» (1918 – 1922; бумага, тушь). Издание осуществлено при поддержке Культурно-образовательного центра «Свеча» и Гастрольного Агентства «Театр для себя» (www.teatr-ds.ru).

СОДЕРЖАНИЕ

ХЛЕБНИКОВ И ОКОЛО

Сергей Бирюков (Халле). Искусство поэзии Велимира Хлебникова
Роналд Вроон (Лос-Анджелес). «Кузнечик» Велимира Хлебникова: искусство словесной двусмысленности. Авторизованный перевод с английского *Александра Зорина и Андрея Россомахина*
Андрей Щетников (Новосибирск). Заметки о стихотворении Велимира Хлебникова «Есть запах цветов медуницы…»
Роман Войтехович (Тарту). Хлебников и Крученых: монтаж «Нерукотворного памятника»
Нина Барковская (Екатеринбург). Стихотворение Велимира Хлебникова «Усадьба ночью, чингисхань!..» в историко-литературной перспективе
Андрей Россомахин (Санкт-Петербург). Отчет о поездке в Музей Велимира Хлебникова в Ручьях (10 июня 2006)
Наталия Азарова (Москва). Две странички Якова Друскина о хлебниковских медведях (Поэтика философского комментария vs. поэтика поэтического текста)
Ефим Курганов (Париж). Тынянов, Хлебников и «измы»
Игорь Лощилов (Новосибирск). О символистских источниках двух стихотворений Алексея Крученых

ХАРМС И ОКОЛО

Лазарь Флейшман (Стэнфорд). Об одном загадочном стихотворении Даниила Хармса
Татьяна Казарина (Самара). Даниил Хармс: перипетии борьбы с языком
Татьяна Печерская (Новосибирск). Литературные старухи Даниила Хармса (повесть «Старуха»)
Михаил Евзлин (Мадрид). Обманутые надежды, или Несостоявшийся миракль
Наталья Зусманович (Амстердам). Павел Зальцман: От Пу Сун Лина к Даниилу Хармсу – персонажи и образы
Любовь Юргенсон (Париж). Новые прочтения абсурдистских пространственных схем Д. Хармса и С. Кржижановского в свете лагерной литературы
Валерий Мароши (Новосибирск). «Монгольское дело»: развивая комментарий к одному тропу А. И. Введенского

АВАНГАРД И ОКОЛО

Анна Хрусталева (Саратов). Гершензон и Вяч. Иванов: Символ как Имя и Ознаменование (К вопросу об эволюции исследовательского метода М. О. Гершензона)
Владимир Хазан (Иерусалим). «Жажда самоцельной поэзии» (Неопубликованная статья Л. Зака «Основные тенденции современной французской живописи»)
Леон Зак. Основные тенденции современной французской живописи
Сергей Бирюков (Халле). Неол Рубин – забытый авангардист
Михаил Вайскопф (Иерусалим). Дорога в Газу: Владимир Жаботинской и поиски фабулы в теории и практике русского авангарда
Корнелия Ичин (Белград). Русские экспрессионисты и конструктивисты в журнале «Зенит» (1921 – 1926)
Ольга Буренина (Цюрих). «Циркизация» культуры 1920–1930-е годы в фотоискусстве Александра Родченко
Ирина Лунина (Барнаул). Феминный код в новеллах С. Д. Кржижановского
Наталья Ласкина (Новосибирск). Модернизм как фашизм: Джойс и Пруст в интерпретации Андрея Платонова
Татьяна Нешумова (Москва). Стихотворение Б. Л. Пастернака «Памяти Марины Цветаевой: Попытка интерпретации
Анастасия Москалева (Новосибирск). «Не мозг – не он один, но царство мира…» (О «Драматических отрывках» Б. Пастернака)
Светлана Корниенко (Новосибирск). «Пушкиниана» Марины Цветаевой: чтение как текстопорождение
Нора Букс (Париж). «Парикмахерский код» в русской культуре XX века
Олег Бурков (Новосибирск). Имя собственное в поэтике Яна Сатуновского
Александр Гарбуз (Уфа). Опыт прочтения заумных текстов

Валерий Вьюгин (Санкт-Петербург). Интерпретация бессмыслия (К вопросу об определении авангарда)
Светлана Ромащенко (Новосибирск). Семантический потенциал удвоения («Соловей спасающий» Е.Шварц)
Галина Жиличева (Новосибирск). Партизаны в городе. Семиотическая «одержимость» в романе А. Левкина «Мозгва»
Наталья Муратова (Новосибирск). «Я – Чехов… Нет, не то»: К вопросу о самоидентификации автора в современной драматургии (творчество Николая Коляды)
Анна Альчук (Москва). «Детский сад»: единство времени, места и действия
Елена Тихомирова (Берлин). Современный русский авангард в Берлине

Сергей Бирюков

ИСКУССТВО ПОЭЗИИ ВЕЛИМИРА ХЛЕБНИКОВА

Несмотря на все толкования, порой замечательные, Хлебников остается загадочным и непостижимым или недостижимым. Кажется, мы приближаемся к нему, но он уходит, как линия горизонта.

…Я понял, что я никем не видим…

В смысле приближения к этой линии, а вернее в**и**дения линии мне кажутся наиболее плодотворными лингвистические обоснования В. П. Григорьева. Они позволяют держать горизонт в постоянном поле зрения. Мы рассматриваем цепочку слов и сопоставляем ее с другой цепочкой и так постепенно оживает лицо.

«Слово – пяльцы; слово – лен; слово – ткань». В. П. Григорьев настаивает на этой хлебниковской максиме как ключевой. Метафорический ход понятен. Хотя можно бы сказать, что здесь нарушена последовательность движения, или неотредактирована самим автором. Но, положим, что такова сознательная воля автора. Преобразование – *пяльцы* – он ставит на первое место, природное начало – *лен* – на второе, производное от природного и инструментального – *ткань* – на третье. Как завершение процесса. Итак, интуитивно инструментальному началу отдается предпочтение. Пока художник не прикоснулся к слову – оно *лен*. И только инструментально можно создать *ткань*.

Решение кажется очень простым и даже каким-то техническим. Однако в самой записи, то есть – произведении, содержится поэтическое начало. Это не афоризм, а какая-то новая компрессивная форма, близкая к афористичности. Но автор ставит вполне позитивистскую задачу, он здесь не нарушает коммуникации. Другое дело, если бы мы немного изменили текст, например, таким образом: «Слово – пяльцы; слово – лень; слово – тень». В таком случае мы сразу уходим из степени доверия к слову и демиургическому мастерству в степень глобального недоверия, или абстракции. Эта степень увеличится, если мы преобразуем произведение в абсурдном ключе. Вариантов здесь может быть множество. Этот путь известен по Крученых, который поименовал Хлебникова Иудой и Азефом, то есть предателем и провокатором.

Крученых требовал доведения эксперимента до предела. Он полагал, что можно дойти до нулевой степени смысла. И, возможно, не догадывался, что его собственные тексты подвергнутся интерпретации. Однако он ошибся. Он сам попал в ловушку, поставленную для других.

Провокативность хлебниковской поэтики во всех ее проявлениях – в практической и теоретической – в неспециальности, ненарочитости. Иногда можно сказать, что он движется как будто не догадываясь. Настолько органично вырастает его поэтика, как та самая «друза камней», которая создает высшую гармонию.

Попробуем посмотреть некоторое количество примеров. Хлебников, конечно, не просто пишет стихи, а создает новую систему поэзии. Он действует здесь в первую очередь исходя из потенциала русской поэзии как языкового явления. Язык становится основанием новой поэтики, в то время как раньше основанием служили тематика, формы, жанры. Отдельное слово уже несет в себе поэзию («слово как таковое»), отдельный звук – уже поэзия. Он предлагает действовать «наималами» («наимал слуха», «наимал ума»), то есть мельчайшими единицами. Через наималы можно, по его мысли, проникнуть в ЗА-слово, найти прямой вход в денотат, в означаемое. Его поиски в этом направлении оказываются родственными

лингвистическим поискам – от Фердинанда де Соссюра до Бодуэна де Куртенэ. И поскольку это был поиск поэта – филолога – историософа – орнитолога – математика в одном лице, то многие его произведения становились своего рода поэтическими трактатами. Он был как бы новый Аристотель, Буало, Ломоносов. Но при этом он не именовал творения трактатами и не строил их согласно традиции, как например Ломоносов выстраивал свой стихотворный трактат «О сомнительном произношении буквы Г в русском языке».

Так «Заклятие смехом» выглядит внешне как стихотворение и как именно заклинательный текст.

Хлебников вроде бы ставит перед собой формальную задачу – по «скорнению», «сопряжению» слов. Он работает с языком, стремясь максимально выявить возможности корневого гнезда, к которому принадлежит слово «смех». Из лексем в корневой связке Хлебников строит произведение, довольно сложно разработанное, в котором начальный посыл получает усиление видоизменением слова: мало того, что «смеются», но еще «смеются смехами», мало, что «смеянствуют», но делают это «смеяльно» и т.д. Это динамика стиха, а вот и статика – повтор одного слова: «Смейево, смейево». Таким образом создается гамма, веер возможностей смеха. И одновременно показывается возможность создания текста на однокорневой основе, когда повтор осознается как инвариант. Здесь это представлено в чистом виде, подобно кристаллу.

Другой вариант поэтического трактата предстает в известном «Бобэоби...»:

Бобэоби пелись губы,
Вээоми пелись взоры,
Пиээо пелись броби,
Лиээй – пелся облик,
Гзи-гзи-гзэо пелась цепь.
Так на холсте каких-то соответствий
Вне протяжения жило Лицо.

Здесь два ряда: звуковой и логический. Левая сторона представляет собой чистое звучание, дающее настрой правой стороне – логической. Здесь двойное взаимодействие: чистый звук наполняется отсветом словесной логики, а последняя вбирает в себя приемы звуковедения. Поэтому правая часть интонируется и артикулируется в соответствии с тем, что задается в левой части.

Проработанность звукового ряда обостряет привычное звучание слов логического ряда, перестраивает слух. Известные нам слова мы как бы произносим и слышим впервые. Они отражаются в звуковых подобиях.

Так «на холсте» музыкальных и словесных соответствий возникает Лицо. И это лицо Гармонии, Природы, Бога, Гения, Автора, Читателя.

Звук и слово движутся, как параллельные прямые, вне протяжения и пересекаются в точке Лица.

Перед нами не только блестящее произведение, одно из первых в мировой практике звуковой поэзии, но и собственно трактат о новой поэтике. Трактат, конечно, лишенный объяснительных средостений, просто луч направлен на объект и все детали объекта укрупнены, преувеличены, чтобы мы могли их внимательно рассмотреть и запомнить.

Понимая, что «должен сеятель очей идти», Хлебников делает и записи пояснительного характера. Он пишет, в частности: «Слово живет двойной жизнью. То оно просто растет как растение, плодит друзу звучных камней, соседних ему, и тогда начало звука живет самовитой жизнью, а доля разума, названная словом, стоит в тени, или же слово идет на службу разуму, звук перестает быть “всевеликим” и

самодержавным: звук становится “именем” и покорно исполняет приказы разума; тогда этот второй – вечной игрой цветет друзой себе подобных камней». Здесь важно, что *друза* – группа сросшихся друг с другом кристаллов, напоминающих цветок. То есть Хлебников выявляет кристаллическую природу словесного поэтического искусства.

Напряжение между словом-звуком и словом-понятием поэт разрешает различными путями. Один из них – обращение к палиндрому.

Палиндром он трактовал «как отраженные лучи будущего, брошенные подсознательным “Я” на разумное небо». Это сокращение пути к подсознанию из подсознания. Звуковой состав палиндромической строки обострен, и в этом как раз состоит смысл – пробуждение звукового отклика.

Хлебников впервые в русской поэзии применил палиндром в качестве строительного материала для стихотворения большой протяженности. В 1920 году он напишет таким стихом целую поэму «Разин» и окончательно узаконит палиндромическую форму в русской поэзии, во второй половине века палиндромические стихи станут непременной частью российского поэтического пейзажа.

Догадка о палиндромии как устройстве стиха имела еще одно разрешение – выход к анаграмматизму в письменном выражении и к паронимии – в звуковом. На этом принципе построено почти целиком стихотворение «Пен пан». Анаграмматический метод используется во многих вещах, но здесь особенно нагляден.

Хлебников вслушивался в музыку речи, улавливая мельчайшие звуковые оттенки перетекания из одного слова в другое. Он овладевает внутренней формой слова настолько, что кажется, будто эта форма содержится в поэте изначально.

Но на этом его поиск не кончается. Он создает каждый раз новые произведения-концепты. Очень важны для понимания того, что делал Хлебников, два таких произведения-концепта в сильнейшей компрессивной форме. Приведем их.

Когда умирают кони – дышат,
Когда умирают травы – сохнут,
Когда умирают солнца – они гаснут,
Когда умирают люди – поют песни.

Разумеется, этот текст может восприниматься как лирическое стихотворение, но под видом лирики здесь скрывается описание целого мироздания. И в то же время это своеобразное руководство по экономии средств в поэзии. Как можно, сокращая словесное пространство, добиваться наибольшей выразительности.

Еще один текст обращает нас к литературе:

О достоевскиймо бегущей тучи.
О пушкиноты млеющего полдня.
Ночь смотрится, как Тютчев,
Замерное безмерным полня.

И здесь мы снова видим высокую степень компрессии. Четырьмя строками охвачен космос русской литературы, рожденной в 19 веке и живущей уже вне времени и пространства, покрывающей собой замерное. По сравнению с предыдущим текстом здесь важную роль приобретает необычная неологизация – «достоевскиймо» и «пушкиноты». И опять перед нами непредсказуемость гения, который каждый раз находит индивидуальную форму для выражения невыразимого.

Незадолго до физического ухода из относительной действительности Хлебников написал довольно простое произведение «Ещё раз, ещё раз...», в котором предупреждал взявших «неверный угол сердца» к поэту, что они могут разбиться о камни, о подводные мели... Поиск верного угла сердца к Хлебникову не закончен, он продолжается, как продолжается воздействие его поэзии, иногда самыми неведомыми путями.

Андрей Щетников

ЗАМЕТКИ О СТИХОТВОРЕНИИ ВЕЛИМИРА ХЛЕБНИКОВА «ЕСТЬ ЗАПАХ ЦВЕТОВ МЕДУНИЦЫ…»

Плохая физика; но зато какая смелая поэзия!
Александр Пушкин

1. Введение

1.1. Настоящие заметки посвящены анализу одного короткого стихотворения Велимира (Виктора Владимировича) Хлебникова, датируемого 1922 годом:

1.2.

Есть запах цветов медуницы
Среди незабудок
В том, что я,
Мой отвлечённый строгий рассудок,
Есть корень из нет-единицы,
Точку раздела тая,
К тому, что было,
И тому, что будет,
Кол.

1.2. Творения Хлебникова, в которых упоминается мнимая единица $\sqrt{-1}$ («корень из нет-единицы»), анализировались в работах: Бабков 1987, Бёмиг 1996, Никитаев 1992 и др. Продолжая эту линию исследований, мы попытаемся задать ещё один срез этой темы. Наше рабочее предположение, вокруг которого будет разворачиваться настоящая статья, состоит в том, что «скрытой осью» рассматриваемого стихотворения является встреча двух «природ» в сознании одного человека. Эти две природы суть *окружающая природа*, за изменениями которой внимательно наблюдает натуралист-фенолог, и *умопостигаемая природа*, с которой имеет дело в своих мысленных построениях физик-теоретик.

1.3. Одним из источников нашей реконструкции послужили некоторые факты биографии Хлебникова, о которых мы считаем важным напомнить читателю.

С одной стороны, огромное влияние оказал на поэта его отец, Владимир Алексеевич Хлебников (1857 – 1935) – орнитолог и лесовед, один из основателей Астраханского заповедника (1919). Отец привил своим сыновьям интерес к наблюдениям за природой, навыки работы натуралиста. Виктор Хлебников участвовал в работе Казанского общества естествоиспытателей, писал статьи по орнитологии и общей биологии. Вера Хлебникова даёт своему брату такую характеристику: «Он был великим наблюдателем, от него, на вид равнодушного и безразличного ко всему окружающему, ничто не ускользало: никакой звук бытия, никакой духовный излом. Так он шёл по жизни, так он шёл по лесу, с таким отрешившимся видом, что даже птицы переставали его бояться, доверчиво посвящая в свои тайны» (цит. по: [Аристов 1987, с. 190]).

С другой стороны, по окончанию гимназии Виктор Хлебников поступил в 1903 г. на математическое отделение физико-математического факультета Казанского университета; правда, он проучился на нём только один семестр, подав в феврале прошение на отчисление. На следующий год он вновь поступил на естественное отделение этого же факультета, а в 1908 г. перевёлся в Петербургский университет. В состав профессоров математического отделения в это время входил Александр Васильевич Васильев (1853 – 1929) – известнейший деятель математического просвещения, редактор серии «Новые идеи в математике» [см. о нём: Бажанов 2002]. А.

В. Васильев сыграл ключевую роль в ознакомлении широкой русской публики с идеями специальной теории относительности. В частности, он перевёл на русский язык речь Германа Минковского «Пространство и время», произнесённую 21 сентября 1908 г. в Кёльнском обществе естествоиспытателей, и напечатал её сначала в «Известиях Казанского физико-математического общества» (1909), а затем выпустил отдельным изданием в Петербурге (1911) и включил в 5-й выпуск «Новых идей в математике» (1914).

2. Физико-математический комментарий

2.1. Речь Минковского открывается следующей преамбулой: «Отныне пространство само по себе и время само по себе должны обратиться в фикции и лишь некоторый вид соединения обоих должен ещё сохранять самостоятельность» [Минковский 1935, с. 181].

В построении Минковского мир предстаёт перед нами как псевдоевклидово многообразие размерности (3 + 1); из трёх пространственных осей на схеме изображается одна ось «*x*». Каждая «мировая точка» представляет собой некое событие. Координаты всех событий определяются в некоторой произвольно выбранной инерциальной системе отсчёта (такой системе, где материальная точка, на которую не действуют внешние силы, покоится или движется прямолинейно и равномерно); одно из событий произвольным образом принимается за начало координат.

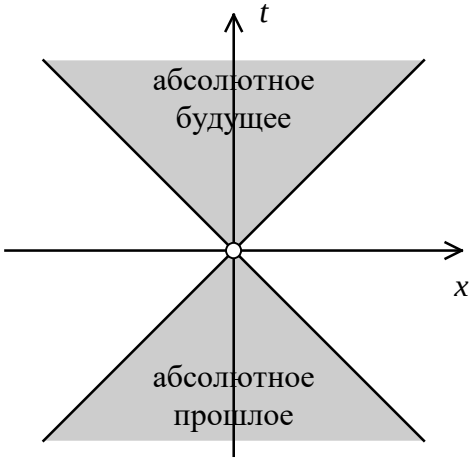


Рис. 1

Важнейшую роль в рассматриваемом построении играет пространственно-временной интервал s между началом отсчёта (0, 0) и другим событием (x, t), определяемый по формуле $s^2 = x^2 - t^2$ (здесь расстояние измеряется в «световых секундах», а скорость – с единицах скорости света). Для события, помещённого в начало координат, мир делится световым конусом $s = 0$ на внешнюю область $s^2 < 0$ и внутреннюю область $s^2 > 0$, которая в свою очередь делится на абсолютное прошлое и абсолютное будущее. События абсолютного прошлого могли бы быть причиной данного события, события абсолютного будущего – его следствиями. События внешней области не имеют с данным событием никакой прямой причинно-следственной связи, поскольку никакая связь причин и следствий не может осуществляться со скоростью, большей скорости света.

2.2. Переход из одной инерциальной системы отсчёта в другую, движущуюся относительно первой прямолинейно и равномерно со скоростью $u < 1$, задаётся преобразованием Лоренца – «гиперболическим поворотом» с параметром $\vartheta = \mathrm{Arth}\,u$:

$$\begin{pmatrix} x \\ t \end{pmatrix}' = \begin{pmatrix} \mathrm{ch}\vartheta & -\mathrm{sh}\vartheta \\ -\mathrm{sh}\vartheta & \mathrm{ch}\vartheta \end{pmatrix} \begin{pmatrix} x \\ t \end{pmatrix}. \tag{1}$$

Квадрат пространственно-временного интервала является инвариантом этого преобразования:

$$s^2 = x^2 - t^2 = x'^{\,2} - t'^{\,2}. \tag{2}$$

Тем самым световой конус отображается преобразованием Лоренца сам в себя: если некий объект (не имеющий массы) двигался со скоростью света в одной инерциальной системе отсчёта, то он будет двигаться со скоростью света и во всех прочих инерциальных системах отсчёта (постулат Эйнштейна о постоянстве скорости света). Соответственно всякое событие будет находиться в одной и той же мировой области для всех наблюдателей, проходящих с произвольными досветовыми скоростями через начало координат. Именно поэтому в специальной теории относительности о внутренностях световых конусов говорят как об *абсолютном* прошлом и будущем. И напротив, надлежащим выбором системы координат можно всякое событие из внешней области сделать одновременным с событием, принятым за начало координат.

2.3. Для того, чтобы продемонстрировать родство преобразований Лоренца (“гиперболических поворотов”) в псевдоевклидовом пространстве с обычными поворотами в евклидовом пространстве, Минковский предложил произвести *формальную* замену $w = \sqrt{-1}\,t$, $\varphi = \sqrt{-1}\,\vartheta$. При этом формулы (1) и (2) приобретают вид

$$\begin{pmatrix} x \\ w \end{pmatrix}' = \begin{pmatrix} \cos\varphi & \sin\varphi \\ -\sin\varphi & \cos\varphi \end{pmatrix} \begin{pmatrix} x \\ w \end{pmatrix}, \tag{1*}$$

$$s^2 = x^2 + w^2 = x'^{\,2} + w'^{\,2}. \tag{2*}$$

А поскольку Минковский выступал со своим докладом перед широкой аудиторией, он позволил себе для украшения речи вставить в неё следующую фразу: «Если ввести $\sqrt{-1}\,t$ вместо t <...> можно сущность мирового постулата математически весьма выпуклым образом облечь в следующую мистическую формулу: $3\cdot10^5$ км = $\sqrt{-1}$ сек.» [Минковский 1935, с. 199].

3. Великий энтузиазм в русских рядах

3.1. Герман Минковский не мог и предположить, какую роль в истории русского авангарда сыграют две произнесённые им фразы!

Замечательный пример восприятия «мистической формулы Минковского» русским человеком являет собой очерк Андрея Платонова «Слышные шаги (Математика и революция)», опубликованный 18 января 1921 г. в газете «Воронежская коммуна».

Был математик Минковский, который теперь умер, он нашел зависимость времени и пространства. Такую тесную связь, почти тождество, что время и пространство есть как бы две взаимно одна другую производящие величины. Он раз написал такую формулу: $\sqrt{-1}$ секунд = 300 000 километров. То есть величина времени, равная корню квадратному из отрицательной величины (–1) секунд, равняется СКОРОСТИ 300 000 километров – скорости света. Значит, некоторая величина времени равна некоторой величине пространства. Они тождественны, они – одно. <...>

Время, равное $\sqrt{-1}$ секунды, беспрерывно производит, вмещает в себя линейное пространство в 300 000 километров, потому что такое время и такое пространство соответственны, тождественны, одно без другого невозможны и немыслимы. Они уравновешиваются взаимно и только потому существуют.

Квадратный корень из (–1) есть величина мнимая, то есть несуществующая, не поддающаяся пока познанию.

Раньше она приводила в суеверный ужас математиков. О ней, наверное, уже знал Пифагор, когда слышал математику с религией.

Но при вычислениях мнимая величина предполагается существующей, реальной, и результаты получаются точные.

Больше того, мнимые величины открыли математике новые просторы.

Есть влекущая, обещающая много тайна в том, что пространство, по формуле Минковского, равняется МНИМОЙ величине. Тут есть указание, закрытая дверь на большую дорогу.

Несовершенство нашего сознания в том, что я, например, не мог понять сразу эту формулу, а сначала почувствовал её; её истина не открылась для меня, а вспыхнула.

После уже я перевел её в сознание и закрепил там. Поэтому формулу Минковского трудно объяснить. Её надо взять сразу, мгновенно схватить её крайнюю сущность, и тогда поймёшь. Тут уже чувство предшествует мысли [Платонов 1989, с. 39].

3.2. Любопытный пример ложного гипостазирования, когда символическая форма воспринимается как реально существующая вещь (по Платонову – обладающая «веществом существования»), можно видеть в изданном в 1920 г. сочинении о. Павла Флоренского “Мнимости в геометрии” [Флоренский 1920]. Флоренский заимствует из элементарной геометрии следующую посылку: иногда при решении задач удобно площади геометрических фигур считать величинами относительными, способными принимать значения противоположных знаков (например, считать кольцо алгебраической суммой двух кругов, «положительного» и «отрицательного»). Но делать на этом основании вывод, что квадрат с площадью (–1) имеет сторону $\sqrt{-1}$, будет грубейшей эпистемологической ошибкой, которую отец Павел совершает с присущей ему самонадеянностью.

3.3. В свете до сих пор не угасающей веры в так называемую «народную науку» представляет особый интерес история сверстника Хлебникова, замечательного индийского математика Сринивазы Раманужана (1887 – 1920), до 27 лет не общавшегося ним с кем, кто мог бы руководить его первыми научными исследованиями и оценить их значение. Воспитанный в традициях брахманизма, Раманужан привык считать, что в каждой области человеческой деятельности существует «высшая истина», управляющая данной областью и содержащая в себе всё, что может быть в ней известно. Замечательным образом эта вера привела Раманужана не к обычным для «народной науки» мистическим числовым спекуляциям, но к математическим открытиям самого высокого уровня. При этом «изучение работ Раманужана представляет большой интерес для любого математика в силу редкой самобытности его результатов и методов и исключительной виртуозности владения аналитическим аппаратом, значительную часть которого Раманужану пришлось изобретать самому» [Левин 1960, с. 338].

3.4. *Краткие замечания о законах времени Хлебникова и «Досках судьбы»*. Обычно считают, что «человек мыслит», а стало быть – мысль принадлежит человеку. Но

иногда это отношение оборачивается, и мысль начинает паразитировать на субстрате человеческого сознания. (Автор этой статьи общался с ферматистами, противниками теории относительности и второго начала термодинамики, разоблачителями жидомасонских происков etc. – и составил о них своё обобщённое впечатление.) Ситуация с установленными Велимиром Хлебниковым «законами времени», на мой взгляд, именно такова. «Я знал одной лишь думы власть, / Одну – но пламенную страсть: / Она, как червь, во мне жила, / Изгрызла душу и сожгла» (М. Ю. Лермонтов). Что касается математической стороны дела, то элементарными средствами теории вероятности несложно показывается: взяв некий предполагаемый «числовой закон времени», всегда можно подобрать под него многочисленные подходящие события; и несколько таких подборок дают человеку убедить себя в том, что постулированная закономерность действительно имеет место (см. анализ аналогичной ситуации с «временными складками» в [Неретин 2002]).

Исторически выработанными лекарствами от «паразитарного мышления» являются, по-видимому, (греческая) ирония, (английский) скепсис и (немецкий) метод. Причём для русской системы университетского образования («отцы» и «учителя» Хлебникова, «старшее поколение», «люди прошлого») в её лучших образцах была характерна близость «немецкой», «кантианской» установке. Православное мировоззрение относилось к этой установке более чем настороженно, критикуя её «справа» как «Столп Злобы Богопротивныя» (см. об этом замечательную статью [Ахутин 1990]). «Левая», авангардистская критика Канта «Председателем Земного Шара» вполне смыкается в этом вопросе с критикой ортодоксальной: «Кант, хотевший определить границы человеческого разума, определил границы немецкого разума. <...> Он воздвиг нерукотворный памятник ограниченности своего народа» [Хлебников 2001, III, с. 159]. Нужны ли здесь оценки? Каждому – выбирать своё.

4. «Физико-математическая» составляющая стихотворения Хлебникова

4.1. Вернёмся теперь к стихотворению «Есть запах цветов медуницы...» и произведём распрямление текстовых инверсий.

«Я (а точнее – мой отвлечённый строгий рассудок / отличённый от меня и уже тем самым не тождественный мне) есть $\sqrt{-1}$; я есть „кол“, вбитый в тайную точку раздела между прошлым и будущим. – И во всём этом присутствует „запах цветов медуницы среди незабудок“».

4.2. «Кол» – это, конечно, «отвес», «перпендикуляр». Отвес к чему? – конечно же, к оси времени! Чтобы увидеть этот отвес, вновь посмотрим на рис. 1, где ось «*x*» проведена перпендикулярно к оси «*t*».

Выше мы уже обсуждали феномен субстантивации символической формы в наивном (или в мифотворческом?) сознании. С такого рода субстантивацией мы имеем дело и в данном случае. На «схеме мира» оси проводятся перпендикулярно с некоторой долей условности. Во-первых, время само по себе отнюдь не «перпендикулярно пространству»: график не изображает саму реальность, но символически представляет существенные для этой реальности *отношения*. Во-вторых, мы могли бы построить нужный график и в какой-нибудь косоугольной системе координат. Но неизощрённый германской (= неокантианской) методической тренировкой русский ум готов воспринять символическую форму натурально: «пространство перпендикулярно времени». Хотя в художественном, образном отношении это замечательно!

В качестве примера такого восприятия приведём сентенцию из трактата Петра Демьяновича Успенского «Tertium Organum», изданного в 1911 г.: «Если мы на секунду

отрешимся от идеи трёхмерности пространства и возьмём его только, как нечто, находящееся в известном отношении ко времени, то мы увидим, что пространство можно рассматривать как линию, уходящую в бесконечность по направлению, перпендикулярному к линии времени» [Успенский 1911, с. 29]. Это, конечно, описание картинки, нарисованной Германом Минковским, – но картинка выдаётся за саму реальность, причём – с потерей некоторых существенных моментов (относительность одновременности etc.).

4.3. Хлебников, «Доски судьбы», II лист: «Назовём существом А то, которое к прошлым и будущим векам человечества относится как к пространству и шагает по нашим столетиям, как по мостовой. Его душа будет мнимой по отношению к нашей, и его время даёт прямой угол по отношению к нашему» [Хлебников 2001, III, с. 605].

Запись в дневниковой книжке: «Двигаясь в направлении, поперечном времени, мы легко видим горы будущего. Это движение, столь знакомое уму пророка, есть постройка высоты по отношению к ширине времени, т. е. создание добавочного размера» [Хлебников 2001, III, с. 300]. Здесь излагается та же мысль, что и у П. Д. Успенского: находясь на оси времени, мы не можем видеть прошлого и будущего, поскольку эта ось загораживает их от нас. Но если мы отодвинемся в сторону от оси времени, выйдем в *пятое измерение* (три измерения – пространство, четвёртое – время, пятое – сознание), то сможем разглядеть её со стороны, причём тем лучше, чем выше поднимемся. Наша мысль “может подняться над плоскостью времени и увидать сзади весну и впереди осень, увидать одновременно распускающиеся цветы и созревающие плоды. Может заставить *слепого* прозреть и *увидать* дорогу, которую он прошёл, и которая лежит перед ним” [Успенский 1911, с. 25].

5. «Запах цветов медуницы»

5.1. И всё же ключ к стихотворению Хлебникова, настоящая его душа заключена в первых трёх строчках: «Есть запах цветов медуницы / Среди незабудок / В том, что я...» Стоит убрать их – и ничего не останется, всё пропадёт. Это уже само по себе хорошо, без комментария. Но попробуем понять, в чём тут дело; откуда, почему и зачем эти строчки пришли в расчерченный координатными осями мир.

5.2. Моменты бытия «Я», существенные для понимания стихотворения Хлебникова.

(1) Мнимая единица – чистое построение человеческого ума, символическая форма (Эрнст Кассирер). *Я как отвлечённый чистый рассудок*.

(2) *Я = мысленно сконструированный наблюдатель за мировыми событиями в их абстрактном физико-математическом аспекте*. «Человек как местовременная точка» [Хлебников 2001, III, с. 295]; “кол”, вбитый в вершину светового конуса.

(3) *Я = реальный наблюдатель за живой природой.* Медуница – первый весенний цветок. Незабудки расцветают в самом начале лета. И именно потаённые начальные моменты природных перемен отслеживает внимательный глаз фенолога («Глазами синими увидел зоркий / Записки стыдесной земли» [Хлебников 2001, III, с. 251]). // Когда цветут незабудки, медуницы уже давно отцвели. Но осталась память о них, «запах». Прошлое, настоящее и будущее живут в одном человеке. Без него единство мира распадётся на множественность не связанных между собой «событий».

(4) В стихотворении «Сёстры-молнии» звучало: «…я – весёлый корень из нет-единицы» [Хлебников 2001, I, с. 418]. Но есть и другая сторона дела. В словах «отвлечённый строгий» слышится: «помрачённый убогий». А мнимые числа становятся «исчезающими тенями несуществующих величин» (Лейбниц). И ещё ([Хлебников 2001, III, с. 357]):

Если кто сетку из чисел
Набросил на мир,
Разве он ум наш возвысил?
Нет, стал наш ум ещё более сир!

5.3. Следует сказать, что наша интерпретация роли медуниц и незабудок представляется нам более природосообразной, нежели толкование В. П. Григорьева: «Медуница как медонос представляет в этом стихотворении будущее, незабудки – прошлое, то, что не должно быть забыто» [Хлебников 1986a, с. 677].

5.4. И – наконец – отдельные детали:

(1) «Есть корень из нет-единицы». Как здесь ударяют друг в друга эти «есть» и «нет»!

(2) Д. А. Пашкин в частном сообщении замечает, что данное стихотворение представляет собой анаграмматический акростих: 4–8 строки дают акростих МЕТКИ, а 1–3, прочитанные в обратном порядке – ВСЕ. То есть наблюдается структура «ВСЕ МЕТКИ», а слово «Кол» вынесено графически специально, чтобы не нарушать этой структуры. // Кажется, что здесь мы имеем дело с «полупреднамеренным» акростихом, когда поэт замечает, что первые буквы строк сами складываются в осмысленную фразу, и подбирает оставшиеся строки так, чтобы они эту фразу завершили. С этой целью синтаксический параллелизм 2-стопного ямба («К тому, что было, / К тому, что будет») преобразуется в записанный в две строки 5-стопный ямб («К тому, что было, / И тому, что будет»).

(3) В издании [Хлебников 1986b], подготовленном Р. В. Дугановым, предпоследняя строка «И тому, что будет», завершается запятой. В издании [Хлебников 1986a], подготовленном В. П. Григорьевым, в конце этой же строки стоит точка, так что слово «Кол» становится отдельным предложением; эта публикация сопровождается следующим текстологическим комментарием: «Стихи 1923:15; печ. по. V, 93 (с учётом автографа ЦГАЛИ)». Не имея возможности самостоятельно осмотреть источники, ограничусь следующим замечанием. В издании [Хлебников 1986a, с. 100] приведены автограф стихотворения Хлебникова «Зверь + число» и вариант, предложенный публикатором; нетрудно видеть, что значительная часть проставленных в публикации знаков препинания в автографе отсутствует, и публикатор руководствовался при их расстановке собственным разумением. Та же ситуация – и с рукописями стихотворения «Признание» [Хлебников 1986a, с. 377] и поэмы “Синие оковы” [Хлебников 1986a, с. 365]. Не обстоят ли дела схожим образом и с нашей точкой/запятой?

(4) Цветы в других стихотворениях Хлебникова: «лютиков жёлтый пучок», «золотая мать-мачеха», «на оврагах мать-мачеха золотыми звёздочками». Жёлтое и голубое (солнце и небо, цветы и глаза поэта).

Благодарности

Большую помощь в работе над этой статьёй мне оказали И. Е. Лощилов (Новосибирск) и Д. А. Пашкин (Тюмень). Я выражаю им свою глубокую благодарность.

Литература

Аристов 1987 – *Аристов В.* Страницы славной истории: Рассказы о Казанском университете. Казань: Изд-во Казанск. ун-та, 1987.

Ахутин 1990 – *Ахутин А. В.* София и чёрт. Кант перед лицом русской религиозной метафизики // Вопросы философии, 1990, №1. С. 51–69.

Бабков 1987 – *Бабков В. В.* Между наукой и поэзией: метабиоз Велимира Хлебникова // *Вопросы истории естествознания и техники.* 1987, №2. С. 136–147.

Бажанов 2002 – *Бажанов В .А.* Александр Васильевич Васильев, 1853 – 1929: Ученый, организатор науки, общественный деятель. Казань: Изд-во Казанск. ун-та, 2002.

Бёмиг 1996 – *Бёмиг М.* Время в пространстве: Хлебников и «философия гиперпространства» // Вестник Общества Велимира Хлебникова. Вып. 1. М., 1996. С. 179–194.

Левин 1960 – *Левин В. И.* Жизнь и творчество индийского математика С. Раманужана // *Историко-математические исследования*. Вып. XIII, М.: Физматгиз, 1960. С. 335–378.

Минковский 1935 – *Минковский Г.* Пространство и время // *Принцип относительности.* М.–Л.: ОНТИ, 1935. С. 181–203.

Неретин 2002 – *Неретин Ю. А.* Невероятные совпадения и задача Морозова-Фоменко об исторических складках // *Математическое образование.* 2002, № 2 (21). С. 66–95.

Никитаев 1992 – *Никитаев А. Т.* Мнимые числа в творчестве Велимира Хлебникова // *Поэтический мир Велимира Хлебникова:* Межвузовский сборник научных трудов. Вып.2. Астрахань, 1992. С. 12–21.

Платонов 1989 – *Платонов А. П.* Слышные шаги (Революция и математика) // *Платонов А. П.* Возвращение. М.: Молодая гвардия, 1989. С. 38–40.

Успенский 1911 – *Успенский П. Д.* Tertium Organum. Ключ к загадкам мира. СПб., 1911 [Репринт: СПб.: Андреев и сыновья, 1992.]

Флоренский 1920 – *Флоренский П. А.* Мнимости в геометрии: расширение области двухмерных образов геометрии (Опыт нового истолкования мнимостей). М.: Поморье, 1920. [Репринт: М.: УРСС, 2004.]

Хлебников 1986a – *Хлебников В.* Творения / Подгот. В. П. Григорьев и А. Е. Парнис. М.: Советский писатель, 1986.

Хлебников 1986b – *Хлебников В.* Стихотворения. Поэмы. Драмы. Проза / Подгот. Р. В. Дуганов. М.: Советский писатель, 1986.

Хлебников 2001 (I–III) – *Хлебников В.* Собрание сочинений: В 3-х томах. СПб.: Академический проект, 2001.

Роман Войтехович

ХЛЕБНИКОВ И КРУЧЕНЫХ: МОНТАЖ «НЕРУКОТВОРНОГО ПАМЯТНИКА»[1]

1. Предварительный комментарий

Разбираемое стихотворение венчает композицию брошюры «Слово как таковое» [Крученых, Хлебников 1913] и, по всей вероятности, является результатом коллективного творчества. Сейчас этот текст печатается в некоторых изданиях Хлебникова как хлебниковский [Хлебников 1968, с. 379; Хлебников 2001, с. 530], а в изданиях Крученых – как крученыховский [Крученых 2001, с. 275]. Никаких комментариев, помимо указаний на первую публикацию, там нет. С. В. Старкина полагает, что в случае с «Памятником» совместная работа шла по той же схеме, что и обычно: Крученых писал, а правил и дописывал Хлебников [2], которому (по свидетельству Р. О. Якобсона [Хлебников 1968, с. 400]) принадлежит вторая строфа.

ПАМЯТНИК

уткнувши голову в лохань
я думал: кто умрет прекрасней?
не надо мне цветочных бань
и потолке зари чуть гаснущей[3]

про всех забудет человечество
придя в будетлянские страны
лишь мне за мое молодечество
поставят памятник странный:

не будет видно головы
ни выражения предсмертного блаженства
ни даже рук – увы –
а лишь на полушариях коленца …
<1913> [Хлебников 1968, с. 379]

В своем финальном виде стихотворение представляет собой пародийный вклад будетлян в традицию жанра «Exegi monumentum…». Впрочем, образцы этого жанра всегда имели характер пародии, палинодии или палимпсеста, соревнуясь с текстами предшественников. Именно на русской почве этот эстафетный принцип стал особенно явственно осознаваться как жанрообразующий, главным образом – благодаря стихам Державина, Пушкина и Брюсова[4].

Выделенность средней строфы, принадлежащей Хлебникову, подтверждается и формально. Первая и третья строфы написаны 4-стопным ямбом, переходящим в вольный, в них чередуются мужские и женские окончания (из четырех женских одно «дактилизировано»). Вторая строфа – текучее чередование «4-стопного ямба», «3-стопного амфибрахия» и «3-иктного дольника», то есть представляет собой 3-иктный тактовик (из-за 3-сложного междуиктового интервала в первой строке) с раритетным чередованием дактилических и женских окончаний.

В пользу «вставного» характера средней строфы говорит и легкость, с которой она изымается из текста, не оставляя «шрамов». Более того, без нее стихотворение выглядит монолитнее и осмысленнее, а с нею вносится неоднозначность и фрагментарность: совсем неясно, в какой степени «памятник»,

описанный в конце, отражает позу лирического героя, запечатленную в начале. Хлебников расщепил единый образ лирического героя на «я» и «памятник мне».

2. Пратекст А. Крученых

Мысленно отбросим вторую строфу, и станет видно, что рамочный текст не имеет к теме «Памятника» прямого отношения. Хлебников ее додумал, отталкиваясь от ряда мотивов, которые мы рассмотрим ниже.

В «пратексте» Крученых речь идет о «прекрасной смерти» лирического героя, вернее о том, как он себе эту смерть представляет, опустив голову в лохань. Лирический герой думает о том, как прекрасно умереть без лишней помпы и в собственное удовольствие, не устраивая из своей смерти спектакля для оставшихся.

Тут очевидна оппозиция «лохань» vs. «бани», – лирический герой выбирает скромную «лохань». Отказывается он и от «зари», то есть от украшенного небосвода – своего рода «триумфальной арки». Сам образно-лексический ряд – «лохань», «бани», «потолок», – задает сниженный, обыденный тон, несколько контрастирующий с ситуацией, «приподнятым» синтаксисом и донельзя классическим 4-стопным ямбом.

То же мы находим и в третьей строфе, где точка зрения экстериоризируется (в терминах М. Л. Гаспарова). Взгляд изнутри на обстановку сменяется взглядом извне на собственную фигуру, скрывающую в лохани наиболее сокровенное: «голову», «выражение предсмертного блаженства» и «даже руки». Зрителю явлены «лишь на полушариях коленца». Отметим уменьшительный суффикс в последнем слове.

Вольно или невольно, описанная фигура является «анти-экфразисом» картины Жака Луи Давида «Смерть Марата». Последний как раз показывает зрителю голову, руки, занятые пером и бумагой, а выражение на его лице можно принять за «выражение предсмертного блаженства» (уголки губ приподняты). Все же остальное скрыто в ванне, которая функционально коррелирует с «лоханью» (ср. в гимне воде, завершающем «Мойдодыр» К. И. Чуковского).

Разумеется, мы не можем утверждать, что именно творчество Давида стимулировало поэтическое воображение А. Крученых, тем более, что инициальный мотив текста встречается у него не единожды. Аналогичным мотивом завершается стихотворение «Смерть художника»:

привыкнув ко всем безобразьям
искал я их днем с фонарем
но увы! все износились проказы
не забыться мне ни на чем!

и взор устремивши к бесплотным
я тихо но твердо сказал:
мир вовсе не рвотное –
и мордой уткнулся в Обводный канал…
<1913> [Поэзия 1999, с. 210]

Здесь нет лохани/ванны, но герой так же «утыкается» головой («мордой») в водоем и умирает. Если в первом стихотворении он уклоняется от пышных декораций своей кончины, то во втором – бежит от мира, из которого ушли «безобразия», «проказы», «рвотное» начало, к Обводному каналу, уносящему нечистоты. Смерть художника – это последняя попытка вернуть «безобразие» в мир, в котором стало невозможно «тошнить стихами»[5].

И действительно, поза, которую принимает поэт в момент смерти (в «Памятнике»), максимально безобразна с традиционной точки зрения. Наверное, больше всего в этот момент он напоминает человека, охваченного приступом тошноты, о чем автор, однако, умалчивает. Напротив, хоть и отрицательным образом, но в тексте присутствуют «цветы», «заря», «блаженство», а также явным образом «прекрасное»[6]. Все это контрастирует с подчеркнуто нелепой позой умирающего поэта. И если уж искать аналогии в живописи, то нелепее выглядят только заглавный герой на картине П. Брейгеля «Падение Икара» (1558).

Очевидно, что эта нелепость рассчитана и на юмористический эффект. Не в качестве подтекста, а просто для аналогии можно припомнить сказку о Лисице, которая засунула голову в кувшин, а потом решила утопить этот кувшин в реке. Еще больше поза героя напоминает образ Веверлея[7] из известной песенки, использованной авторами пародийного сборника «Парнас дыбом» (1925).

Пошел купаться Веверлей,
оставив дома Доротею.
С собою пару пузырей
берет он, плавать не умея.

И он нырнул, как только мог,
нырнул он прямо с головою.
Но голова тяжеле ног,
она осталась под водою.

Жена, узнав про ту беду,
удостовериться хотела.
Но ноги милого в пруду
она узрев, окаменела.

Прошли века, и пруд заглох,
и поросли травой аллеи;
но все торчит там пара ног
и остов бедной Доротеи
[Паперная, Розенберг, Финкель 1990, с. 87].

Можно припомнить и сказ П. П. Бажова «Приказчиковы подошвы» (1936), персонаж которого бесследно растворяется в горной породе, оставив после себя еще меньше, чем Веверлей[8]. Наконец, комична в силу своей обреченности на неудачу и сама форма самоубийства, напоминающая финал рассказа Бабеля «В подвале» (1931), где юный герой, не снеся позора, безуспешно пытается утопиться в кадке с водой[9].

Последняя строка, венчающая эту гротескную картину, доводит карикатурность образа до предела, так что уже и непонятно, о чем идет речь. Что такое «на полушариях коленца»? «Коленца» – уменьшительная форма от «колени», но так редко говорят о коленях человека. Кроме того, это слово выделяет колено как наиболее выдающуюся часть ноги, что также противоречит представлениям о гармоничных пропорциях.

Коленом называют и бедро (ср. «сидеть *у кого-то* на коленях»), и обладающий протяженностью элемент механической конструкции, а также – стебля, мелодии, танца (отсюда «откалывать коленца»). Легко вообразить собственно скелет и «коленца», упирающиеся в «полушария» коленных чашечек, угол, образованный костями ног. Выпирающие «коленца» могут отсылать и к образу кузнечика (ср. с «Кузнечиком» В. Хлебникова)[10].

Возможно, один из подтекстов разбираемого стихотворения – «Перед морем житейским» К. Пруткова:

Все стою на камне, –
Дай-ка брошусь в море...
Что пошлет судьба мне,
Радость или горе?
Может, озадачит...
Может, не обидит...
Ведь кузнечик скачет,
А куда – не видит
[Прутков 1987, с. 41].

Смерть в этом случае тоже можно рассматривать как «коленце», «фортель» – неожиданную фигуру, «отколотую» героем. А поскольку фигура эта, действительно, неожиданна и намеренно оскорбляет вкус, то весьма вероятно, что «полушария» – это зад, которым поэт повернулся к миру. Ср. в тематически сходном стихотворении Иосифа Бродского 1962 года:

Я памятник воздвиг себе иной!
К постыдному столетию спиной.
К любви своей потерянной – лицом.
И грудь – велосипедным колесом.
А ягодицы – к морю полуправд
[Бродский 1992, с. 18].

Возможна и более абстрактная интерпретация. По смерти автора от него останутся только «коленца» – собственно фигуры, жесты – своего рода «лебединая песня», исполненная ногами над «полушариями» ягодиц.

Лохань, «пожирающая» поэта, – зримый образ небытия, могилы, Леты, державинской «реки времен». То, что Лохань что-то оставляет зримым, внушает мысль о сопротивлении небытию, которое издревле сопровождалось теми или иными формами увековечивания памяти о человеке, утверждения его хотя бы частичного (духовного или символического) присутствия. Это присутствие может быть двояким: «действительным» и «страдательным». Вторая (пассивная) форма связана с неким зримым напоминанием, памятником, надгробием, попадающимся на глаза, не дающим забыть о человеке. Первая форма связана с энергией, переданной миру, с делами, продолжающими воздействовать на него, с физическим и (главное) духовным потомством, оставленным после себя.

«Действительная» форма всегда ставилась выше, но обе они, как правило, сосуществуют. В поэзии и ораторском красноречии смежность этих форм служит поводом для их символического «скрещивания»: дела объявляются «памятником» человеку, в памятнике и любых реликвиях обнаруживается действенная сила – «жизнь». В разбираемом стихотворении мы также видим потенциальное соприсутствие форм сопротивления небытию: «на полушариях коленца» – это и зримый образ, часть портрета, и знаковое действие, жест, своего рода «слово» (эксцентрическое, будетлянское).

В этом случае «полушария» могут отсылать и к Земле в планетарном масштабе. Тогда выражение «на полушариях коленца» раскрывается как: творчество будетлянина, оставшееся на земле после его смерти. Закономерно, что Хлебников с его тяготением к теме «памятника» (в самом широком смысле)[11] и в контексте околопушкинских баталий 1913 года[12] модифицировал текст именно таким образом, что он стал своеобразной репликой на «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...»

Пушкина. Сочетание автопроекции на «памятник Пушкина» (во всех аспектах) и «зрелища смерти» встречается в рассказе Хлебникова «Ка[2]»:

> В этом месте 4 заводских трубы <...> подымались, как свечи образу более могучему, чем башни прежних столетий. <...>
>
> – Мы ехали мимо вашего памятника. Там Вы стояли, – сказал мне кто-то насмешливо.
>
> (В самом деле, Пушкин и я чертили червячков этих писем.) «Только почему вы сняли шляпу и держите ее сзади? <...>» <...>
>
> Я не раз проходил мимо этого черного, кудрявого чугунного господина с шляпой в руке. И всегда подымал на него глаза. <...>
>
> Умирающий конь, покрытый рогожей, собрал толпу. Зрелище смерти, что собирает мошек, всегда прекрасно и гневно.
>
> – Больше земного шара» [Хлебников 1933, с. 134–135].

3. Редакция В. Хлебникова

Хлебников восполнил текст о смерти и оставшейся от человека «части» (мотив, восходящий к *multaque pars mei* Горация) эксплицированной темой «памятника» и посмертной славы. При этом вся система образов «сдвинулась» в сторону традиции «Exegi monumentum...». Только порядок следования мотивов оказался противоположен пушкинскому.

В первой строфе мы находим как будто параллель к последней строфе Пушкина:

> Веленью божию, о муза, будь послушна,
> Обиды не страшась, не требуя венца;
> Хвалу и клевету приемли равнодушно
> И не оспоривай глупца
> [Пушкин 1977, с. 340].

Обращаясь к музе, Пушкин фактически обращается к собственной душе, внимающей божественным глаголам: не к Музе-божеству, как Гораций и Державин, а к себе. И себе он предписывает скромность, необходимую при строгом исполнении долга, независимом от людского суда[13]. Хлебников-Крученых аналогичным образом отказывается от «цветочных бань» и «потолка зари чуть гаснущей». Отказ от красивых декораций именно благодаря Хлебникову воспринимается как отказ от почестей.

У Крученых речь скорее всего идет об эстетике и удобствах. «Цветочные бани» напоминают о римских термах и ванне с лепестками роз. В такой ванне принял смерть Петроний, арбитр изящного, в романе Г. Сенкевича «Quo vadis». Похожим образом ушел из жизни Эпикур. «Заря чуть гаснущая», возможно, отсылает к смерти Сократа, который выпил яд на вечерней заре. Эту ассоциацию поддерживает и «выражение предсмертного блаженства» из финальной строфы. В «Федоне» Платон говорит: «Я был свидетелем кончины близкого друга, а между тем жалости к нему не ощущал – он казался мне счастливцем, Эхекрат, я видел поступки и слышал речи счастливого человека!» [Платон 1994, с. 8]. Таким образом, лирический герой Крученых принимал смерть философски, но о пушкинской стойкости к «хвале и клевете» у него не сказано ни слова.

Однако включение в текст второй строфы актуализирует тему почестей. А поскольку слова «лохань» и «баня» привносят русский колорит, то «цветочные бани» могут представляться чем-то вроде русского обычая париться вениками, только вместо березовых прутьев оказываются цветы. Это может быть пародийной

(остраненной) трактовкой обряда приветствия и поздравления цветами, ветвями и венками (ср. возможную парономазию: «венок» – «веник»). В таком случае лирический герой стихотворения тоже «не требует венца».

Пропавшая в лохани голова как будто отсылает к склоненной голове опекушинского монумента (не в том смысле, что это «синонимичные» позы, а в том, что обе позы выделяют голову как маркированный элемент). Склоненная голова вообще выражает задумчивость или вызов (взгляд исподлобья – реализация мотива «непокорности»). «Лохань» – резко диссонирующий элемент, отчасти из-за звучания слова «лохань» (учитывая и корневые ассоциации, и морфологическую структуру), отчасти из-за того, что автор комически «нахлобучивает» сей прозаический предмет на голову своего лирического героя.

Вторая строфа, принадлежащая Хлебникову, «резюмирует» стихотворение Пушкина. Правда, здесь памятник поэту возводит «человечество», а не он сам. Впрочем, это находит соответствие у Пушкина в мотивах «народной тропы» и т. п. Первая строка («про всех забудет человечество») отсылает к инициальному мотиву оды Горация-Державина – мотиву тленности любых созданий рук человеческих (ср. «На тленность» Державина), и особенно чужих памятников. Пушкин подчеркнул сему соперничества, противопоставив свой монумент царскому. У Хлебникова этот мотив пародийно упрощается: «о всех забудет человечество».

«Будетлянские страны» – своеобразная сфрагида (личная печать) Хлебникова. Этот мотив (страны будущего) обобщает и временные и пространственные мотивы распространения славы поэта.

Третья строка «лишь мне за мое молодечество» пародирует четвертую строфу Пушкина с перечислением заслуг. «Молодечество», как кажется, произведено от одобрительного «молодец» (с ударением на последний слог), но подразумевает и фольклорное пугачевско-разинское «ухарство». Ср. в «Не шалить» (1922) Хлебникова:

Эй, молодчики-купчики,
Ветерок в голове!
В пугачевском тулупчике
Я иду по Москве! <...>
Не зубами – скрипеть
Ночью долгою –
Буду плыть, буду петь
Доном-Волгою!

Четвертая строка («поставят памятник странный»), несомненно, может и должна читаться в самом прямом смысле, но учитывая склонность Хлебникова к корневому склонению, можно допустить и то, что памятник будет поставлен по поручению «будетлянских стран».

Третья строфа в свете предшествующей еще больше акцентирует мотив Горация-Державина «часть меня». Семантика «полушарий» в свете всего сказанного еще больше накреняется в сторону значения «полушария земли», – провозвестие будущего звания «Председателя Земного Шара». Само описание памятника, пусть не параметров (высоты и прочности), а пластики, функционально соответствует первой строфе стихотворения Пушкина / Державина.

4. Заключение

Крученых-Хлебников дают «перевернутый» памятник: если пушкинский «главою непокорной» возносился вверх, то будетлянский, столь же «непокорной»

главой (непокорной литературным авторитетам) низвергается вниз. Так парадоксальным образом обновляется пафос самоутверждения перед лицом вечности и небытия, составляющий важнейший внутренний стимул жанра «Exegi monumentum...» С другой стороны, мотив «странности» памятника, может быть и вопреки желанию авторов (по крайней мере, Крученых), отсылает к мотиву «глупца» и «клеветы»: надругательство над поэтом – вечный спутник его славы.

Литература

Бродский 1992 – *Бродский И. А.* Форма времени: Стихотворения, эссе, пьесы: В 2-х томах. Т. 1. Минск, 1992.

Григорьев 1983 – *Григорьев В. П.* Грамматика идиостиля. В. Хлебников. М.: Наука, 1983.

Кручёных 1996 – *Кручёных А. Е.* Наш выход: К истории русского футуризма / Сост. и вступ. ст. Р. В. Дуганова; коммент. Р.В. Дуганова, А. Т. Никитаева и В. Н. Терёхиной. М.: Литературно-художественное агентство «RA», 1996.

Крученых 2001 – *Крученых А. Е.* Стихотворения, поэмы, романы, опера / Вступ. статья, сост., подг. текста, примеч. С. Р. Красицкого. СПб.: Академический проект, 2001.

Крученых, Хлебников 1913 – *Крученых А., Хлебников В.* Слово как таковое [Рис. на обл. К. Малевича]; Рис. О. Р. [Ольги Розановой]. [М;: ЕУЫ]; Типолит. т. д. Я. Данкин и Я. Хомутов, [1913. Окт.]. 14 с., 2 л. илл. Библиогр. [Издат. ЕУЫ: Журавль; Лит.К^0 футуристов; Г. Кузьмина и С. Долинского]: с. 15. 500 экз.

Молок 1990 – *Молок Ю. А.* Вокруг памятника Пушкину (Полемика футуристов и пушкинианцев) // *Roman Jakobson: Texts, Documents, Studies* / Под ред. Х. Барана, С. И. Гиндина и др. М.: Российский Государственный Гуманитарный Университет, 1990. С. 833–842.

Паперная, Розенберг, Финкель 1990 – *Паперная А. С., Розенберг А. Г., Финкель А. М.* Парнас дыбом. М.: Художественная литература, 1990.

Платон 1994 – *Платон*. Собрание сочинений: В 4-х томах. Т. 2. М.: Мысль, Институт философии РАН, 1994.

Поэзия 1999 – *Поэзия русского футуризма.* СПб.: Академический проект, 1999.

Прутков 1987 – *Сочинения Козьмы Пруткова.* М.: Московский рабочий, 1987.

Пушкин 1977 – *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: В 10-и томах. Т. 3. Стихотворения 1827–1836. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1977.

Хлебников 1933 – *Хлебников В. В.* Собрание произведений: В 5-и томах. Т. 5. Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1933.

Хлебников 1968 – *Chlebnikov V.* [*Хлебников В. В.*] Собрание сочинений = Gesammelte Werke: В 4-х томах. Т. 3 / Под ред. В. Ф. Маркова. München: Wilhelm Fink Verlag, 1972.

Хлебников 1988 – *Хлебников В. В.* Утес из будущего. Проза, статьи. Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 1988.

Хлебников 2001 – *Хлебников В. В.* Собрание сочинений: В 3-х томах. Т. 1: Проза. Статьи, декларации, заметки. Автобиографические материалы. Письма. Дополнения. СПб.: Академический проект, 2001.

Примечания

---

[1] Статья написана на кафедре русской литературы Тартуского университета в рамках исследовательской темы TFLGR 0527. Ее замыслом и рядом материалов мы обязаны Д. Полякову, а исполнением – И. Е. Лощилову и С. В. Старкиной, снабдившей нас ценнейшими фактическим сведениями.

[2] Как сообщила нам С. В. Старкина, «к 1912–1914 гг. относится период активного сотрудничества Хлебникова с А. Крученых. Их первым совместным произведением была поэма “Игра в аду”. Крученых говорит, что Хлебников “творчески вспыхивал от малейшей искры”. Тем не менее, больше ни с кем в соавторстве Хлебников не писал. В соавторстве же с Крученых были также написаны поэма “Бунт жаб”, статьи “Слово как таковое”, “Буква как таковая”, черновик манифеста для “Рыкающего Парнаса”, ряд стихотворений. Это “Небо душно...” и “Месяц плывучий...” в сборнике “Помада”, “Если б тошнило вас...” в книге А. Крученых “Утиное гнездышко дурных слов”. Сохранился автограф этого стихотворения Крученых с правкой Хлебникова (РГАЛИ, ф. 1334, оп. 1, ед. хр.1). В этой же рукописи – еще ряд неопубликованных стихотворений Крученых с правкой Хлебникова (“Нутро”, “Меня шекспирой величают...”, “На державы Олимпе...”, “Фаустулу и Фемистоклюсу...”). Хлебников подверг стилистической правке поэмы “Полуживой” и “Пустынники”

(1913), “Военную оперу” (1914). В некоторых случаях правка касается одного-двух слов, в некоторых случаях Хлебников довольно существенно перерабатывает текст. Крученых пишет: “…если б я чаще подчинялся анахроничной певучести его поэзии, мы несомненно написали бы вместе гораздо больше. Но моя ерошливость заставила ограничиться только двумя поэмами <…> Правда, сделали совместно также несколько мелких стихов <…> Не меньше участие Хлебникова и в моей работе “Тайные пороки академиков”. Эта вещь также обсуждалась мною с Велимиром, и там есть несколько его острых фраз” [Кручёных 1996, с. 51–53]».

[3] Возможно, пропущена запятая, а следующая строчка читалась: «на потолке зари чуть гаснущей». Смысл: не надо мне бани с потолком, разукрашенным отблесками зари. Либо следует читать «и потолка». Смысл: не надо мне ни бань, ни вечерней зари. В этом случае «потолок зари» – типичная литота, оборотная сторона гиперболического преувеличения фигуры героя. Так эпический герой сдвигает горы, Гораций в первой оде упирается головой в небеса, поэт-будетлянин пользуется каналом как лоханью, вселенная («бесконечность») видится ему не больше горшка (см. прим. 5). Мир уменьшается, герой растет.

[4] Ода Горация (Carm. III 30) «К Мельпомене» или «Exegi monumentum aere perennius...» вызвала к жизни ряд подражаний, не говоря уже о россыпи отсылок, распыленных по мировой (прежде всего европейской) литературе. Эта ода аккумулировала ряд важнейших горацианских мотивов и наследует богатейшей традиции, отдаленные аналоги которой встречаются еще в древнеегипетской поэзии XIII века до н. э. С этой традицией более или менее тесно связаны имена Феогнида, Леонида Тарентского, Цицерона, Фукидида, Проперция, Овидия, Марциала, Дю Белле, Ронсара, Кохановского, Спенсера, Шекспира, Джонсона, Поупа, Сотомайора, Геррика, Мильтона, Флеминга, Клопштока, Лебрена, Муравьева, Байрона, Гете, Радищева, Дмитриева, Карамзина, Державина, Батюшкова, Пушкина, Хвостова, Кюхельбеккера, Мицкевича, Боратынского, Гоголя, Некрасова, Гвездослава, Брюсова, Волошина, Моргенштерна, Бунина, Вагинова, Маяковского, Мандельштама, Ходасевича, Сологуба, Набокова, Заболоцкого, Эренбурга, Твардовского, Вознесенского, Галича, Рыльского, Бродского, Строчкова, Волохонского и многих других. Инвариантный мотив традиции – (не)способность поэзии даровать «бессмертие» / быть наилучшим памятником (поэту, его возлюбленному, воспетому им герою, прекрасной, но бренной жизни). Все остальные мотивы лишь распространяют и «применяют» эту тему к индивидуальному случаю. Традиция эта изучена недостаточно, и мы надеемся со временем отчасти восполнить пробел в ее изучении.

[5] Сравнение поэзии со всем, что извергает организм, типично для футуристов (ср. «Бесконечность – мой горшок...» Хлебникова).

[6] Во втором тексте прекрасное (высокое) тоже отчасти присутствует на уровне инверсии романтической схемы (сюжет Вертера и т. п.) и в виде отсылки к образу Диогена, ищущему «днем с фонарем» человека. Киник Диоген был «собакой», а у лирического героя «морда». Дальняя ассоциация, связующая «Смерть художника» и «Памятник»: бочка Диогена – ванна Архимеда (благодарим Т. Сигалову за подсказку).

[7] Само имя восходит к персонажу первого романа В. Скотта.

[8] Ср. также с басней гр. Д. И. Хвостова «Башмак Эмпедокла».

[9] Отметим тот же контраст высокого и нелепого: перед этим мальчик громко декламирует монолог Антония из «Юлия Цезаря» В. Шекспира.

[10] Кузнечик-цикада, начиная с греко-римской античности, – один из символов поэта. Сохранились эпитафии цикадам, служителям Аполлона, широко известна басня о муравье и кузнечике-стрекозе, посвящающей время музам. Мотив кузнечика (цикады, сверчка и т.п.) – очень распространен в поэзии и заслуживает отдельного исследования.

[11] См. поэму «Памятник» и ее интерпретацию: Григорьев 1983, с. 172–189. См. также прозаический фрагмент, начинающийся со слов: «Памятники должны воздвигать железные дороги...» [Хлебников 1988, с. 177–179, 257–258].

[12] Подробнее см.: Молок 1990, с. 833–842. Библиография на с. 840.

[13] Высказывались мнения, что эта строфа противоречит предыдущей и вообще предшествующему тексту (М. О. Гершензон, В. В. Вересаев). Но едва ли это так. Поэт потому и «любезен народу», что до конца исполнил свой долг, не уступая ни глупцам, ни собственному честолюбию.

Нина Барковская

СТИХОТВОРЕНИЕ ВЕЛИМИРА ХЛЕБНИКОВА «УСАДЬБА НОЧЬЮ, ЧИНГИСХАНЬ!..» В ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ

Усадьба ночью, чингисхань!
Шумите, синие березы.
Заря ночная, заратустрь!
А небо синее, моцарть!
И, сумрак облака, будь Гойя!
Ты ночью, облако, роопсь!
Но смерч улыбок пролетел лишь,
Когтями криков хохоча,
Тогда я видел палача
И озирал ночную, смел, тишь.
И вас я вызвал, смелоликих,
Вернул утопленниц из рек.
«Их незабудка громче крика», –
Ночному парусу изрек.
Еще плеснула сутки ось,
Идет вечерняя громада.
Мне снилась девушка-лосось
В волнах ночного водопада.
Пусть сосны бурей омамаены
И тучи движутся Батыя,
Идут слова, молчаний Каины, –
И эти падают святые.
И тяжкой походкой на каменный бал
С дружиною шел голубой Газдрубал.

1915

Монографический анализ этого стихотворения был предпринят А. Флакером в статье «Разгадка Ропса» [Флакер 1993]. Исследователь предложил аргументированную интерпретацию данного стихотворения в конкретно-историческом аспекте, обнаружив «зашифрованную» военную злободневность, т.е. отклик на вторжение германской армии в нейтральную Бельгию в 1914 г. Имя бельгийского художника Фелисьена Ропса (автора иллюстраций к «Легенде об Уленшпигеле» Ш. де Костера, эротических гравюр, исполненных «фламандской жизнерадостности»), наряду с именами Гойи, Моцарта, «зарей» Заратустры, образами из сна лирического героя, противопоставляется теме «катастрофического движения войны», обозначенной именами азиатских полководцев. Появляющееся в конце текста имя карфагенского полководца Газдрубала внушает читателю воспоминания о *других* войнах, о «парадной» истории, сопряженной с поражением. Таким образом, по мнению А. Флакера, в стихотворении реализуется оппозиция лирический герой – жестокий внешний мир; любовь, искусство – война.

Однако в контексте художественных исканий начала XX в. можно интерпретировать данное стихотворение В. Хлебникова и несколько иным образом. Тематические мотивы в стихотворении соотносятся не контрастно, а по принципу подобия. Тематический изоморфизм задан уже приемами поэтики, обеспечивающими связность текста: синтаксический параллелизм в первых шести стихах, анафорический повтор союза «и», кольцевая композиция, благодаря которой срединные «лирические»

части охвачены первой и последней частями, с их темами грозы и битвы. Данное стихотворение может быть отнесено к хлебниковскому жанру «заклятий именем», охарактеризованному Р. В. Дугановым [Дуганов 1990, с. 95]. «Заклятие» – это набор магических слов, которые заклинают, подчиняют воле субъекта некие внешние силы. Л. Силард отмечает связь неопифагорейства В. Хлебникова с идеями А. Белого и П. Флоренского о заложенных в слове потенциях оперативного магизма [Силард 2002, с. 304]; по В. Хлебникову, слова есть слышимые числа бытия, поэтому трансмутация слов, по закону резонанса, способна вызвать преобразование мира.

Лирический герой данного стихотворения В. Хлебникова заклинает, призывает «бурю и натиск» и в природе (ночная гроза, с ее шумом, громом, молниями), и в человеческой истории (имена великих завоевателей). Газдрубал не вполне точно назван А. Флакером «пораженцем»; да, он потерпел поражение в битве 209 г. до н. э., был убит в 207 г. рабом-кельтом, но до этого он обеспечил победу в битве при Каннах в 216 г., а в 208 г. совершил переход через Альпы, спеша на помощь Ганнибалу; выражение «каменный бал» может быть истолковано и как метафора раскатов грома, и как образ альпийского похода, и как обозначение топота конницы. Имя Газдрубала (а не более знаменитого Ганнибала), возможно, было выбрано В. Хлебниковым из-за энергичного сочетания согласных звуков (г-здр-б), напоминающих и гром, и слово «здравствовать».

Своим активным волюнтаризмом лирический герой стихотворения напоминает Заратустру, для которого война – апофеоз мужества («Я люблю вас всем сердцем, собратья по войне…»). Слово «заклятый» (от «заклятья») означает «непримиримый» (враг). Герой призывает мощную, безрассудную, отчасти даже демоническую стихию вдохновения; «светлый гений» Моцарта противоположен рассудочному «сальеризму»; образ Моцарта в творчестве Хлебникова означает не только «синеву» небес, но и трагическую загадочность «Реквиема» [Гервер 1993, с. 114]. Ропс изобразил борьбу матриархата и патриархата в цветной гравюре «Бой полов в доисторические времена», исполненной отчасти даже гротескной экспрессии. Заратустра говорил: «Мужчина должен быть воспитан для войны, а женщина – для отдохновения воина» [Ницше 1990, с. 56]. Тема любви, связанная в стихотворении Хлебникова, по справедливому замечанию А. Флакера, с образом «девушки-лосося», восходящим к карело-финскому эпосу «Калевала», лишена светлой гармоничности, разворачиваясь на фоне жутких видений «смерча улыбок», «когтей криков», хохота «палача», утопленниц-русалок. Даже появляющийся в конце четырехстопный амфибрахий с парной рифмовкой мужских окончаний имеет, как показал М. Вахтель, семантический ореол пушкинской «Черной шали», повествующей об убийстве неверной возлюбленной и породившей многочисленные подражания и пародии, вплоть до цикла Д. А. Пригова («Когда я в Калуге по случаю был…»), где, правда, «убийство отменяется, торжествует абсурд» [Вахтель 1996]. Напряженный экспрессионизм образности в стихотворении В. Хлебникова соотносим с иллюстрациями Ф. Ропса к «Дьявольским ликам» Ж. Барбе д’Оревильи, «Смертному греху» Ж. Пеладана, «Альбому дьявола» М. Нуайи, с картиной Э. Мунка «Крик» (1893), а в русском искусстве – с цветным офортом М. Якунчиковой «Страх» (1893–1895). Изображенная В. Хлебниковым гроза (в природе, в истории общества, в отношениях людей) близка картине Н. Рериха «Небесный бой» (1912), где также преобладает синий цвет (можно отметить некоторые параллели в духовных исканиях Рериха и Хлебникова: увлечение Рериха Ибсеном и Вагнером, интерес к русской старине, переданный в неистовой красочности декораций к «Половецким пляскам» и «Псковитянке», последующее увлечение Востоком).

Образ активного, волевого героя, призывающего первозданные, «доцивилизаторские» силы, отвечал духу нового русского искусства в преддверии глобальных потрясений (ср. у Блока в цикле «На поле Куликовом»: «Развязаны дикие страсти / Под ликом ущербной луны…», а позднее – «Скифы»; в романе А. Белого «Петербург»: «Будет – новая Калка!.. Куликово Поле, я жду тебя!»).

Можно обнаружить некоторое сходство предметно-тематического уровня стихотворения В. Хлебникова с одним из ранних текстов А. Белого – вступлением к «Северной симфонии. (1-ой, героической)» (1900, изд. в 1903). Неизвестно, был ли знаком В. Хлебников с симфонией А. Белого (в 1908 – 1910 гг. он общался с Вяч. Ивановым, следовательно, имел представление о символистских исканиях; будучи студентом математического отделения Казанского университета, он испытал влияние «математического идеализма» московской школы во главе с Н. В. Бугаевым [Силард 2002, с. 300]). Перекличка произведений В. Хлебникова и А. Белого могла быть обусловлена и общим в культуре начала века увлечением Ф. Ницше.

Андрей Белый

СЕВЕРНАЯ СИМФОНИЯ
(1-я, героическая)

ПОСВЯЩАЮ ЭДВАРДСУ ГРИГУ

Вступление

1. Большая луна плыла вдоль разорванных облак.
2. То здесь, то там подымались возвышения, поросшие молодыми березками.
3. Виднелись лысые холмы, усеянные пнями.
4. Иногда попадались сосны, прижимавшиеся друг к другу в одинокой кучке.
5. Дул крепкий ветер, и дерева махали длинными ветками.
6. Я сидел у ручья и говорил дребезжащим голосом:
7. «Как?.. Еще живо?.. Еще не уснуло?
8. Усни, усни... О, разорванное сердце!»
9. И мне в ответ раздавался насмешливый хохот: «Усни... Ха, ха... Усни... Ха, ха, ха...»
10. Это был грохот великана. Над ручьем я увидел его огромную тень...
11. И когда я в испуге поднял глаза к шумящим, мятежным вершинам, из сосновых вершин глядел на меня глаз великана.
12. Я сидел у ручья и говорил дребезжащим голосом:
13. «Долго ли, долго ли колоть дрова?.. И косить траву?»
14. И мне в ответ раздался насмешливый хохот: «Ха, ха... Косить траву?.. Ха, ха, ха...»
15. Это был грохот великана. Над ручьем стояла его огромная тень...
16. И когда я в испуге поднял глаза к шумящим вершинам, меж сосновых вершин кривилось лицо великана...
17. Великан скалил белые зубы и хохотал, хохотал до упаду...
18. Тогда я весь согнулся и говорил дребезжащим голосом:
19. «О я, молодой глупец, сыч и разбитая шарманка...
20. Разве сломленная трость может быть годна для чего иного, кроме растопки печей?
21. О ты, туманное безвременье!»
22. ...Но тут выпрыгнул из чащи мой сосновый знакомец, великан. Подбоченясь, он глумился надо мной...
23. Свистал в кулак и щелкал пальцами перед моим глупым носом.
24. И я наскоро собрал свою убогую собственность. Пошел отсюда прочь...
25. Большая луна плыла вдоль разорванных облак...
26. Мне казалось, что эта ночь продолжается века и что впереди лежат тысячелетия...
27. Многое мне мерещилось. О многом я впервые узнал...

28. Впереди передо мной на туманном горизонте угрюмый гигант играл с синими тучами.
29. Он подымал синий комок тучи, мерцающий серебряными громами.
30. Он напрягал свои мускулы и рычал, точно зверь...
31. Его безумные очи слепила серебряная молния.
32. Бледнокаменное лицо полыхало и мерцало от внезапных вспышек и взрывов...
33. Так он подымал клочки синих туч, укрывшихся у его ног...
34. Так он рвал и разбрасывал вокруг себя тучи, и уста мои слагали грозовые песни...
35. И видя усилие титана, я бессмысленно ревел.
36. Но вот он поднял на могучие плечи всю синюю тучу и пошел с синей тучей вдоль широкого горизонта...
37. Но вот надорвался и рухнул угрюмый титан, и бледнокаменное лицо его, полыхающее в молниях, в последний раз показалось в разрыве туч...
38. Больше я ничего не узнал о рухнувшем гиганте... Его раздавили синие тучи...
39. И когда я плакал и рыдал о раздавленном гиганте, утирая кулаками слезы, мне шептали ветряной ночью: «Это сны... Только сны...»
...«Только сны»...
40. Сокрушенный, я чуял, как дух безвременья собирался запеть свои гнусные песни, хороня непокорного гиганта.
41. Собирался, но не собрался, а застыл в старческом бессилии...
42. ...И вот наконец я услышал словно лошадиный ход...
43. Кто-то мчался на меня с далекого холма, попирая копытами бедную землю.
44. С удивленьем я узнал, что летел на меня кентавр Буцентавр... держал над головой растопыренные руки... улыбался молниевой улыбкой... чуть-чуть страшной.
45. Его вороное тело попирало уставшую землю, обмахиваясь хвостом.
46. Глубоким лирным голосом кентавр кричал мне, что с холма увидел розовое небо...
47. ...Что оттуда виден рассвет...
48. Так кричал мне кентавр Буцентавр лирным голосом, промчавшись как вихрь мимо меня.
49. ...И понесся вдаль безумный кентавр, крича, что он с холма видел розовое небо...
50. ...Что оттуда виден рассвет... [Белый 1991, с. 36–38]

Вступление к симфонии содержит детали пейзажа, присутствующие и в стихотворении Хлебникова: небо в синих тучах, шумящие березы и сосны, ветер, ручей. Пейзаж ночной грозы фантастически преображается (мотив сна), силы хаоса персонифицируются в образе угрюмого гиганта, который скалил белые зубы, хохотал, напрягал мускулы, подымая тучи, очи его слепила молния; в конце говорится о приближении рассвета, т.е. ночное «безвременье» сменится новым «днем». Возвещает рассвет топот копыт кентавра Буцентавра (ср. у Хлебникова: «каменный бал»). Имя «Буцентавр», в какой-то степени, коррелирует с именем «Газдрубал» девять звуков, три слога, опорные звуки *у – а, б – р, з (ц) – д (т),* оба имени являются, вероятно, отголосками гимназического курса истории Древнего мира (Газдрубал связан с историей Второй Пунической войны, Буцентавр напоминает о Буцефале – любимом коне Александра Македонского, которого сумел покорить своей воле юный Александр, повернув против солнца, ибо конь боялся своей тени). И симфония А. Белого, и стихотворение В. Хлебникова рисуют космогоническую (эсхатологическую?) картину, захватывающую и землю, и небо, и прошлое, и будущее. Главная тема первой симфонии – тема Времени, она является центральной и для В. Хлебникова.

Однако концепции времени у А. Белого и В. Хлебникова разные, отличаются и приемы поэтики, хотя связь музыки и математики, звука и числа характерна для обоих авторов.

Симфония А. Белого посвящена Э. Григу, с именем которого связано представление о северном модерне. Форма симфонии воплощает мистическую концепцию Духа Музыки (подобный мистицизм не характерен для Хлебникова). Текст А. Белого

строится на лейтмотивах, которые скрепляют мозаику эпизодов, обнаруживают созвучия, соответствия. Напротив, повествовательные (нарративные), а значит, и логические, и синтаксические связи весьма ослаблены, чему способствует и графическое оформление текста, в котором отдельные нумерованные фразы не складываются в абзацы.

Вступление состоит из 50 микрофрагментов, 6-я фраза повторяется как 12-я, с вариациями – как 18-я; фраза 1-я звучит как центральная 25-я. Учитывая повторы и принимая во внимание содержание, можно выделить следующие части по объему фраз:

(6+ 6 + 6) + 3 + (6 + 11) + 3 + (6 + 3), или:
(18 + 3) + (17 + 3) + 9, или:
21 + 20 + 9.

Абсолютной симметрии не наблюдается, т.е. присутствует рядность (признак стихового ритма), но отсутствует правильная периодичность. Более правильная закономерность характерна для чередования эмоциональных доминант в каждой из частей. На лексическом уровне присутствуют следующие «музыкальные» темы:

1 часть – *дребезжащий голос* (струна), *старая шарманка,* по контрасту – *грубый хохот.*
2 часть – *грозовые песни* (трубы битвы), по контрасту – *гнусавые песни, дребезжащий голос* (струна).
3 часть – *лирный голос* (атрибут солнечного бога, символ мировой гармонии, преодолевающей диссонансы 1 и 2 частей, символ музыки сфер и т.п.).

Согласно А. Белому, музыка выявляет ноуменальную сущность бытия, объясняет тайну движения, выражает «волнения вечности» [Белый 1994, с. 103].

В стихотворении В. Хлебникова гораздо более правильный стиховой ритм (симфония – ритмизованная *проза*). Преобладает традиционный четырехстопный ямб с пиррихиями на третьей, реже – на первой стопе (за исключением двух последних стихов). Достаточно отчетливы звуковые переклички: «З*а*р*я* ночн*ая,* З*а*р*а*тустрь!», «Ты н*о*чью, *о*блако, р*оо*псь!» и др. Есть рифмы (за исключением первых шести строк), и они достаточно необычны, т.е. останавливают внимание: смысловой контраст – хохоча / палача, Батыя / святые, составные – изрек / из рек, объединяющие разные части речи – омамаены / Каины (единственный случай дактилической рифмы). Выразительная инструментовка подчиняет себе синтаксис, например, рифма «стирает» логическую паузу: пролетел лишь – смел, тишь. Синтаксис достаточно размытый, со странными инверсиями, не всегда ясно, к какому слову относятся эпитеты: «И вас я вызвал, смелоликих» – «утопленниц» или Чингисхана с Батыем? «И эти падают святые» – «молчания» или великие завоеватели? Зато в стихотворении очень четкий композиционный ритм. 24 строки образуют четыре части по 6 строк каждая, примерно соответствующие четырем частям музыкальной симфонии:

1 часть – быстрая, энергичная (аллегро): «Усадьба ночью, чингисхань!».
2 часть – более медленная (анданте): «И озирал ночную, смел, тишь».
3 часть – сон про «девушку-лосось» соответствует скерцо.
4 часть – пафосный финал, возвращающий тему бури.

Благодаря такой композиции, все темы получают динамическое развитие и созвучие. Л. Гервер видит сходство художественного мышления Моцарта и Хлебникова в том, что у обоих из мельчайших единиц художественной ткани синтезируется единая целостность [Гервер 1993, с. 123]. Природные, культурные, психологические «энергии»

складываются в единый вектор – в энергию творчества («Идут слова…»). Установка на синтез реализуется и в словотворчестве. А. Белый в симфонии складывал корни слов («бледнокаменное» лицо). В. Хлебников складывает части слов(основы, префиксы, суффиксы). Р. В. Дуганов, характеризуя ономатоморфный пейзаж в форма заклятия, отмечает, что обычный хлебниковский метод состоит в том, что к корню одного слова прививается формальная часть другого. В подобных словообразованиях важны не отвлеченные значения морфем, а именно ощущение гибридности, присутствия двух смыслов, дающих третий. Такие словообразования принципиально метафоричны [Дуганов 1990, с. 96]. Например, выражение «сосны ветром омамаены» порождает образ качающихся сосен, гнущихся пленниц, несущихся вперед всадников и т.д.

Итак, главное выразительное средство в данном стихотворении В. Хлебникова – имена собственные, переходящие в обозначение качества действия или в характеристику состояния. Чингисхан, Мамай, Батый («герои степи», по Ю. М. Лотману) воспринимаются как эмблемы хлебниковского «азийства», считавшего Россию – «Востокозападом». По наблюдению В. П. Григорьева, после 1908 г. Хлебников не употреблял западных по происхождению «иностранных слов» [Григорьев 2001, с. 583]. Объединяя в пределах одного слова несколько морфем, сохраняющих лексическое и грамматическое значение, Хлебников подчиняется словообразовательной парадигме русского языка, родственной другим «синтетическим» по своему строю языкам, таким, например, как санскрит. Словообразовательный «синтетизм» соответствует «симфонизму» картины мира, построенной на основе генерализующих аналогий, когда множество разнородных явлений подчиняется одному верховному принципу (по В. Соловьеву, развивавшему «философию всеединства», это модель восточных деспотий; см., напр.: Левин 1993). Данная особенность творчества В. Хлебникова иронически обыгрывается в стихотворении современного поэта Александра Левина «Наклонительное повеление»:

Рыбина, голоси!
Дерево, улетай!
Ижина, небеси!
Миклуха, маклай!

Спящерица, проснись!
Тьматьматьма, таракань!
Яблоко, падай ввысь!
Усадьба летом, рязань!

Хлебников, каравай
слово свое несъедобное!
Автобус, трамвай
все самое красное, сдобное!

Сладкое – поцелуй,
белое – отпусти,
тихое – нарисуй,
гладкое – перешерсти.

Ясного не мути.
Дохлого не оживляй.
Если ты нем – свисти,
если лама – далай!

Если даже ты сед,
лыс или купорос,
всякий вопрос ответ,
если ответ вопрос.

Будь ты зёл или бобр,
зубр или глуповат,
переведи кадр,
переверни взгляд.

1998 г.

А. Левин включил это стихотворение в сборник «Перекличка» [Левин, Строчков 2003], где его собственные тексты «перекликаются» со стихотворениями В. Строчкова, а также со многими другими авторами (например, по наблюдению М. Сухотина, «Песнь о народных гайаватах» – это горьковский «Буревестник», переложенный на мотив бунинского перевода Лонгфелло, в свою очередь, переложившего индейский эпос на мотив «Калевалы» [Сухотин 2001, с. 187].

«Перекличками» с В. Хлебниковым буквально пронизан весь текст, причем ироническую окраску им придает соотнесенность с «бытовым» контекстом, закрепленным в разговорных фразеологизмах. Начало («Рыбина, голоси!») напоминает о «девушке-лососи», об «утопленницах», чьи «незабудки громче крика», а также заставляет «голосить» (громко кричать, оплакивать) того, кто «нем, как рыба». «Далай-лама» напоминает легенду о Хлебникове-дервише. «Зубр, бобр» перекликаются с названием повести «Дети выдры»; «зубром» называют опытного, умного человека, а по В. Далю, «убить бобра» значит обмануться в расчетах, получить плохое вместо хорошего [Даль 2003, с. 43].

Роднит стихотворение А. Левина со стихотворением В. Хлебникова ощущение порыва, динамизма, экстаза, жанр «повеления» (приказания) напоминает «заклятие». Но стихотворение Левина шутливое, его «повеление» «наклонительное», т. е. склоняет или склоняется, название обыгрывает не магические слова, а грамматическую категорию.

В стихотворении А. Левина легкий и абсолютно четкий ритм. Строки короткие, примерно по шесть слогов, тогда как у Хлебникова – до одиннадцати, в основном, совпадают с синтагмой или предложением. Акцентный двухударный стих напоминает народный стих прибауток, считалок, детских стишков. Рифмы точные, сплошь мужские (только один случай дактилических окончаний, как и у Хлебникова). Текст состоит из четверостиший (стихотворение Хлебникова астрофично), связанных синтаксическим параллелизмом. 28 строк (Л. Силард отмечает пифагорейское увлечение Хлебникова числами 4×7=28) по смыслу можно сгруппировать в три части: 3 строфы (12 строк) + 1 строфа (4 строки) + 3 строфы (12 строк). Но это не музыкальная структура, а, скорее, структура логического суждения, умозаключения: 1 часть – эффектные парадоксы, 2 часть – тихий совет, 3 часть – назидание с оттенком запрета и вывод: «Переверни взгляд». (Исчезает и конкретизация образов: не березы и сосны, а «дерево», не «лосось», а «рыбина».)

В такой жестко выстроенной ритмической структуре (парадигматическом пространстве стиха) автор играет словом, свободным от грамматической парадигмы. На основе омонимии окончаний слова переходят из одной части речи в другую: существительные – в глаголы и краткие прилагательные, прилагательные субстантивируются, слово «поцелуй» звучит и как существительное, и как глагол. В третьей строфе («Хлебников, каравай…») актуализируется внутренняя форма фамилии (А.

Белый, вслед за А. Потебней, видел образность слова именно в его внутренней форме), что влечет дальше слово «каравай» в значении глагола (*бросай? выбирай?*) и рифму «трамвай» (*кромсай? вези?*). А. Левин не изменяет состав слов, а помещает слова в такой контекст, где они воспринимаются совершенно неожиданно. Можно назвать и другие приемы «лингвопластики» [Левин 2001, с. 169], делающие слово пластичным, «пластилиновым» (в отличие от «каменных» слов Хлебникова). А. Левин использует графическую пересегментацию: «иже» превращается в «ижину» (*хижину? ижицу?*), «небеси» означает «улетай в небо» или «не беси», т.е. не раздражай, не греши. Часть фамилии русского этнографа («маклай») становится глаголом типа «камлай» (по модели «чингисхань»). «Слипшиеся» слова («спящерица») использовались и футуристами (ср.: «времыши»), также, как и порождение нового слова из повторений («Тьматьматьма» – «мать-мать-мать»).

Итак, А. Левин разворачивает шутливую грамматическую импровизацию, словесную «чехарду», поэтому меняется и эмоциональная окраска семантических мотивов: у Хлебникова – камень, тяжесть, у Левина – легкость, полет, у Хлебникова – ночь, темнота, страх, крик, у Левина – свет, тепло («летом»), не синий цвет, а красный, белый, зеленый («зёл»), не сон, а «проснись!», вместо «утопленниц» – «спящерица» (почти Спящая красавица). Если симфония А. Белого рисовала вечность, а у Хлебникова прошлое выступало залогом будущего, то у Левина все устремлено в будущее, все новое, необычное. Даже архаичные слова у него «мутируют»: «купорос» (поросший *купами* волос), «зёл» – от *зело* (*зельный* – сильный, великий) означают в стихотворении «зеленый», т. е. молодой, совсем юный.

А. Левин, в отличие от А. Белого и В. Хлебникова, не говорит о преобразовании мира, он призывает к изменению собственного взгляда на мир, пользуясь «грамматической транспозицией» [Зубова 2000, с. 290], мгновенным сдвигом парадигмального зрения.. Согласно философии постмодернизма, языковая картина мира определяет жизненную практику. Но, вероятно, и наоборот: новое мироотношение меняет и взгляд на систему языка. А. Левин и близкие ему поэты освобождают слово от жесткой привязки к грамматической парадигме, от обремененности морфемами, сближая русский язык с языками аналитическими, прежде всего, английским. Как полагает М. Эпштейн, в английском языке слово превращается в «корневую» лексему, грамматическая роль которой определяется функционально, т. е. контекстом. Такое слово «передвигается налегке», «источает чистую энергию смысла», легко, без всяких материальных изменений, начинает играть новые роли. В истории русской поэзии М. Эпштейн находит примеры таких слов-радикалов, «лексических инфинитивов» в фольклоре, у Есенина, у Цветаевой и многих других авторов («стынь», «круть», «печаль» и т. п.).

Имитируя такой аналитизм языка, демонстрируя, как транспортабельно слово, А. Левин, возможно, передает особенности мироощущения современного человека, знающего английский как язык международного общения, знакомого с жизнью Европы и Америки, открытого, дружелюбного, толерантного. В этом отношении стихотворение А. Левина может быть воспринято как в некоторой степени полемичное по отношению к «азийству» В. Хлебникова. Строка, прямо отсылающая к стихотворению В. Хлебникова – «Усадьба летом, рязань!» - не только вызывает ассоциации со словами «резать» и «Разин», но и называет дачу в русской «глубинке» (ср.: Тьмутаракань – древний русский город на Таманском полуострове), в есенинских местах; тараканы (как и названные Хлебниковым завоеватели, тоже пришедшие на Русь с востока, из Персии), помимо всего прочего, это «герои» произведений Д. Пригова, В. Строчкова и самого А. Левина. Но строка

напоминает и о трагической «Повести о разорении Рязани Батыем», что также полемически соотносится с героическим пафосом стихотворения Хлебникова. Запрет «дохлого не оживляй» можно отнести и к попыткам оживления «утопленниц», и вызыванию имен-теней древних завоевателей, и к использованию усложненных (устаревших?) языковых моделей.

Однако М. Эпштейн отмечает, что слова в языках аналитического строя теряют свою «бытийственность», т.е. способность «тянуться корнем и прорастать новыми ветвями, несущими на себе тяжесть предыдущих ветвлений» [Эпштейн 2004, с. 325]. Н. А. Тэффи в одном из фельетонов с горькой иронией цитировала галлицизм из учебника русского языка, написанного для русских парижан-эмигрантов: «Я видел собака сидеть» [цит. по: Домогацкая 1999, с. 205]. Хлебниковские неологизмы сохраняют память языка и истории народа, А. Левин восклицает: «Дерево, улетай!». Стихотворение Левина – не только шутливое «эхо» хлебниковского текста. Современный поэт продолжает тенденции модернизма, «сдвинувшего слово с мертвой точки», и авангарда (по мнению Ю. Тынянова, «Хлебников был новым зрением»). «Перекличка» – это и проверка присутствующих вызовом по именам. В стихотворении А. Левина имя Хлебникова звучит, традиция его «вызвана».

Литература

Белый 1991 – Белый А. Симфонии / Вступительная статья, составление, подготовка текста и примечания А. В. Лаврова. Л.: Художественная литература. Ленинградское отделение, 1991.

Белый 1994 – *Белый А.* Формы искусства // *Белый А.* Символизм как миропонимание / Сост., вступ. ст. и прим. Л. А. Сугай. М.: Республика, 1994. С. 90–105.

Вахтель 1996 – *Вахтель М.* «Черная шаль» и ее метрический ореол // Русский стих: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика: В честь 60-летия М. Л. Гаспарова. М.: РГГУ, 1996. С. 61-80.

Гервер 1993 – *Гервер Л. Л.* «А небо синее, моцарть!» Моцарт и Хлебников // Моцарт – XX век. Ростов-на-Дону, 1993. С. 114–125.

Григорьев 2001 – *Григорьев В. П.* Велимир Хлебников // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов) / Отв. ред. В. А. Келдыш. Кн. 2. М.: ИМЛИ РАН, 2001. С. 575-623.

Даль 2003 – Даль В. И. Толковый словарь русского языка. М., 2003.

Домогацкая 1999 *Домогацкая Е. Г.* «В наше время для многих нормальнее умереть чем жить»: Н. А. Тэффи и русский Париж в 1945–1947 гг. (по материалам газеты «Русские новости» // Творчество Н. А. Тэффи и русский литературный процесс первой половины XX века. РАН, Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. М.: Наследие, 1999. С. 200–209.

Дуганов 1990 – *Дуганов Р. В.* Велимир Хлебников: Природа творчества. М. Советский писатель, 1990.

Зубова 2000 – *Зубова Л. В.* Современная русская поэзия в контексте истории языка. М.: Новое литературное обозрение, 2000.

Левин 1993 – *Левин Ю. И.* Инвариантные структуры в философском тексте Вл. Соловьева // Серебряный век в России. Избранные страницы. М.: Радикс, 1993. С. 5–86.

Левин 2001 – *Левин А. Ш.* Орфей необязательный. М.: АРГО-РИСК, 2001.

Левин, Строчков 2003 – Левин А., Строчков В. Перекличка. М.: АРГО-РИСК – Тверь: Колонна, 2003.

Ницше 1990 – *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра: Книга для всех и ни для кого. М. Интербук, 1990.

Силард 2002 – *Силард Л.* Герметизм и герменевтика. СПб: Издательство Ивана Лимбаха, 2002.

Сухотин 2001 – *Сухотин М.* О стихах Саши Левина // Левин А. Орфей необязательный. М.: АРГО-РИСК, 2001. С. 185–188.

Флакер 1993 – *Flaker A.* Разгадка Ропса // Readings in Russian Modernism. To Honor Vladimir Fedorovich Markov [Культура русского модернизма: Статьи, эссе и публикации. В приношение В. Ф. Маркову]. Edited by R. Vroon, J. Malmstad. (UCLA Slavic Studies. New Series. Vol. I.) M.: Наука, 1993. С. 97–101.

Эпштейн 2004 – *Эпштейн М.* Знак пробела: О будущем гуманитарных наук. М.: Новое литературное обозрение, 2004.

Андрей Россомахин

ОТЧЕТ О ПОЕЗДКЕ В САНТАЛОВО И МУЗЕЙ ВЕЛИМИРА ХЛЕБНИКОВА В РУЧЬЯХ (10 июня 2006)

Именно в деревне Ручьи (Крестецкий район Новгородской области) был похоронен Председатель Земного Шара. Подробный рассказ о трагичных событиях 16 мая – 28 июня 1922 года оставил Петр Васильевич Митурич,[1] друг и ученик Велимира. По воспоминаниям Митурича, перед их отъездом из Москвы в Санталово Хлебников обмолвился: «Люди моей задачи часто умирают 37-ми лет; мне уже 37…»

Прошло более 80 лет, сегодняшние Ручьи – большая деревня, 400 жителей. Свой Дом культуры, своя школа (65 учеников), почта, магазин, руины двух церквей. Примерно 100 км до Новгорода. 300 до Питера.

Колхоз, по всем признакам, давно исчез; кажется, ни одного нового дома не строится; ощущается стагнация, как, собственно, почти везде.

Нам (мне и моему товарищу Денису) сразу же без лишних слов показали дом заведующей музеем, Светланы Борисовны Николаевой. Никто не удивился нашему приезду, хотя это была суббота, все было закрыто.

Нас проводили к дому заведующей музеем, мы представились. Светлана Борисовна (учительница истории) оставила все дела и повела нас в Дом культуры, где музей занимает два зальчика и коридорчик.

Дом культуры, открытый в 1985 году, за 20 лет очень обветшал. Кроме того, его регулярно грабят либо свои же, деревенские, либо заезжие с трассы (недавно украли всю нехитрую технику – магнитофон и ксерокс).

28 июня, в день памяти Хлебникова, в Ручьях проходят ежегодные Хлебниковские чтения, в основном силами новгородских гостей и местных учителей и школьников. В этом году тема чтений – «Хоти невозможного»…

Материалы чтений не издаются – обычно большая часть выступлений – стихи окрестных поэтов. Вообще, довольно странно, что Новгородский университет не выводит все это на более академический уровень. У деревенских энтузиастов, конечно, очень мало информации, экспозиция очень наивна, etc.

В этом году музею исполняется 20 лет.

На чтения и прием гостей выделено 500 рублей.

В новом учебном году ожидают, что школа будет подключена к интернету («президент обещал»). Я рассказал про большой сайт «МИР ВХ», про массу материалов, которые станут доступны с WWW, про то, что издана масштабная биография поэта…

По словам Светланы Борисовны, раньше гости приезжали гораздо чаще, в том числе и из-за границы.

…Вероятно, приезжают очень разные люди. Пару лет назад в Питер доходили отголоски о том, что на этих чтениях долго рассуждали про чистоту русской крови, перемежая декламацией собственных творений. Что ж, может быть. Но встречавшиеся нам деревенские люди вполне простые и, кажется, далекие от подобной идеологичности. Был упомянут примечательный А. Канавщиков – «Велимир 3-й», и я вспомнил, что в прошлом году на одном из дочерних проектов сетевого «Русского

Журнала» случайно наткнулся на его апологетическую статью о Хлебникове. Об авторе же статьи, среди прочего, там было сказано: «автор 21 книги стихов и прозы… Атаман Великих Лук Земли Псковской Духовно-Родовой Державы Русь, войсковой старшина (подполковник)…», но самое примечательное – автор «носит титул “Велимира Третьего”». Эта статья самопровозглашенного «старшины-подполковника и Велимира Третьего» (редкостное сочетание!), увы, содержит несколько грубейших ошибок, довольно к тому же бестактных…

Фонды музея – десяток современных изданий, два десятка ксерокопированных статей, несколько плакатов, копии фотографий на стенах. Два главных раритета:

1) деревянная полуистлевшая доска с могилы ВХ (ножом вырезано его имя), замененная в 1986 году на памятник работы Клыкова.

2) подлинная книжечка из ряда изданных в 1920-х – начале 1930-х Алексеем Крученых на стеклографе – под маркой «Общества друзей Хлебникова». Эта невзрачная брошюрка с утраченной обложкой («тираж 95 экз.») еще не привлекла внимания воров, а ведь она стоит подороже магнитофона и ксерокса.

Место, где была могила ВХ,[2] и где теперь стоит памятник, было сохранено благодаря Евдокии Лукиничне Степановой (1900 – 1998), ухаживавшей за могилой мужа, и заодно за могилой ВХ, которого она помнила. Её краткий рассказ о ВХ приводился в нескольких публикациях.

У могилы Велимира растут береза и сосна (считается, что сосна та самая, на которой Петр Митурич сделал зарубку в 1922-м, но я засомневался – она тоньше березы, а березе не более 30–40 лет).

Памятник поэту работы Вячеслава Клыкова уже не раз воспроизводился в ряде публикаций. Это обнаженный «мальчик-король» с закрытыми глазами. В руках у него свиток, на голове корона. Фигура стоит в каменной нише, по краям которой выбиты стилизованные руны. На обратной стороне памятника выбито одно из последних стихотворений поэта – «Горе моряку, взявшему неверный угол своей ладьи…». Кроме того, стелу подпирает каменный крест-«жальник». Этот памятник первоначально предлагался к установке на Новодевичьем, а был реализован и установлен как памятный знак на месте первого захоронения поэта к его 100-летнему юбилею.

Желание местных жителей считать именно эту могилу «настоящей», в общем, вполне понятно.

Мы с товарищем ездили на машине, поэтому Светлана Борисовна любезно согласилась показать нам место, где когда-то была деревня Санталово (ближайшее кладбище было в Ручьях, именно поэтому ВХ был похоронен не в самом Санталово). Светлана Борисовна также сказала, что на ее памяти туда никто никогда не ездил. В проводники взяли бывшего механизатора Сашу (около 50 лет), который еще помнил в Санталово дома и школу и какую-то баньку у ручья.

До Санталово от Ручьев около 10 км. Последние 2 км шли пешком – двухприводная машина не могла пройти по подобию дороги. Когда добрались, Саша показал место, где стояла школа и где была улица. Никаких признаков деревни нет. Даже фундаментов, все разобрано и/или поглощено землей. Высокая трава, сплошные кочки и канавы. Довольно полноводный ручей позволил найти в нескольких метрах от него только остатки «какой-то бани» – камни, железки, красная черепица. Совершенно ясно, что это была другая баня (не та, что была зарисована Митуричем в 1922 году), хотя, возможно, стоявшая на том же месте, или около него.[3]

Вот и все. Вернулись в Ручьи, заглянули в порушенную церковь Георгия Победоносца (1741), рядом с которой и расположено деревенское кладбище. Находящаяся через дорогу каменная церковь Покрова (середина XIX века) тоже в руинах.

Я подарил музею свою книжку о ВХ, оставил мэйл на будущее, мы заплатили за посещение музея и право съемки. Расписались в книге посетителей. Записали телефон Светланы Борисовны.

Она просила всем рассказывать про музей и приглашала приезжать.[4]

Я позволил себе передать привет от Астраханского Дома Хлебникова.

Иллюстрации:

1. *П. Митурич*. «Так мы двигались в Санталово. 16.V.1922 г». 1923. *Бумага, тушь.* Архив П. Митурича
2. *П. Митурич*. Банька, где умер Хлебников. 1922. *Бумага, тушь.* Государственная Третьяковская галерея
3. Доска Музея Хлебникова в Ручьях.
4. Дорога в Санталово в 2006 году.
5. Памятник Хлебникову в Ручьях работы В. Клыкова.
6. Каменная баба на могиле ВХ на Новодевичьем кладбище.

Примечания

---

[1] См. издание: *Митурич П. В*. Записки сурового реалиста эпохи авангарда: Дневники, письма, воспоминания, статьи. Сост. и комм. М. Митурича, В. Ракитина, А. Сарабьянова. М., 1997.

[2] В 1960 году прах поэта был перезахоронен на Новодевичьем кладбище в Москве. Вместо памятника на надгробии была установлена настоящая «каменная баба», созданная древним скульптором около полутора тысяч лет назад. Трудно себе представить что-либо лучше этого памятника, этой «неизъяснимой улыбки каменной бабы» (слова самого Хлебникова в «Ка-2»).

[3] После того, как первоначальная версия этого текста была вывешена на сайте «Мир ВХ» (http://www.hlebnikov.ru), я получил ценный отклик от Сергея Васильевича Митурича: «…банька, развалины которой Вы видели возле Олешонки (санталовского ручья), принадлежала бабушке Марфе. Оставшись последней жительницей Санталова, она съехала оттуда в Крестцы весной 1975 года, напуганная медведицей с двумя медвежатами, которые возились на мостике за ее окном (с видом на школу). В бане этой – свидетельствую – была чудесная печка-каменка, после общения с которой можно было бухнуться ничком в холодную воду – ничком – потому что мелкая речка... Но с форелью! (по-местному «лосоской»). Школа тогда еще стояла, и еще домов пять. Тогда я там был в первый раз с женой и 5-летним тогда сыном Саввой. Бабка Марфа, узнав о том, что кто-то в Санталове есть, вернулась к нам и рассказывала о 20-х годах и о медведях – при свете свечи, у самовара…».

[4] Новгородская область, Крестецкий район, деревня Ручьи. Сельский Дом Культуры, Музей Велимира Хлебникова. Контактные телефоны: (8–81659)–54–604; (8–81659)–54–435.

Наталия Азарова

ДВЕ СТРАНИЧКИ ЯКОВА ДРУСКИНА О ХЛЕБНИКОВСКИХ МЕДВЕДЯХ
(Поэтика философского комментария *vs.* поэтика поэтического текста)

Осенью 1941 года Яков Друскин в своих дневниках пишет две страницы текста, посвященные известному стихотворению Велимира Хлебникова «В этот день голубых медведей…» (1919), стихотворению, не раз комментировавшемуся до и после Друскина [Друскин 1999, с. 124, 125]. Нас будет интересовать текст философа, с одной стороны, в плане типологических особенностей философского комментария поэтического текста в отличие от других видов комментария, а с другой – как пример взаимодействия двух разных поэтик. В творчестве Друскина комментарий к поэтическим текстам занимает значительное место, например большая работа, посвященная творчеству Александра Введенского [Друскин 2000, с. 323–416].

Однако ценность анализируемых двух страничек связана с тем, что Хлебников не обэриут и поэтому не мог бы стать, по выражению Друскина, соавтором философского текста. Здесь имеется в виду, что Друскин мыслил поэтов-обэриутов реальными соавторами философских текстов, например, «Разговоров вестников»: «Чтобы понять «Вестников» надо знать всю историю философии… Если человек может стать соавтором чужой вещи, ему не надо знать историю философии» [Друскин 2000, с. 532–585]. Кроме того, размышления о Хлебникове не представляют собой самостоятельного развернутого исследования, в котором Друскин пользовался бы филологическими методами (например, Лотмана и Бахтина в тексте о Введенском) и поэтому, не становясь объектными, остаются собственно философским текстом.

Мартин Хайдеггер утверждает, что задача философии – мыслить, а поэзии – поэтизировать (и мы должны мыслить вместе с мыслителем и поэтизировать вместе с поэтом) [Хайдеггер 2003], тем не менее, в философских комментариях поэтический текст, в нашем случае – Хлебникова, если прямо и не называется философским, то предстает как некоторая ипостась собственно философского текста. Философский текст, в том числе и комментарий Друскина, в свою очередь, частично или полностью перестает быть метатекстом по отношению к поэтическому. В то же время происходит некоторое постепенное отождествление «Я» философа с «Я» комментируемого поэта. Философский текст, отказываясь от роли метатекста, идет по пути аппроприации чужой речи, превращая поэтический текст в свой собственный. Хотя Друскин и маркирует цитаты Хлебникова кавычками, однако в раскрытии поэтического текста стираются границы между цитатой и не-цитатой, или происходит постепенное раскавычивание цитаты.

Именно философский комментарий позволяет пренебречь уже существующими каноническими трактовками, вернее, вообще не принимать их во внимание, а не отрицать их или не поддерживать. Такой подход воспринимает текст как написанный только что и еще не обросший академическим грузом. В философском комментарии текст приравнивается к самому явлению (или явление приравнивается к тексту). Например, в комментарии Алена Бадью к стихотворению Осипа Мандельштама «Век» ставится знак равенства между «XXI веком» и «Веком» поэта [Badiou 2005].

Операцию, которую Друскин производит с текстом Хлебникова, можно предварительно определить как смесь (совмещение) феноменологической редукции постгуссерлианской и постшпетовской со средневековым еврейским комментарием библейских текстов, что не исключает мощного экзистенциалистского пафоса

друскинского текста. Образ первой составляющей этой операции можно найти в прозе Даниила Хармса: «…ждать неизвестно что… И вдруг я сказал себе: вот я сижу и смотрю в окно на… // …Но теперь я смотрю не на звезду. Я не знаю, на что я смотрю теперь. Но то, на что я смотрю, и есть то слово, которое я не мог написать» [Хармс 1988, с. 460].

Хлебниковская строчка и есть в идеале аналог того слова, на которое смотрит, вернее, которое видит, а в магической и экзистенциальной интерпретации Друскина, которое вдруг увидел Хармс.

С одной стороны Хармс моделирует ситуацию, которая сама по себе уже есть понятие, с другой – Друскин пользуется строчкой Хлебникова как именем ситуации (обозначением модели ситуации). У Хармса фактически предложение «то, на что я смотрю, и есть то слово, которое я не мог написать» представляет собой связь или единое двух понятий: 1 – «то-на-что-я-смотрю», 2 – «то-слово-которое-я-не-мог-написать». Хармсу не хватало написания через черточку, преодолевающего конвенциональный синтаксис, иначе, если следовать конвенции, то возникает банальная трактовка высказывания-ситуации как поиска выражения невыразимого, поиска нужного слова и т. д.

Интересно, что Александр Кожев в это же время, но на французском языке, ставя сходные задачи (ср. «твердое-и-прочное-существование», «равенство-самому-себе»), частично решает их [Кожев 2003]. Параллельные поиски Кожева и Друскина проявляются и в конкретных событиях, «событиях-совпадениях», то есть совпадениях заглавий произведений. Речь идет о ярком, почти дословном совпадении отрицательных заглавий философского дневника Александра Кожева «Философия несуществующего» [Сафрански 2002, с. 454] с названием любимой философской работы Якова Друскина «Формула несуществования» [Друскин 1942].

Для философского комментария вообще, и у Друскина в особенности, оперирование с текстом как с целым понятием приобретает крайнее выражение, характерен отказ от пословной интерпретации, игнорируется история создания, поэтому можно говорить о принципиальном неприятии конкретно-событийной составляющей текста. В случае Хлебникова такой подход изначально кажется парадоксальным, так как Хлебников кодирует очень конкретные, буквальные события.

Считается, что это стихотворение Велимира Хлебникова, датированное весной 1919 года, посвящено сестрам Синяковым (либо одной из них, художнице Марии Михайловне Синяковой), «медведе□внам», как знакомые трансформировали их отчество «Михайловны». С другой стороны, стихотворения Хлебникова, созданные в одно и то же время, всегда текстуально и фонически взаимосвязаны, поэтому появление слова «медведе□й» в родительном падеже с ударением на последний слог можно было бы соположить с предшествующим «Голубым медведя□м» стихотворением 1919 года «Жизнь», как этот текст публикуется в «Творениях». «Здесь *красных лебедей* заря // Сверкает новыми крылами. // Там надпись старого царя // Засыпана песками…» [Хлебников 1986, с. 112; курсив мой – *Н. А.*)]. Связь двух текстов не ограничивается парой «голубых медведе□й» – «красных лебеде□й», но возникающая множественная метонимия шифрует вполне определенные реальные события, происходившие с поэтом в 1919 году в революционной России. Также можно с большим основанием предполагать, что и последние строки хлебниковского стихотворения («Но зато в безнадежное канут // Первый гром и путь дальше весенний» [Хлебников 1986, с. 113]) имеют в виду не Тютчева, а Северянина: знаменитый сборник последнего был назван «Громокипящий кубок» [Северянин 1988], эпиграфом к которому были взяты тютчевские строки из «Весенней грозы». Можно приводить и другие примеры шифров в «Медведя́х…», так как стратегия

Хлебникова сформулирована в «Досках судьбы» как «слово особенно звучит, когда через него просвечивает иной, «второй смысл», когда оно стекло для смутной закрываемой им тайны…» [Хлѣбников 2001, с. 61], однако это представляется излишним, так как Друскина интересует не дешифровка закодированного Хлебниковым, а принципиальное видимое наличие кода как нерасшифровываемой тайнописи.

Первая строчка «Медведе́й…» Друскиным воспринимается как знак радости: радость, прежде всего по поводу расподобления и радость ви́дения ситуации (и мысли) как единого. В идеале строчка «В этот день голубых медведе́й» трактуется как единое слово-понятие «в-этот-день-голубых-медведе́й», имеющее положительный смысл. Положительная аксиология понятия, имеющая основание и в хлебниковской поэтике, имплицируется прежде всего в звучании, в частности повторяющемся слоге «*де*» в ударных позициях в словах «*де*□нь» и «медве*де*□й», в семантике отдельных слов «день», «голубых», «медведей» и, наконец, в том особом значении, которое Друскин придавал конкретному дейксису «в этот день», о чем речь пойдет ниже.

Действительно, изосиллабизм способствует созданию ритма целого стиха Хлебникова, а не только первой строчки, например, сквозными являются слоги «де□» или «ре□»: *де*□нь, медве*де*□й, безна*де*□жное» и «*ре*сни́цам, се*ре*□бряной, мо́*ре*, бу*ре*ве□стник»; «тя» и «ти»: «*ти́*хим, про*тя́*нутых, про*тя́*нуто, проле*ти́*т, п*ти́*чая». С другой стороны, уже в первой строчке, казалось бы, обычное языковое слово «день» у Хлебникова нагружено положительной оценкой благодаря начальному согласному «д» (о противопоставлении слов и понятий «день» – «тень» поэт специально говорит в «Досках Судьбы» [Хлѣбников 2001, с. 78]); «голубой» имеет давнюю традицию положительной оценки еще в поэзии символизма, а собственное имя и творчество Хлебников представляет как «голубые письмена»: «*А на обложке – надпись творца, // Имя мое – письмена голубые*» [Хлебников 1986, с. 466].

Слово «медведе□й» значительно сложнее, так как кроме очевидного «медведе□вны-михайловны», «медведи́» по первой букве окрашиваются в синий цвет моря (как хорошо известно, в хлебниковской звукописи «М» – это синий цвет, «Л» – белый, «Г» – желтый) [Гофман 1936, с. 217]. В то же время, выдвижение в специальную позицию начальной буквы и придание ей самостоятельной семантической роли позволяет произвести ее замену или переразложить слово по-новому. Хлебников объясняет это на слове «***л****ебеди*», где он свободно заменяет «л» на «н» и получает новое построение «***н****ебеди*», «*не*бяжество» («в этот вечер за лесом летела пара небеде□й») [там же]. В случае «*ме*дведей» это также могли быть «*нед*веди» или «*не*□веди», которые уже прямо выделяют корень «вед» (в значении «ведать») в «мед-веди» и сопрягаются со всеми остальными словами с корнем «вед» или «вест»: «буревестник», «неизвестных», а также «вижу», «провижу»… Слова с корнями «вед», «вест»: «буревестник», «неизвестный» являются значимым повтором в стихотворении. При ближайшем рассмотрении мы видим, что Хлебников пользуется тавтологической рифмой для оживления внутренней структуры слов: «буревестник – неизвестный». Это позволяет автоматически разложить на отдельные составляющие горьковского «буре-вест-ника», в результате чего обособляется отрицание: «не-из-*вест*-ный» и актуализируется значение «нет вести», что у Хлебникова может ассоциироваться с одним из любимых образов «невесты» как «не-весты», сополагающейся, в частности, с образом революции: «Помолвлено лобное место. // И таинство воинства – это // В багровом слетает невеста…» (поэма «Ладомир», 1920–1922) [Хлебников 1986, с. 284]. Итак, «медведи» попадают в семантическое поле «невесты» и «неизвестного».

Любопытный нюанс в пару «медведь – невеста» вносит цитата «В ***медвежьем*** тулупе идет ***невеста***» («Русь зеленая в месяце ***Ай***…», 1921) [там же, с. 160]; попутно отметим, что в словарях Даля [Даль 1989, I, с. 6] и Фасмера [Фасмер 2004, I, с. 62] отмечено, что на Каспийском море (в частности, в Астрахани, откуда родом Хлебников) не принято называть медведя настоящим именем, потому что это может вызвать бурю на море – используется диалектный эвфемизм ***ае, аев, аю́***. Несмотря на отсутствие полного анализа текста, это имплицируемое слово «неизвестное» («невеста» и т.д.) парадоксально актуализируется и становится ключевым в первой строчке в комментарии Друскина.

Концовка стихотворения (предположительно аллюзивно-северянинская) вообще не интересует Друскина. Он не задается вопросом – почему опрокинут парус и к чему может относиться последняя строчка, то есть идею тайнописи нельзя смешивать с идеей реальной текстологической декодировки текста. Казалось бы высказывание Друскина «В Бахе меня интересовали пересечения каких-то линий… То же самое ищу я теперь и у Хлебникова… некоторые **линии** я нашел в стихотворении ”В этот день голубых медведей”… » [Друскин 1999, с. 124] относят нас к привычным понятиям композиции, то есть к связи между отдельными сегментами текста, их динамике и т.д. Но на самом деле под линиями имеется в виду трактовка **именно первой строчки как тайнописи**, и необходимости в дальнейшем тексте стихотворения у философа уже не возникает. Подразумевается, что первая строчка «транслируется» на весь текст или имплицирует весь текст, то есть происходит явное замещение: «В этот день голубых медведе□й» перестает быть названием или знаком стихотворения, а становится самим стихотворением.

Текст «Голубых медведе□й» – это предмет, подвергающийся феноменологической редукции и мистическому комментированию. Но предварительная стадия или почти параллельная – это превращение первой строчки в моностих. Можно утверждать, что прием фактической интерпретации стихотворения как моностиха не является специфическим только для Друскина, а представляется характерным для философского комментария поэтического текста вообще.

Философский комментарий может не только приравнивать стихотворение к цитате из стихотворения, но даже ставить знак равенства между «поэтической цитатой» и «цитатой из поэта» – цитатой из его нестихотворного произведения, например – из письма или речи. Подобная цитата становится ключевой для философского текста. Она, с одной стороны, концептуализируется философски, а с другой (с позиций поэтического текста) – превращается в восприятии философа и читателя в своеобразный моностих. «Er als ein ich» – «Он как какое-то я» из речи «Меридиан» Целана в комментариях Деррида [Derrida 1992, p. 378] превращается в моностих «Er als ein ich»; или «Je suis l’autre» – «Я есть другой» из письма Рембо имеет статус моностиха, когда Делез в своем философском произведении обращается с ним как с поэтической формулой [Делез 2002, с. 46]. В друскинском комментарии цитата «В этот день голубых медведе́й» – это типичный моностих, или, что ближе мышлению философа, самостоятельная поэтическая формула (ср. «Формула несуществования» [Друскин 1942], «Трактат Формула Бытия» [Друскин 2004, с.484-530], «Формула Федона» [Друскин 2000, с. 433–434]).

Приоритет длительности как нерасчлененности, то есть неаналитическое ви́дение в борьбе против решетки синтаксиса также приводит прямо или косвенно к превращению текста или его сегмента (в данном случае строчки) в «длинное слово». Далее это находит широкое распространение в экзистенциальном и постэкзистенциальном философском тексте и в поэзии второй половины XX века, например у Айги, «скрепы» понимаются как

реально-существующие-скрепы-непосредственного-нерасчлененного-видения, а не как операция нашего сознания.

Философский комментарий противоположен лингвистическому, так как он непосредственно не направлен на анализ объекта, а научные тексты – в частности, лингвистические – в плане содержания более аддитивны. Философ редко анализирует текст стихотворения по частям. В основном соблюдается принцип равноположенности части и целого, будь это отдельная строчка, строфа или целое стихотворение. Например, на протяжении всей книги Бадью текст стихотворения Мандельштама сопутствует философской мысли как единое целое. Сам философ характеризует поэтический текст как то, что, будучи единой мыслью, служит поддержкой философской мысли. Даже в дальнейшем, несмотря на то, что текст уже был приведен, философ предпочитает не разбивать строфы, когда отталкивается от поэтического текста. В небольшом комментарии Друскина мы также находим трактовку поэтического текста как целого текста: если это одна строчка, то ей придается статус целого текста или она имплицирует целый текст, а не анализируется объектно.

Философский и поэтический текст параллельны, конгениальны и равноправны. Комментарием философский текст можно называть достаточно условно, в основном – в плане линейного времени, потому что он написан после поэтического текста.

О конвергенции философского и поэтического текста (непосредственном опрокидывании хлебниковского текста в текст Друскина) можно говорить достаточно ограниченно: здесь близость текстов прослеживается не на всех языковых уровнях, как это часто бывает в других философских комментариях. Это объясняется и краткостью комментария, и тем, что Друскин воспринимает хлебниковское стихотворение как иероглиф. Но очень значимое исключение – прямой аналог текста «Голубых медведе□й» тем не менее есть: строчка комментария «**В первый же день** сегодня нарушил 1, 4 и 7-е правила» [Друскин 1999, с. 124] параллельна «**В этот день** голубых медведей». Более того, это неслучайное совпадение распространяется на весь текст комментария, изобилующего деиктическими формами и словами.

Дейксис очень важен для философского комментария XX века, особенно философы, так или иначе соотносящиеся с экзистенциализмом, в основном выбирают для комментирования деиктические поэтические высказывания, строчки, содержащие дейксис и стихотворения, начинающиеся со строчек с дейксисом, таких, как «В этот день голубых медведе□й». Деиктические наречия или местоимения при философском комментировании любого поэтического текста так или иначе пользуются особым пристальным вниманием различных философов (Деррида, Делез, Шестов). Но и в философии конца XX – начала XXI века при концептуализации поэтического текста авторы особенно внимательны к тем сегментам текста, которые содержат местоимения и наречия. Так, Ален Бадью в 1998 году пишет работу, казалось бы, не связанную с поэзией вообще – «Краткий трактат об онтологии преходящего» («Le court traite d’ontologie transitoire») [Badiou 1998], но предисловие к этому тексту основано на стихотворении Геннадия Айги «Здесь» (1958 год). Слово «здесь», именно то, что в речевой деятельности должно восприниматься как конкретный дейксис, превращается в поэзии в поэтико-философский концепт. Свое предисловие Бадью завершает утверждением, что вся его дальнейшая работа будет основываться на догадке поэта и так или иначе следовать развитию («развитиям» – «developments») мысли о слове «здесь»: «Все дальнейшие выкладки, столь абстрактные, что они порою могут напоминать медитацию, надо воспринимать… в просвете того, что следует мыслить под этим словом “здесь”» [Бадью, с. 197].

Если по Гадамеру история философии – это история понятий, то соотношение философского и поэтического текста обнаруживает внутреннюю *мысль-о-слове* (термин мой – *Н. А.*), которая первоначально задается философу поэтом (причем, в определенной степени безразлична действительная авторская поэтическая стратегия), а затем развивается философским текстом. В роли такого слова в комментарии Друскина выступает первая строчка «В этот день голубых медведе□й», а сам комментарий и является мыслью о слове, не исключающей медитацию.

Деиктические формы наиболее удобны для описания конкретной прагматической ситуации и редукции ее до значения «тотального дейксиса». Деиктические формы – это наиболее нерасчлененные точки прорыва в реальность, они же – самые магические формы.

В комментарии к «Медведя́м», кроме «**в первый же день** я нарушил…», мы находим такие формы, как «И то, что я тогда нашел, – тайную жизнь отвлеченных, почти ничего не обозначающих слов-знаков, **снова нахожу сейчас**…», «**Здесь, сразу** возникает подозрение…» [Друскин 1999, с. 124]. Все эти высказывания относят к конкретной речевой ситуации. Однако слово «сейчас», как и «в этот день», являясь переменными, подразумевают отсылку к условиям употребления данных знаков. Если же эти условия неясны, то в бытовой ситуации возникает путаница: что за «день», когда имело место это «сейчас»? Если в бытовой речи дейксис накладывает ограничения в употреблении: например, если послать SMS с вопросом «Где ты?» и получить ответ «Здесь» или найти на запертой двери записку «Я сейчас приду», то могут возникнуть явные недоразумения. Эти ограничения снимаются в два этапа: во-первых, в поэтическом тексте, где «в этот день», неважно в какой именно день, но то, что это «этот» день, тем не менее, очень важно (ср. похожую начальную строчку у Блока: «В эти желтые дни меж домами» [Блок 1961, с. 127]), так как происходит концептуализация прагматического значения речевой ситуации, а во-вторых, в философском комментарии, где конкретный дейксис концептуализируется как экзистенция. Яркий пример постадийного процесса концептуализации дейксиса, на котором основан и философский комментарий к хлебниковскому стихотворению, мы находим в «Рассуждениях преимущественно в низком стиле»: «…я отказался от системы. Я сказал: **вот деревья**… И я нашел, что в частном есть особенности, которые выходят за пределы частного, не становясь общим. Я смотрел на **вот это**, и оно **стало любым вот этим**…» [Друскин 2004, с. 532], – а высказывание типа «снова нахожу сейчас…» с последующей концептуализацией вообще частотно у Друскина и непосредственно соседствует с комментариями к Хлебникову в дневнике 1941 года: «то есть я почувствовал… эсхатологичность моего сейчас» [Друскин 1999, с. 117].

Таким образом, дейксис очень важен для Друскина не только в тексте Хлебникова или в комментарии к этому тексту, но и вообще в описании любого процесса озарения-понимания, будь то чтение «Многообразия религиозного опыта» Джемса в комментарии к «Медведя́м» [Друскин 1999, с. 125] или при обнаружении адекватного названия для собственного философского трактата: «…в декабре 42 года написана “Формула несуществования”. Она возникла **внезапно**: наша изба была дырявая, щели мы затыкали ватой, воробьи вытаскивали ее, дверь на двор плотно не закрывалась, дуло, а морозы бывали и до 50 градусов… И вот вечером **внезапно** что-то пришло мне; кажется, написал все **сразу**. Я долго сам не мог понять “Формулы несуществования”, одно я знал твердо: это **не нигилизм**, совсем наоборот, наиболее сильное утверждение Бога и Его Проведения, это апофатическая теология» [Друскин 1999, с. 145].

Обратим внимание в этом тексте на повторенное дважды слово «внезапно» – наречие экзистенциальности (стоящее в одном ряду с любимыми словами

экзистенциалистов «миг», «случай» и т.д.), наречие «сразу», как и «внезапно», уже встречавшееся в комментарии – установка на целостность текста и на озарение, высказывание «не мог понять формулы несуществования» можно отнести и к оценке философии, и к тексту в целом, и к заглавию: «не мог понять» – в смысле «не мог логически обосновать», «не нигилизм» как утверждение положительного и прямое указание на апофатику.

Деиктическая предельная формула философского комментария – это «я-непосредственно-включенный-в-мир». Чужая энигматическая строчка в целом расширительно понимается деиктически и позволяет преодолеть противоречия между замыканием языка и мышления на самих себя в их соответствии. Это язык, но это и преодоление языка чужим кодом, который хорош тем, что декодировать его необязательно. Деиктические формулы не только удобны для концептуализации, но и легко позволяют провести операцию включения собственного «я» комментирующего философа как «я-философ нахожусь в центре ситуации здесь-и-сейчас в этот день голубых медведей». Интересно что слог «де» в сильной позиции входит не только в «**де**-нь медве-**де**-й», но и в «з-**де**-сь и сейчас».

Все, о чем шла речь до сих пор, относится скорее к методу чтения и восприятия философом поэтического текста, а также к соотношению поэтического и философского слова. Тем не менее, если рассмотреть некоторые особенности грамматической организации стихотворения, то это может прояснить, что же именно в поэтике Хлебникова связано с основной философской мыслью Друскина. Продолжая знаменитый тезис Якобсона о соответствии между функцией геометрии в изобразительном искусстве и грамматики – в поэтическом творчестве, видно, что именно грамматика пространства чаще всего становится предметом философской медитации над поэтическим текстом.

Хлебниковская грамматика пространства в восприятии Друскина получает окраску грамматики визионерской мистики. У Хлебникова «вижу» и «провижу», являющиеся фактически синонимами и связанные с «неизвестным» и «невестой», у Друскина – «видеть», а не «анализировать».

Например, в строчке «На серебряной ложке протянутых глаз // Мне протянуто море и на нем буревестник» мы видим страдательное причастие «протянутый», употребленное не просто в повторе, но повторяющееся в разных функциях: «на серебряной ложке *протянутых глаз*» – причастие в атрибутивной функции, и сразу же – краткое причастие: «мне *протянуто море*» – в предикативной функции. Семантика этих причастий на первый взгляд различна: «протянутых глаз» – имеется в виду значение «протянуть кому-то что-то», а сочетание «протянуто море» имело бы значение, скорее, протяженности. С другой стороны, «мне протянуто» не является вполне конвенциональным словоупотреблением данного причастия, ту же мысль передает, скорее, конструкция «мне протянули». На самом же деле, оба значения (и “протяженности” и “протянутости кому-то”) реализуются и в первом и во втором сочетании. Если же рассматривать данные варианты словоупотребления в связи с пространственными отношениями (что, кому и как протянуто), очевидно совмещение семантики *протяженности* и *протянутости.*

Исходя из этого, следует, что здесь «*глаз*» у Хлебникова отождествляется с «*морем*», и «*море*», соответственно, – с «*глазом*» (я намеренно не употребляю здесь ни слово «метафора», ни слово «метаморфоза»). В таком случае получается, что вместо «*мне протянуто море*» – можно читать «*мне протянут глаз*». Но тогда выходит бессмыслица: «*на ложке глаз мне протянут глаз*», где «*глаз*» выступает и в генетиве, и именительном падежах. Не с меньшими основаниями это же высказывание расшифровывается как «*на*

ложке моря мне протянуто море». Но ситуация осложняется еще более, когда мы начинаем думать о том, чей же это глаз: одной из *медведевн* (или это «*глаз моря»*, или это «*глаз-море*»), а далее – это и собственно глаз поэта, он же – «*море*». В пространстве поэта существует лишь *Я* лирического героя и *море*. *Медведевна* в итоге из пространственных отношений исключается, как и любые третьи лица. Учитывая же, что *Я* = *море*, понятие неких границ пространства вообще исчезает. Анализ семантики синтаксиса Хлебникова показывает, что субъект затрудняется в проведении границ между собой и иными объектами, другими словами, он не может понять, где кончаются границы его тела. Поэтому бесполезно искать жесткие структурные связи между членами хлебниковского предложения, правильнее будет рассматривать семантику каждой сущности в отдельности: есть «*море-глаз*», есть протяженность во всей ее семантической глубине, есть *Я,* которое вбирает в себя все внутритекстовые связи и так далее.

Это свойство *Я* быть любым предметом из стихотворения при повторном чтении проявляется уже в первой строчке. Голубой цвет «медведе□й» вбирает в себя море не только по первой букве «м», но и по способности глаза поэта быть одновременно и глазами «медведей» и глазами моря. В контексте этой поэтики появление такого образа, как «*в воде кругло-синей*», кажется вполне закономерным. «*Кругло-синий*» можно трактовать как один из эпитетов неразличимости у Хлебникова живой и неживой природы. Это не привычная антропоморфная метафора «*глаз-море*», а именно неразличение двух объектов, которые постоянно меняются местами.

На этом свойстве поэтики (а шире – мировосприятия) Хлебникова – неразличимости границ между объектами и неразличимости границы своего тела и объектов – прямо или косвенно основывается Друскин, сравнивая Хлебникова с Александром Введенским. Друскин замечает: «У Введенского есть поиски души: почему я не орел, почему я не ковер Гортензия. Хлебников нашел бы, что он и орел, и ковер Гортензия» [Друскин 1999, с. 124]. Друскин здесь компилятивно цитирует следующие строчки из известного стихотворения Введенского «Мне жалко что я не зверь»: «*Еще есть у меня претензия, // что я не ковер, не гортензия… // Мне жалко что я не орел, // перелетающий вершины и вершины, // которому на ум взбрел // человек, наблюдающий аршины*». У Хлебникова предметы постоянно меняются местами и границы тела и мира неразличимы, но это и ужас расчленения, исчезновения, ужас перед тем, что он все время может быть уничтожен, что он может превратиться в ничто, изойти по капле (*«Я, единица, становлюсь ничем через бесконечное деление и умаление…*», или «*Путь единицы в ничто через деление, через самоуничтожение…*» [Хлѣбников 2001, с. 120]). Способность быть и ковром и орлом объясняется тем, что субъект не чувствует целостности, граница между ним и миром проницаема («*…государства скользких змей, покрытых сверкающей чешуей, сменились государствами нагих людей в мягкой оболочке кожи*» [Хлѣбников 2001, с. 17]). Так как не существует твердо фиксированных границ объекта, возникают трудности даже в различении границ математических объектов. Эта неразличимость свидетельствует о негативном (а в некоторых случаях – даже о некрофилическом) действе с обязательным присутствием смерти. Он испытывает большую сложность в определении разницы между живым и неживым. Для него слито все, и происходит вытеснение и непереносимость живого, где даже собственная смерть представляется победой над ужасом перед раздроблением и смертью. Иными словами, он и орел, и гортензия, и ковер, и море, и глаз медведя́, но ни в коем случае не другое (живое, конкретное, изменяющееся) лицо.

Однако эта способность Хлебникова дает возможность философу высказать собственное суждение, собственную идею, казалось бы, мало соответствующую хлебниковскому порыву к единому как застывшему и прекращению изменений: «Его заполняет содержание души. Может быть, поэтому и необходимо соединять возвышенное с низким. Поэтому у него нет самой души, только ее содержание» [Друскин 1999, с. 124–125]. В этом же комментарии Друскин уточняет, что душа возникает из содержаний сознания, но содержание души – не душа. Если это отнести к соотношению поэтики и философского комментария, то тезис Друскина читается следующим образом: «Голубые медведи́» обладают содержанием души, а не самой душой, но при философском (или магически-философском) чтении (ви́дении) поэтического текста возникает душа.

Комментарий к тексту у Друскина (в частности, процитированная способность Хлебникова быть и орлом, и ковром Гортензией) сопрягается также с его концепцией «единосущности – подобосущности» [Друскин 2000, с. 323–416]. Идеи единосущности и подобосущности подробно развиваются Друскиным в связи с поздним анализом текстов Введенского в «Звезде бессмыслицы» (1973), о чем пишет в своей диссертации А. Рымарь [Рымарь 2004, с. 47]. Понятие единосущности, в отличие от подобосущности, применимо и к восприятию философом текста «Голубых медведе□й». Если язык вообще подразумевает подобосущностные отношения, то о поэтическом языке, тем более – в трактовке философского комментария, можно говорить в поле «единосущностного соответствия знака и означаемого», то есть их предельного отождествления, несмотря на возможное первоначальное отсутствие подобия.

Говоря о теологических основаниях единосущности-подобосущности, Друскин в тексте о Введенском вскользь указывает, но не развертывает проблему арианской ереси (IV век). На самом деле, идея единосущности присутствует уже во II в. в теологии Оригена. Единосущностность напрямую связывается с соотношением творения и рождения. Сын (Логос) единосущен Отцу, так как Он не сотворен во времени, а рожден от Бога в вечности. Однако у Оригена идея единосущности еще подразумевает отличие и подчинение, субординацию. Снятие разделения, особенно – точного разделения, – один из основных мотивов комментария Друскина: «Всех этих оттенков все равно не перечислить… Здесь не может быть точного разделения…» [Друскин 1999, с. 124]. Тема рождения и творения, раскрывающая Логос как «рожденный из сущности Отца, рожденный, а не сотворенный», в параллельной лексике Друскина получает неоднозначное выражение: с одной стороны «при совершении этого чуда рождается душа», с другой – в следующей же фразе «это чудо творения мира», в результате чего удобнее заменить «рождается» на более нейтральное по отношению к сложнейшей оппозиции рождение-творение «возникает»: «…из содержаний сознания возникла душа… Она возникла в своем содержании, но из ничего, как Бог сотворил из ничего небо и землю» [Друскин 1999, с. 124].

В IV веке Арий утверждает сотворенность Христа во времени или до времени. Афанасий (“Oratio de incarnatione Verbi” – “Слово о воплощении Бога Слова” [Хегглунд 2001, с. 59], [Бриллиантов 2006, с. 113]), опровергая арианскую ересь, прямо связывает единосущностность Логоса Отцу с идеей спасения. Логика здесь следующая: если Христос не единосущен Отцу, то спасение невозможно. В небольшом тексте Друскина явно прослеживается линия единосущности как спасения. Поэтому недаром Друскин от магии единосущностного чтения текста Хлебникова непосредственно переходит к молитве: «Два пути: от конкретных знаков в их бессмысленности к абстрактной бессмысленной формуле и вниз от формулы к конкретному выражению знаков. Я читал “Многообразие религиозного опыта” Джеймса и внезапно заметил, что лампа светит, тускло, ощутил, как

протягиваются щупальцы с того света и сейчас они захватят меня и станут душить и в груди будет стеснение и тоска. Я закурил: выходить в коридор курить не буду, там станет еще страшнее. Надо читать Евангелие, лучше молиться, но как молиться в этом состоянии?» [Друскин 1999, с. 125]. Но и ранее, когда Друскин говорит «В первый же день сегодня нарушил…», то есть – о возможном погружении через чтение Хлебникова в ви́дение единосущности, уже явно проходит тема спасения, в том числе, и в перифразе хлебниковского текста: «Может, это главный источник уныния. Как излечиться от него? – “Нагнуться в глубину золотистым или темносиним глазом и понять: я тот”» [Друскин 1999, с. 124]. Последняя строчка представляет собой цитату из наброска Хлебникова «Нужно ли начинать рассказ с детства…» [Хлебников 1986, с. 542]

Если же продолжить рассуждения в поле единосущности-подобосущности по отношению к противопоставлению Хлебникова и Введенского, то поиск единосущности как поиск в афанасьевском смысле является свойством, скорее, апофатических формул Введенского (формул положительного отрицания), о чем говорит Друскин позже в «Звезде бессмыслицы». Здесь важно иметь в виду, что проблема единосущностности и проблема проведения (снятия) границ – это не одно и то же, проблема единосущностности имеет дело, прежде всего, с глубинными уровнями тождественности (как и у Оригена). В то же время, единосущностность применительно к Хлебникову можно трактовать в контексте такого рационалистического истолкования христианства второй половины II века, как монархианство (в результат объявленного ересью), в частности – его направления модализма. Модализм утверждает, что Отец и Сын – это не просто одна сущность, но один Бог, появляющийся под разными именами и в разных образах. В результате различие устраняется полностью, как и в «Голубых медведях»: Хлебников, творянин (по существу Демиург), заявляет о себе: «Я, тать небесных прав для человека, // Запрятал мысль под слов туманных веко…» («В руках забытое письмо коснело…») [Хлебников 2000, с. 262], и именно эта цитата включается в комментарий Друскина после рассуждения о том, что у Хлебникова нет самой души, а только ее содержание.

Далее принципиальным моментом является то, что идея единосущности вызывается к жизни, а не обозначается, и это свойство философского прочтения поэтического текста, что уже волшебным образом соотносит комментарий Друскина (1941 г.) с писавшимися в то же самое время комментариями Хайдеггера к Гельдерлину (1936 – 1943 гг.). Для философа поэтический текст – это некий магический инструмент, имеющий феноменологическое значение. Именно так осуществляется задача, поставленная Хайдеггером: философ должен «наколдовать», чтобы вызвать к жизни феномен, о котором он будет потом говорить. В этом плане немаловажной является позиция В. Подороги, который утверждает в этом смысле совершенно справедливо, что для философа поэзия это не литература: если литература должна и может подвергаться деконструкции, быть ее объектом, то поэзия, обладая магическими свойствами, в принципе неспособна быть объектом для чего-либо.

Слово «магия» появляется в комментарии Друскина к «Голубым медведя́м» неоднократно, в том числе – как синоним «тайнописи»: «Больше всего, может быть, всегда меня интересовала магия. Л<ипавский> называл мои вещи тайнописью…», «Такой же тайнописью была и иерография, которой мы занимались с Лёней…», «Раймунд Луллий, Лейбниц – тоже интересовались магической наукой…», «Может быть, эта магия лежит в основе мысли…», «Все три чуда – тайнопись, магия, но подлинная магия – только в третьем» [Друскин 1999, с. 124].

В основе объективной магической трактовки поэтического текста лежит, прежде всего, фонетическая составляющая, звукопись (по отношению к Друскину, может быть, правильнее говорить «буквопись»), изосиллабизм. Повторы и поиски совпадений и общих структур в языке – основной прием Хлебникова, он использует его на всех уровнях (морфологическом, семантическом, синтаксическом), а не только на слоговом. Повторы слов и отдельных элементов являются основой синтаксиса и организации текста «Медведе□й». Например, на разных уровнях можно рассматривать частотное употребление префикса «*про*-»: «*про*бежавших», «*про*вижу», «*про*снуться», «*про*тянутых глаз», «*про*тянуто море», «*про*летит», «моряной любес о*про*кинут» и проч.; но и в общем – фоносемантического комплекса «*пр*»: «приказанье», «парус», «первый». Из 46-ти самостоятельных слов стихотворения 10 содержат форманты «*пр*», «*п-р*» или «*про*-», что является реальной почвой для типично каббалистической медитации над текстом, мистического созерцания букв и их комбинаций, прочерчивание линий: когда душа не занимается размышлениями об отвлеченных истинах, так как тогда она слишком связана с их особым значением и текст стиха как объект медитации не подводится под категории объекта в строгом смысле слова. Можно утверждать, что уже в первой строчке «Голубых медведе□й» Друскин ищет магические повторы-линии и соответствия-превращения.

Яков Друскин постадийно рассматривает процесс превращения текста в то, что философами-каббалистами называлось «наукой комбинации букв» [Шолем 2004, с. 180], когда отдельные буквы из этих комбинаций не должны обладать смыслом в общераспространенном понимании, их достоинство заключается в том, что они не несут смысла. В комментарии Друскина: «Три чуда: 1. Бессмысленные звуки или знаки получают значение: день, голубой, медведи. 2. Затемнение первого смысла, обнаруживающее тайный смысл: в этот день голубых медведей. Но в словах «в этот день я увидел голубых медведей» нет ни затемнения первого смысла, ни обнаружения тайного. И так же в музыке: мелодия, о которой можно сказать только – печальная она или радостная, не имеет еще тайного смысла. 3. Рациональный смысл настолько затемнен, что появляется тайнопись. – Это третье чудо. В музыке: Бах – пересечение линий, прямолинейное и круговое движение, препятствия, pp* (* Pianissimo – очень тихо, *ит., муз.*) и т. д.» [Друскин 1999, с. 125].

При внимательном прочтении друскинского текста видно, что концепт души, хотя и связан с христианской теологической и философской трактовкой Нового Времени, однако восходит и к еврейской средневековой мистике. Например, Абулафия в Сарагосе в 1240 году выдвигает задачу «снять печать с души, развязать узлы, связавшие ее» [Шолем 2004, с. 178], операция, подразумевающая вбирание множественности, снятие перегородок. Идеальным инструментом здесь является созерцание письменного текста (букв и знаков), письменный текст мыслится как абсолютный объект медитации, не соскальзывающий в чувственный мир и в то же время не ведущий к размышлению об абстрактных истинах, причем, здесь тоже проводится прямая параллель с линиями музыки. Каббалистами провозглашается отказ от осмысления отдельных букв и знаков, хотя они, как и язык, не совершенно лишены смысла. Этот отказ обуславливает меньшую вероятность отвлечения внимания. Созерцание текста, подобное друскинскому, – очень тонкая сфера, где мистика сопредельна магии, хотя обычно они противоположны друг другу. Друскин в своей практической магии, как Абулафия и другие серьезные каббалисты, не прибегает к средствам, подлежащим религиозному запрету.

То, что отличает Друскина от многих каббалистов – это подробное описание мистического опыта: каббалисты редко, а иногда вообще не ссылаются на собственный

опыт, так как это может быть сочтено святотатством и так как нужно избегать похвалы. У Друскина же семантика мистического опыта скорее связана с терминологией экзистенциального прорыва, чем с каббалистикой. С другой стороны, некоторым авторам при описании путей подготовки к размышлению над текстом и путей размышления над текстом свойственна обстоятельность изложения, а потом утверждение, что обстоятельность – это помеха [Шолем 2004, с. 201–203].

Хотя Друскин в комментарии прямо ссылается на Лейбница и Раймонда Луллия (автора «Ars magna» и «Ars brevis») как на своих прямых предшественников, то можно видеть, что он скорее отталкивается от идеи «алфавита человеческой мыслей» Лейбница и находит лейбницевскую посылку «вывести все и все обсудить» на основании анализа слов недостаточной. С другой стороны, парадоксальным образом идея заумного языка Хлебникова гораздо глубже связана с рационализмом Лейбница и Луллия, о чем остроумно замечает Виктор Гофман в своей работе «Язык литературы (очерки и этюды)» [Гофман 1936, с. 207].

Комментарий Друскина, как и любой философский комментарий к поэтическому тексту, подразумевает создание сложных интертекстуальных связей. Это и Лейбниц – Друскин – Хлебников – Лейбниц, и Введенский – Друскин – Хлебников, и Друскин – Хлебников – Липавский, и Друскин – Хлебников – Вл. Соловьев (в последней троице все под идеей знаков и кодирования понимают разные вещи). Поэзия и комментарий к поэтическому тексту играют роль своеобразного языка общения в диалоге различных философов друг с другом. Комментарий к строчке «В этот день голубых медведе́й» значительно экономнее, чем выработка общих понятий и терминов и имеет как самостоятельное значение, так и выступает текстом-посредником в философской дискуссии.

Литература

Бадью – *Бадью А.* Краткий трактат об онтологии преходящего / Перевод Б. Скуратова // *Айги: Материалы. Исследования. Эссе.* В 2-х томах. Т. II М.: Вест-Консалтинг, 2005.

Блок 1961 – *Блок А. А.* Стихотворения и поэмы: В 2-х томах. Т. II. Л.: Советский писатель, 1961.

Бриллиантов 2006 – *Бриллиантов А. И.* К вопросу о философии Эригены. К истории арианского спора. Происхождение монофизитства: Труды по истории древней Церкви, СПб: Издательство Олега Абышко, 2006.

Гофман 1936 – *Гофман В.* Язык литературы: Очерки и этюды. Л.: ГИХЛ, 1936.

Даль 1989 (I-IV)– *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4-х томах. М.: Русский язык, 1989.

Делез 2002 – *Делез Ж.* Критика и клиника / Пер. с франц. О. Волчек и С. Фокина. СПб: Machina, 2002 (Серия «XX век. Критическая библиотека»).

Друскин 1942 – *Друскин Я.* Контрапункт, или Соблазны: В трех частях. I. Квадрат миров. Добавление II: Формула несуществования, 1942 г. // ОР РНБ, ф.1232, ед. хр. 8.

Друскин 1999 – *Друскин Я.* Дневники. СПб.: Академический проект, 1999.

Друскин 2000 – *Друскин Я.* «Звезда бессмыслицы» // *«...Сборище друзей, оставленных судьбою»*: «Чинари» в текстах, документах и исследованиях: В 2-х томах. Том. 1 / Науч. ред. В. Н. Сажина. М.: Научно-издательский центр «Ладомир», 2000, с. 323-416.

Друскин 2004 – *Друскин Я.* Лестница Иакова: Эссе, трактаты, письма. СПб: Академический проект, 2004.

Кожев 2003 – *Кожев А.* Введение в чтение Гегеля: Лекции по Феноменологии духа, читавшиеся с 1933 по 1939 гг. в Высшей практической школе / Пер. с фр. А.Г. Погоняйло. СПб: Наука, 2003.

Рымарь 2004 – *Рымарь А.* Иероглифический тип символизации в художественном тексте (на материале поэтики Александра Введенского) / Дисс. на соиск. учен. степ. кандидата филологических наук (Специальность: 10.01.08 – Теория литературы. Текстология), Самара, 2004 (*рукопись*).

Сафрански 2002 – *Сафрански Р.* Хайдеггер. Германский мастер и его время. М.: Молодая гвардия, 2002.

Северянин 1988 – *Северянин И.* Стихотворения. М.: Советская Россия, 1988.

Сират 2003 – *Сират К.* История средневековой еврейской философии / Пер. с англ. Т. Баскаковой. М.: Мосты культуры – Гешарим, 2003 (Серия «Bibliotheca judaica. Современные исследования»).

Соловьев 1990 – *Соловьев В.* Сочинения: В 2-х тт. / Сост., общ. ред., вступ. ст. А. Ф. Лосева, А. В. Гулыги, С. Л. Кравца и др. М.: Мысль, 1990.

Фасмер 2004 (I-IV) – *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка: В 4-х томах. 4-е издание, стереотипное. М.: Астрель, АСТ, 2004.

Хайдеггер 2003 – *Хайдеггер М.* Разъяснения к поэзии Гельдерлина. СПб: Академический проект, 2003.

Хармс 1988 – *Хармс Д.* Письмо к Р. И. Поляковой // *Хармс Д. И.* Полет в небеса / Вступ. ст. и сост. А. А. Александров. Л.: Советский писатель, 1988.

Хегглунд 2001 – *Хегглунд, Бенгт.* История теологии. СПб: Светоч, 2001.

Хлебников 1986 – Хлебников В. Творения / Подгот. В. П. Григорьев и А. Е. Парнис. М.: Советский писатель, 1986.

Хлебников 2000 – *Хлебников В. В.* Собрание сочинений: В 6-и томах. Т. 1: Литературная автобиография. Стихотворения 1904 – 1916 / Под общ. ред. Дуганова Р. В., сост., подгот. текстов и примеч. Е. Р. Арензона и Р. В. Дуганова. М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2000.

Хлѣбников 2001 – *Хлѣбников В. В*. Доски Судьбы / Реконструкция текста, сост., коммент., очерк В. В. Бабкова. М: Рубеж столетий: Диполь Т, [2001].

Шолем 2004 – *Шолем Г.* Основные течения в еврейской мистике. М: Мосты культуры – Гешарим, 2004 (Серия «Библиотека российского еврейского конгресса»).

Badiou 1998 – *Badiou, Alian.* Court traite d'ontologie transitoire. Paris: Seuil, 1998 (Coll. «L'ordre philosophique»).

Badiou 2005 – *Badiou, Alian.* Le Siècle. Paris: Seuil, 2005.

Derrida 1992 – *Derrida J.* From Shibboleth: For Paul Celan // *Derrida J.* Acts of Literature / Ed. by D. Attridge. New York & London: Routledge, 1992.

Приложение

Я. С. Друскин о стихотворении Велимира Хлебникова «В этот день голубых медведей»

Больше всего, может быть, всегда меня интересовала магия. Л. называл мои вещи тайнописью. В Бахе меня интересовали пересечения каких-то линий, давно мне казалась его музыка задачей или загадкой, которую надо разрешить. Это я и делал в своей работе на Бахом. То же самое я ищу теперь у Хлебникова. Некоторые линии я нашел в стихотворении «В этот день голубых медведей». Скрытый смысл я искал в «Разговорах» Платона. И то, что я тогда нашел, – тайную жизнь отвлеченных, почти ничего не обозначающих слов-знаков, снова нахожу сейчас, читая «Федона». Такой же тайнописью была и иерография, которой мы занимались с Лёней и из которой затем возникла моя «Тайнопись знаков» и Лёнина «Теория слов». Раймунд Луллий, Лейбниц – тоже интересовались магической наукой: непонятными соотношениями бессмысленных знаков. Они чувствовали их реальность.

Может быть, эта магия лежит в основе мысли. Мысль – чудо: бессмысленный знак получил значение. Это по содержанию. При совершении этого чуда рождается душа.

Это чудо творения мира: пустой, ничего не обозначающий знак стал реальностью. И одновременно: из содержаний сознания возникла душа. Содержание души – не душа. Она возникла в своем содержании, но из ничего, как Бог сотворил из ничего Небо и землю.

Монады Лейбница обладают только двумя способностями: представления и влечения. Может быть, это самое правильное – двойственное деление души. Душа возникает, покидая себя, оставляя свои представления, то есть увлекаясь, и в этом увлечении только существует. Оттенки же и характеры этого влечения называются чувством, желанием, волей, мышлением и т.д. Всех этих оттенков все равно не перечислить. Уже мышление различается: смутное, непроизвольное – предтеча мысли – и ясное, и иногда трудно найти в них что-либо общее. Иногда непроизвольное мышление ближе к чувству или желанию, чем к ясному мышлению. Здесь не может быть точного разделения, и теория трех способностей очень грубо искажает душу.

В первый же день сегодня нарушил 1, 4 и 7-е правила. Поэтому возникло некоторое уныние: от омерзения к себе. Может, это главный источник уныния. Как излечиться от него?

– «Нагнуться в глубину золотистым или темносиним глазом и понять: я тот».

У Введенского есть поиски души: почему я не орел, почему не Ковер Гортензия? Хлебников нашел бы, что он и орел, и ковер Гортензия. Его заполняет содержание души. Может быть, поэтому и необходимо соединять возвышенное с низким. (Гаусс: теория чисел и землемерие). Поэтому у него нет самой души, только ее содержание.

Хлебников: «Я, тать небесных прав для человека,
Запрятал мысль под слов туманных веко…»

Три чуда:

1 Бессмысленные звуки или знаки получают значение: день, голубой, медведи.

2. Затемнение первого смысла, обнаруживающее тайный смысл: в этот день голубых медведей. Но в словах «в этот день я увидел голубых медведей» нет ни затемнения первого смысла, ни обнаружения тайного. И так же в музыке: мелодия, о которой можно сказать только – печальная она или радостная, не имеет еще тайного смысла.

3. Рациональный смысл настолько затемнен, что появляется тайнопись. – Это третье чудо. В музыке: Бах – пересечение линий, прямолинейное и круговое движение, препятствия, рр* и т.д.

Второе чудо – только затемнение первого смысла и смысла первого чуда, то есть обозначение, третье чудо – нарушение первого. Все три чуда – тайнопись, магия, но подлинная магия – только в третьем. Здесь сразу возникает подозрение: загадка, тайна – ее надо раскрыть, разгадать. Разгадывая, приходишь к чистым, ничего не обозначающим знакам. Смысл их соединений интуитивно понятен, но выражается ничего не обозначающими знаками. Так получаются порядки ничего не обозначающих знаков и система этих знаков и порядков. Это тайнопись. Два пути: от конкретных знаков в их бессмысленности к абстрактной бессмысленной формуле и вниз от формулы к конкретному выражению знаков.

Я читал «Многообразие религиозного опыта» Джемса и внезапно заметил, что лампа светит тускло, ощутил, как протягиваются щупальцы с того света и сейчас они захватят меня и станут душить и в груди будет стеснение и тоска. Я закурил: выходить в коридор курить не буду, там станет еще страшнее. Надо читать Евангелие, лучше молиться, но как молиться в этом состоянии? Ничтожество всего, всех дел, мировой космический провинциализм.

Друскин Я. С. Дневники. СПб.: Академический проект, 1999. С. 124, 125.

Ефим Курганов

ТЫНЯНОВ, ХЛЕБНИКОВ И «ИЗМЫ»

В знаменитой статье о литературной эволюции Юрий Тынянов показал, что реально происходят сдвиги, скачки, смещения, но только не последовательная смена низших форм высшими. Строго говоря, статья эта была вовсе не о литературной эволюции: она была борьбою с расхожим представлением о литературной эволюции, с представлением о том, что происходит закономерная смена систем, как бы наследующих друг другу.

Еще один мощный удар по традиционной схеме Тынянов нанес своей статьей о Хлебникове. В ней он остроумно и точно продемонстрировал, что в историко-литературном плане на самом деле не важно, кто идет за кем, что отношения линейной зависимости тут совершенно не подходят, что фактически и последующее звено может определять и уточнять предшествующее: «Обычно представление, что учитель подготовляет приятие учеников. На самом же деле совершается обратное: Тютчева подготовили для восприятия и приятия Фет и символисты. То, что казалось у Тютчева смелым, но не нужным в эпоху Пушкина, казалось безграмотностью Тургеневу, – Тургенев исправлял Тютчева, поэтическая периферия выравнивала центр…Проходит много лет подземной, спрятанной работы ферментирующего начала, пока на поверхность может оно выйти уже не как “начало”, а как “Явление”. Голос Хлебникова в современной поэзии уже сказался: он уже ферментировал поэзию одних, он дал частные приемы другим. Ученики подготовили появление учителя» [Тынянов 1929 (1985), с. 582–583].

Это наблюдение громадной методологической важности, брошенное как бы вскользь в работе, по своему духу отнюдь не теоретической, посвященной литературной практике 20-х годов прошлого столетия, кажется, остается гласом вопиющего в пустыне.

Движение литературы до сих пор продолжает представляться как идущее снизу вверх, как осуществление изначально заданной суммы идей. Литературное направление оценивается как этап этого движения. Более того, направление есть тот резервуар, в который можно слить явления, культурно-психологически могущие друг с другом и не совпадать, лишь бы они соотносились по нескольким условно избранным параметрам.

Тынянов выводит Хлебникова за пределы футуризма, вообще за пределы какого бы то ни было направления, обосновывая это следующим образом: «Говоря о Хлебникове можно и не говорить о символизме, футуризме, и не обязательно говорить о зауми. Потому что до сих пор, поступая так, говорили не о Хлебникове, но об “и Хлебникове”: “Футуризм и Хлебников”, “Хлебников и заумь”. Редко говорят: “Хлебников и Маяковский” (не говорили) и часто говорят: “Хлебников и Крученых”. Это оказывается ложным. Во-первых, и футуризм и заумь вовсе не простые величины, а скорее условное название, покрывающее разные явления…» [Тынянов 1929 (1985), с. 581].

Даже в стане ближайших соратников данный шаг был воспринят с явным неодобрением. Только Роман Якобсон, кажется, дерзновенно двигался в сходном направлении: «Хлебникова называют футуристом. Стихи его печатаются в футуристических сборниках. Футуризм есть живое движение в европейском искусстве. Я не дам здесь более точного определения этого термина. Оно может быть дано лишь индуктивно, путем анализа ряда сложных художественных явлений. Всякая априорная формулировка грешит догматичностью, создает искусственное преждевременное деление на футуризм долинный, псевдофутуризм и т.п. Я не хочу повторять

методологическую ошибку современников романтизма, из которых одни относят к нему, по словам Пушкина, все произведения, носящие на себе печать уныния или мечтательности…» [Якобсон 1987, с. 274].

Близкий же к Тынянову Виктор Шкловский – главный «заводила» ОПОЯЗА – в данном случае испугался, занял явно инерционную, открыто консервативную позицию.

Шкловский подчеркивал, что отделение Хлебникова от футуризма тождественно стремлению Андрея Белого отмежевать самого Шкловского от ОПОЯЗА [Шкловский 1928, с. 45].

Тынянов, можно сказать, смирился с критикой своего старого друга, но с определенностью не берусь утверждать это. Да, он стал оправдываться, но вместе с тем не признал точку зрения Шкловского, хотя и не захотел опровергать его; просто свой подход к проблеме Тынянов стал формулировать не столь жестко, а с допущением некоторых оговорок: «Может быть я и не прав в нашем споре о Хлебникове. Мне жаль было какой-то провинциальной струи в первоначальном футуризме, это там в связи с Востоком, что меня тоже очень волнует. Я подумал, что это только Хлебников, и противопоставил его всему течению, потому что не находил этого у Маяковского. Вероятно, я не прав. Есть еще там Гуро и другие. Не нужно было выводить его из течения, и это можно было сделать, не приводя его к знаменателю Маяковского… Я несколько растерян, нет у меня главной работы, и я боюсь, что отвык работать по истории и по теории» [Письмо Ю. Н. Тынянова к В. Б. Шкловскому от 31-го марта 1929 г. в: Воспоминания 1983, с. 28].

В общем, Тынянов не решился идти против Шкловского. Так был похоронен дерзкий и одновременно необыкновенно продуктивный эксперимент Тынянова, попытавшегося рассмотреть одного из главных авторитетов футуризма вне футуристических догм – в открытом пространстве всей русской литературы.

То, что Тынянов вывел Хлебникова за пределы футуризма, я расцениваю как законный протест против ПРИВЯЗЫВАНИЯ художественного мира писателя и самой его личности к какому-либо определенному литературному направлению.

Творческая индивидуальность к одному направлению. Нужно постоянно иметь в виду, что одно дело – декларации, а совсем другое – литературная реальность, которую просто невозможно свести к этим декларациям.

Пребывание автора в пределах классицизма, романтизма, футуризма и других «измов» всегда в той или иной степени условно. Но довольно часто литературоведы и историки искусства, увы, об этой условности забывают.

Ярлык приклеивается (как, например, к Хлебникову – ярлык футуриста) намертво, что сильно искажает представление о реальном протекании литературного процесса.

Тынянов только заикнулся о неизбежности борьбы с «измами», но ближайшие соратники тут же на него цыкнули, и он замолчал, увы. И вот до сих пор Хлебников по-прежнему ходит в футуристах, как Пушкин в романтиках.

Правда, Борис Эйхенбаум (еще один член опоязовского триумвирата) в 1958-м году в «Ответе на анкету к IV международному съезду славистов» решительно заметил: «Научное обсуждение вопросов о романтизме и реализме… требует коренного пересмотра традиционной и совершенно обветшалой системы историко-литературных понятий, доставшихся нам от старой немецкой философии и давно утративших свое прежнее содержание. Где у Пушкина, Гоголя или Мицкевича “переход от романтизма к реализму”? Это знают только авторы школьных учебников» [Эйхенбаум 1987, с. 458].

Можно сказать, что эти слова явились завещанием ученого, к которым потомки так и не пожелали прислушаться, ибо «измы» продолжают господствовать в литературоведческом мышлении.

Литература

Тынянов 1929 (1985) – *Тынянов Ю. Н.* О Хлебникове // Тынянов Ю. Н. Архаисты и новаторы. Л.: Прибой, 1929 [Reprint. Michigan: Ann Arbor, 1985]. Pp. 581–595.

Якобсон 1987 – *Якобсон Р. О.* Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987.

Шкловский 1928 – *Шкловский В. Б.* Под знаком разделительным // Новый Леф, 1928, № 11. С. 44–46.

Воспоминания 1983 – *Воспоминания о Ю. Тынянове*. Портреты и встречи / Сост. В. А. Каверин. М.: Советский писатель, 1983.

Эйхенбаум 1987 – *Эйхенбаум Б. М.* О литературе: Работы разных лет. М.: Советский писатель, 1987.

Игорь Лощилов

О СИМВОЛИСТСКИХ ИСТОЧНИКАХ ДВУХ СТИХОТВОРЕНИЙ АЛЕКСЕЯ КРУЧЁНЫХ

«Мысль и речь не успевают за переживанием вдохновенного <…> – декларировал поэт. – Лилия прекрасна, но безобразно слово лилия захватанное и “изнасилованное”. Поэтому я называю лилию еуы – первоначальная чистота восстановлена» [Крученых 2001, с. 17]. В статье о «Теории “моментального творчества” Алексея Крученых» Е. Бобринская отмечает: «Примечательной особенностью творчества А. Крученых является его погруженность в пространство чужих текстов и работа с темами, образами и стилями “чужих” языков. “Мы уподобились воинам напавшим тусклым утром на праздных неприятелей,” – писал он о футуристах в одном из манифестов. Эти метафоры вполне применимы к описанию его собственной методики творчества, которую в самом деле иногда можно уподобить вторжению на чужую – часто вражескую – территорию» [Бобринская 1998, с. 13]. «Гром победы над культурой» [Faryno 2000, с. 282], отчетливо слышимый в заумных стихотворениях Крученых часто блокирует («заглушает») возможность интертекстуального анализа, который «тоже структурирует, только не данное произведение, а совсем другой объект – всю исполинскую совокупность текстов, складывающихся в культурный мир, к которому принадлежит данное произведение» [Гаспаров 2002].

I

Мыслимая ли, казалось бы, вещь – поединок между Вячеславом Ивановым и автором «дыр-бул-щел»’а! А ведь такие сочетания имели место не раз…

Бенедикт Лившиц. Полутораглазый стрелец[1]

Зев тыф сех
тел тверх
Зев стых дел
царь
тыпр
АВ
МОЙ ГИМН
ЕВС!

[«Цветистые торцы»,1920; Крученых 2001, с. 120]

Стихотворение семантически почти «герметично», вполне «заумно» и, в первую очередь, провоцирует агрессию «нормального» читателя поэзии как закономерное «разрешение» реакции элементарного *непонимания*.

Однако опознание источника текста выстраивает несравненно более сложную историко-культурную и семиотическую конфигурацию. Стихотворение представляет собой «экстатически-дионисийский» парафраз перевода гимна «К Зевсу», приписываемого греческому поэту Терпандру (VII в. до н. э.). Перевод был сделан одним из вождей русского символизма Вячеславом Ивановым.

Зевс, ты всех дел верх,
Зевс, ты всех дел вождь!
Ты будь сих слов царь;
Ты правь мой гимн, Зевс

[Античная 1968, с. 35].

Оригинал Терпандра стоит у самых истоков «аполлонического» искусства и часто открывает антологии античной поэзии: «…в номах Аполлона воспевал Терпандр (дошли строки из фрагмента) и Сакад из Аргоса…» [Тахо-Годи 1988, с. 7].

«Терпандр. Основатель мусической школы на о-ве Лесбос. Ок. 676–673 гг. учредил музыкально-поэтические состязания в Спарте на празднестве Апполона и, по преданию, был их первым победителем. Также по преданию, изобрел семиструнную лиру (взамен ранее существовавшей четырехструнной)» [Эллинские 1999, с. 492]. Именно в таком контексте упомянут Терпандр в книге, положившей начало «вторичной мифологизации» *аполлонического* и *дионисийского* начал в Новое время – «Рождение трагедии из духа музыки: Предисловие к Рихарду Вагнеру» Фридриха Ницше: «…непрерывно рождающаяся мелодия мечет вокруг себя искры образов; их пестрота, их внезапная смена, подчас даже бешеная стремительность являют силу, до крайности чуждую эпической иллюзии и ее спокойному течению. С точки зрения эпоса этот неравномерный и беспорядочный мир образов лирики попросту заслуживает осуждения; и так наверняка и относились к нему торжественные эпические рапсоды аполлонических празднеств в эпоху Терпандра» [Ницше 2000, с. 80].

Сохранившийся фрагмент в оригинале представляет собой двустишие, предназначенное, по-видимому, для зачина аполлонического празднества или пиршества [Эллинские 1999, с. 492]. Терпандр писал «ради плавной величавости только долгими слогами» (М. Л. Гаспаров), а Вяч. Иванов перевел его при помощи 20-и односложных слов (14 из них не повторяются).[2] За счет многочисленных сдвигов, фонетических купюр, «мутаций» и редукций Крученых формирует сообщение из 14 односложных «квазислов», производящих, на первый взгляд, впечатление «грозной баячи», заумной «метафизической матерщины» наподобие знаменитого *дыр–бул–щыл*’а.[3] Существенна и графика [Гаспаров 1997]: в отличие от «таблично-матиричного» эффекта ивановского перевода (4 строки, каждая из которых содержит по 5 односложных слов), у Крученых подчеркнуты *диагональ*, *зигзаг*, *разрыв* и *укрупнение*/[*набухание*].

Имя Зевса трижды, как и в ивановском переводе, возглашается у Кручёных; единственный раз, в центральной позиции, оно слышится целиком, без «проглоченных» согласных, но в «сдвигологической» близости со словом, связанным с семантикой *поэзии*: *стых* как контаминация слов *стих* и *стык*:

Зев[*с*] тыф – **Зев с**тых – [*З*]**ЕВС**

«Сдвиги» обнажают еще одну коллизию: *З-ев-С = Z-ev-s / -ev- = eu-*. Тогда правомерно, кажется, вспомнить, и распространенные в оккультной литературе начала века этимологические спекуляции; согласно С. Тухолке, «…названия божества у большинства народов имеют общие черты. Санскритское Дева сходно с латинским Deus, а последнее с греческим θΞός и с Zevs. Корень слова “дева”, по-персидски “див”, мы находим и в русском слове дивный, “див-о”, французское Dieo, итальянское “Dio”. Теос или Зевс сходно с семитическим Zeho, откуда Zehova, или Jehova» [Оккультизм 1991, с. 94]. В то же самое время, фонетическая мутация *дел верх > тел тверх* обнаруживает, с одной стороны, актуальную у футуристов оппозицию *дело/тело*, с другой – хлебниковские противопоставление согласных, чисел, смысловых функций (*Д/Т, два/три, дворяне/творяне, души/туши* и т. п.). Несомненно, справедлива и эротическая интерпретация второй строчки [Бирюков 2002, с. 94].

Стихотворение агрессивно и пристрастно «переструктурирует весь предшествующий культурный фонд» [М. Ямпольский; цит по: Фатеева 1997, с. 19], как «ближний», так и «дальний». «Означаемым» «Зеф тыф сех» как некоторого целого является перевод Вячеслава Иванова, означаемым последнего, в свою очередь, – «К

Зевсу» Терпандра на языке оригинала (или в представлениях современного автору человека, человека начала XX столетия, – о том, как звучал некогда этот древний язык). Отрицая неомифологические интенции символистов теургического склада, Крученых строит регрессивную модель культуры и поворачивает заумное слово лицом к её мифоритуальным субстратам. Указанные мутации, как можно предположить, призваны обнажить несостоятельность символистских притязаний на точность перевода, в том числе за счет акустического резонанса помещения, где должно (или могло бы) осуществиться хоровое исполнение-произнесение гимна: имя Зевса могло прозвучать под сводами древнего храма как «…ЕВС…».

Стихотворение, таким образом, является еще и своеобразным «переводом» на крученыховский – не предполагающий связности и «понимания» в обычном смысле слова – язык мандельштамовского «Когда бы грек увидел наши игры…», произнесенного в 1915-м году. Имя Терпандра присутствует также в стихотворении О. Э. Мандельштама «На каменных отрогах Пиэрии…» (1919), и это дает основание предположить, что реплика Крученых направлена также в сторону акмеистской «античности».

II

Сестер не будет – и не надо! –
Кану сменилися снавьем
Ынасом дыбо – гласным
мы в новом климате
дюбяво расцветем:

Черем свинтити!..

Так выглядит первое стихотворение шестичастного цикла «Весна металлическая» [«Зудесник», 1922; Крученых 2001, с. 148]. Стихотворение «Второе крещенье» из подцикла «Снега» из «Снежной маски» А. А. Блока (1907), завершается четверостишием:

Но посмотри, как сердце радо!
Заграждена снегами твердь.
Весны не будет, и не надо:
Крещеньем третьим будет – смерть.
[Блок 1997, с. 146; курсив мой – *И. Л.*]

В первой строчке стихотворения «Сестер не будет – и не надо!» читатель-современник (согласно терминологии *будетлян* – «прошляк») в лучшем случае опознает искаженный стих из кощунственного стихотворения Блока, бросающий рефлекс на заглавие цикла Кручёных («Весны не будет, и не надо…» > «Весна металлическая»).[4] Пафос отрицания Весны – один из самых мощных «раскатов» «грома победы над культурой», согласно Ежи Фарыно [Faryno 2000, с. 282] – как времени мистической Встречи с Вечной Женственностью и сотериологических ценностей христианского мира (Пасхи)[5] подкрепляется цитатой, опознать которую способен несравненно более узкий круг единомышленников: последний стих «Черем свинтити!..» отсылает к финалу заумного же стихотворения возлюбленной поэта и «сестры» по будетлянскому движению, безвременно скончавшейся от дифтерита в ноябре 1918 г. О. В. Розановой «А. Клементина».[6]

А. Клементина!
Уважь ат места!
Твой чарный кварум
Горит якмисто!
Диванье море
Увает марем
Играэ звает
О
К
Марэм
Чарэм!..
[Цит. по Терехина 2002, с. 110; также в Бирюков 1994, с. 256]

Наряду с отчетливой «блоковской» можно предположить наличие более «размытых» и трудноопознаваемых в заумных словах реминисценций символистского круга: слово «снавьем» смутно напоминает название романа Ф. К. Сологуба «Навьи чары», а стих «Ынасом дыбо – гласным» рядом с «новом климатом», возможно, восходит к стихотворению Андрея Белого «На горах» (1903) из «Золота в лазури» ([ʌнына́съм]):

Вот ко мне на утёс
притащился горбун седовласый.
Мне в подарок принес
из подземных теплиц ананасы. <…>

Голосил
низким басом.
В небеса запустил
ананасом.
[Белый 1994, с. 68; курсив мой – *И. Л.*]

Тогда, возможно, воспоминание о возгласе «Марэм / Чарэм!..» после смерти художницы переводится в статус «навьих чар», и это, в свою очередь, спровоцировало представление о «загробном мире» как об андрей-беловских «подземных теплицах», ставших «*новым* климатом». «На горах», в свою очередь, восходит к образному миру книги Фридриха Ницше «Так говорил Заратустра» и упоминается в автобиографии Владимира Маяковского «Я сам» [Белый 1994, с. 502–503].[7]

В обоих случаях «риторика отрицающего жеста» [Даниэль 1998, с. 41] распространяется не только и не столько на реального реципиента (остающегося, как правило, в более или менее агрессивном недоумении), но на исходные тексты, служащие материалом для авангардистского – воскрешающего – «переиначивания», пародийно воссоздающего общие для русского авангарда философские источники – махистский *принцип экономии* и потебнианское *сгущение смысла* [Горячева 2000]. Самая *Смерть* обозначает на языке Кручёных, согласно Ежи Фарыно, «завершение определенного культурного цикла и падения мира этой культуры», выход из которой в статусе рассчитанного на агрессивное непонимание стихотворения «как все-таки “культурного текста” – в новый цикл, но уже “метакультурного порядка”».

Литература

Античная 1968 – *Античная лирика* / Примеч. С. Апта, Ю. Шульца. М.: Художественная литература, 1968.

Белый 1994 – *Белый А.* Собрание сочинений: Стихотворения и поэмы. М.: Республика, 1994.

Бирюков 1994 – *Бирюков С. Е.* Зевгма: Русская поэзия от маньеризма до постмодернизма. М.: Наука, 1994.

Бирюков 2002 – *Бирюков С.* Тело языка и язык тела в русской авангардной поэзии // Korperzeichen-Zeichenkorper. Zu einer Physiologie der russischen und sowjetischen Kultur des 20. Jahrhunderts / Hg. von Petra Becker, Ingo Grabowsky, Christian Schonegger-Zanoni. (Dokumente und Analysen zur russischen und sowjetischen Kultur. Bd. 24). Bochum: Projekt verlag, 2002. С. 78–98.

Блок 1997 – *Блок А. А.* Полное собрание сочинений и писем в 20-и тт. Т.II: Стихотворения. Книга вторая (1904 -1908).М.: Наука, 1997.

Бобринская 1993 – *Бобринская Е.* «Предметное умозрение» (К вопросу о визуальном образе текста в кубофутуристической эстетике) // Вопросы искусствознания, 1993, № 1. С. 31–48.

Бобринская 1998 – *Бобринская Е.* Теория «моментального творчества» А. Крученых // Терентьевский сборник II. М.: Гилея, 1998. С. 13–42.

Богомолов 2004 – *Богомолов Н. А.* «Дыр бул щыл» в контексте эпохи (Вступление в тему) // *Александр Введенский и русский авангард*: Материалы международной научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения А. Введенского, СПб: ИПЦ СПГУДТ, 2004. С. 7–12.

Горячева 2000 – *Горячева Т. В.* К понятию экономии творчества // Русский авангард 1910–1920-х годов в европейском контексте, М.: Наука, 2000. С. 263–275.

Гаспаров 2002 – *Гаспаров М. Л.* Парафраз и интертексты // Текст выступления на международном конгрессе «Семиотика культуры: культурные механизмы, границы, самоидентификации» («Semiotics of Culture: Cultural Mechanisms, Boundaries, Identities», 26 февраля – 2 марта 2002 г., Тарту) Режим доступа в Сети: http://www.ruthenia.ru/document/470280.html

Гаспаров 1993 – *Гаспаров М. Л.* Русские стихи 1890-х – 1925-го годов в комментариях. М.: Высшая школа, 1993.

Гаспаров 1997 – *Гаспаров М. Л.* «Шут» А. Белого и поэтика графической композиции // *Гаспаров М. Л.* Избранные труды. Т. III: О стихе. М.: Языки русской культуры, 1997 (Серия «Язык. Семиотика. Культура»). С. 439–448.

Гурьянова 2002 – *Гурьянова Н.* Ольга Розанова и ранний русский авангард. М.: Гилея, 2002.

Даниэль 1998 – *Даниэль С.* Авангард и девиантное поведение // Авангардное поведение: Сборник материалов (Хармсиздат представляет). СПб: М. К. & Хармсиздат, Институт «Открытое общество», 1998. С. 39–46.

Крученых 1992 – *Крученых А.* Кукиш прошлякам. Москва – Таллинн: Гилея, 1992.

Крученых 2001 – *Крученых А. Е.* Стихотворения. Поэмы. Романы. Опера. СПб: Академический проект, 2001 (Новая Библиотека Поэта. Малая серия).

Левинтон 2005 – Левинтон Г. А. Заметки о зауми. 1. Дыр, бул, щыл // *Антропология культуры*. Вып. 3. М.: Новое издательство, 2005. С. 160–174.

Лившиц 1989 – *Лившиц Б. К.* Полутораглазый стрелец: Стихотворения. Переводы. Воспоминания. Л.: Советский писатель, 1989.

Ницше 2000 — *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки: Предисловие к Рихарду Вагнеру / Перевод с немецкого Г. А. Рачинского. Предисл., послесл., комм. Б. Г. Соколова. СПб.: Азбука, 2000. (Сер. «Азбука-Классика: Философия»)

Оккультизм 1991 – *Оккультизмъ и магія*: Piobb P. Древняя высшая магия: Теория и практические формулы. Тухолка С. Оккультизм и магия. 1907 Нитибюс. Черный дракон (Drago ater). 1913. Седир П. Половая магия. 1913. Седир П. Магические растения. Седир. Магические зеркала (Sedir Les Miriors Magiques). 1907. [Reprint: Кировоград: Планета, 1991].

Розанова 2007 – *Розанова О.* …увидеть мир преображенным [Каталог] / Текст Т. В. Горячевой, В. Н. Терехиной. Сост. Е. А. Полатовская, В. Н. Терехина, В. А. Шпенглер. М.: Пинакотека, 2007.

Тахо-Годи 1988 – *Тахо-Годи А. А.* Античная гимнография. Жанр и стиль // *Античные гимны.* М.: Издательство МГУ, 1988 (Серия «Университетская библиотека»). С. 5–55.

Терехина 2002 – *Терехина В. Н.* Реальное и беспредметное в поэтическом творчестве Ольги Розановой // Русский кубофутуризм. СПб, 2002. С. 103–112.

Фатеева 1997 – *Фатеева Н. А.* Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе // Известия АН. Серия Литературы и Языка, 1997, № 5. С. 12–21.

Эллинские 1999 – *Эллинские поэты VIII-III вв. до н. э.: Эпос, элегия, ямбы, мелика* / Изд. подготовили М. Л. Гаспаров, О. П. Цыбенко, В. Н. Ярхо. М.: Ладомир, 1999.

Faryno 2000 – *Faryno J.* «Разбойник Ванька-Каин и Сонька-Маникюрщица» Алексея Крученых // Studia Literaria Polono-Slavica, 5. Warszawa: IS PAN, Slawistyczny Ośrodek Wydawniczy. S. 269–300.

Примечания

[1] Авторы примечаний (П. М. Нерлер, А. Е. Парнис и Е. Ф. Ковтун) отмечают: «Вопреки ироничному замечанию Лившица, Крученых, находясь в Баку в 1920-1921 гг., неоднократно публично полемизировал с Вяч. Ивановым: “Встречался и работал в это время с В. Хлебниковым, Т. Толстой (Вечоркой), Н. Саконской и др., диспутировал и скандалил с Вяч. Ивановым, С. Городецким, местными профессорами и поэтами”: [Крученых А. 15 лет русского футуризма. М., 1927, с. 60]» [Лившиц 1989, с. 649]. В сборнике «Цветистые торцы» (1920) с интересующим нас стихотворением соседствуют «Вечорки тень накладывает лапу…» [Крученых 2001, с. 125], где прозрачно зашифровано обращение к Т. Толстой (Вечорке), а также ряд стихотворений, содержащих намеки на древнерусские и античные («Дом Горгоны» [с. 125], «САФО…» [с. 127]) образы.

[2] М. Л. Гаспаров объясняет «причудливость» ивановского перевода и стоящую за ним языковую и историческую коллизии следующим образом: «Чтобы передать квантитативные ритмы на русском (а не на заумном [как Александр Туфанов – *И. Л.*]) языке, поэты пользовались тем, что в русском языке ударные гласные звучат дольше безударных, и подставляли на место долгот – ударения. При чередовании долгих и кратких слогов в образце это давало вполне удовлетворительные имитации <…> Но в квантитативной метрике несколько долгих слогов могут легко идти подряд, а в русской речи несколько ударений подряд встречаются очень редко. В таких случаях поэтам приходилось или упрощать ритм, или нагромождать односложные ударные слова – именно так поступает здесь Вяч. Иванов, переводя фрагмент греческого гимна Терпандра (VII до н. э), написанного ради плавной величавости только долгими слогами. Перевод получился поневоле отрывист и неровен (“всех”, “сих”, “мой” и другие слова несут слишком слабое ударение и звучат слишком кратко). Учёный футурист И. Аксёнов не преминул спародировать эти строки в одном из хоров своей трагедии (на античную тему) “Коринфяне”:

Прав ты, наш царь!
Правь век наш, царь!
Свет нам – ты, царь!
Наш, наш, наш царь! [Гаспаров 1993, с. 149–150.]

[3] Стихотворение «дыр бул щыл», как показано в работе Н. А. Богомолова [2004], имеет более частную, чем обычно принято считать, «адресованность»: художественный мир книги В. И. Нарбута «Аллилуиа» (1912). Другое, но не менее конкретное (при помощи «литореи», описанной А. И. Соболевским в книге «Славяно-русская палеография»), прочтение см.: Левинтон 2005

[4] В брошюре «Сдвигология русского стиха: Трахтат обижальный (Трактат обижальный и поучальный). Книга 121-ая» (Москва, 1922) сам Кручёных «окольным путём» раскрывает блоковский источник первой строки, цитируя – без комментариев – статью И. Г. Терентьева «Маршрут шаризны. Закон случайности в искусстве»: «Наибольшая степень наобумного в **заумном –**

Там и образы и слова выскакивают неожиданно даже для самого автора… <Далее целиком приводится текст анализируемого стихотворения. – *И. Л.*>

Первая строчка – произвольное искажение А. Блока (‚весны не будет и не надо‘): общеупотребительная весна заменяется первым встречным «сестер».

Поэт стоит спиною к слову ‚весна‘, последнее вылетает со свистом первой своей буквы ‚с‘, летит среди чуждых ему звуков, климатов и, завершив кругоземную восьмерку, попадает в слово «расцветем–свинтити», собственный звуковой двойник. В целом стихи дают иксвесну (х=весна)…» [Крученых 1992, с. 53 (21). Пунктуация оригинала – *И. Л.*].

[5] Комментаторы указывают: «Антитеза дьявольского “второго крещенья” и православно-обрядового “первого” имеет не только богоборческий и автобиографически-интимный смысл (противопоставление “Первой” и “новой” любви), но и устанавливает символические отношение “Снежной Маски” к лирике Блока “первого тома”» [Блок 1997, с. 795–796]. М. Гофман считал, что в последней строфе стихотворения раскрылась подлинная сущность героини цикла; это Смерть: «Смерть – Снежная Маска – является спутницей поэта в третьей книге стихов. Так говорит и сам поэт» [цит. по: Блок 1997, с. 795].

[6] О жизни и творчестве О. Розановой (1886 – 1918) см.: Гурьянова 2002, Розанова 2007.

[7] Ср. также «Ананасы в шампанском! Ананасы в шампанском!» «оппонента» кубофутуристов Игоря Северянина (1915) и «Ешь ананасы, рябчиков жуй…» В. В. Маяковского (1917).

Лазарь Флейшман

ОБ ОДНОМ ЗАГАДОЧНОМ СТИХОТВОРЕНИИ ДАНИИЛА ХАРМСА[1]

Мы сказали – да это очевидно.
Часа назад нам не видно.
Мы подумали – нам
Очень одиноко.
Мы немного в один миг
Охватываем оком.
И только один звук
Ощущает наш нищий слух.
И печальную часть наук
постигает наш слух.
Мы сказали – да это очевидно,
все это нам очень обидно.

А. Введенский. «Приглашение меня подумать» [Введенский 1993, с. 181–182])

Бурное освоение литературного наследия группы «Обэриу», которым отмечена в последние десятилетия наука о новой русской литературе, застигло исследователей врасплох. С одной стороны, перед ними предстал огромный корпус новооткрытых текстов яркого своеобразия, органическое родство которых с поэтическими тенденциями русского авангарда бросалось в глаза. С другой – сразу обозначилась неприложимость выработанных в последние годы (даже на базе авангардистской поэтики) научных средств и приемов – для описания определенной части обэриутского творчества. В то время как прозаические (и драматургические) вещи Хармса и Введенского сравнительно легко подчинялись находящейся в руках литературоведов классификации и сразу были аттестованы как явление, аналогичное «литературе абсурда» и хронологически ее предвосхищающее [Ревзина, Ревзин 1971, с. 254; Russia's 1971; Мейлах 1978, с. 388. Ср.: Ревзина 1978, с. 397–398], – стихотворные тексты обэриутов не уживались и не уживаются с наличествующим инструментарием историка литературы. Конкретное обсуждение отдельных текстов ограничивается в обэриутоведении прозаическими произведениями, тогда как при анализе недавно введенных в научный оборот стихов Хармса и Введенского[2] исследователи сплошь и рядом наталкиваются на отсутствие какого бы то ни было «ключа», ведущего к разгадке смысла этих высказываний. Отсюда – укоренившееся, кажется, представление и о бесплодности поисков «ключа» к пониманию произведений обэриутов. Но, как ни прозрачна – особенно на начальном этапе творчества [Мейлах 1993, с. 12–13; Александров, с. 64–80] – связь поэтов Обэриу с традициями «заумной» поэзии (А. Крученых, А. Туфанов, И. Терентьев[3]), никакого облегчения историку этот факт не приносит: одним из центральных пунктов знаменитого манифеста «Обэриу» (1928) стало резкое размежевание с заумью: «Кто-то и посейчас величает нас "заумниками". Трудно решить, – что это такое – сплошное недоразумение или безысходное непонимание основ словесного творчества? Нет школы более враждебной нам, чем заумь. Люди реальные и конкретные до мозга костей, мы – первые враги тех, кто холостит слово и превращает его в бессильного и бессмысленного ублюдка. В своем творчестве мы расширяем и угубляем смысл предмета и слова, но никак не разрушаем его» [Хармс 1974, с. 290].

Поэтическая практика Хармса и Введенского этого времени недвусмысленно свидетельствуют об отходе от зауми. Не подлежит сомнению, что он не был продиктован внешним давлением или «оппортунистическими» соображениями: этот

перелом не узаконил обэриутов в системе литературных отношений 1920-х – 1930-х гг. и не сделал их творчество «понятнее» для читателя.

В силу этого центральной по сей день проблемой в описании обэриутского стихотворства остается выявление «плана содержания» и его отношения к «плану выражения». Доминирующая сейчас тенденция обозначить общие свойства обэриутской поэтики успокоительным термином «бессмыслица» и попытки классифицировать разные типы «бессмыслицы» – выступают на фоне неспособности предпринять детальный анализ того или иного текста самого по себе. Тем самым, наблюдается хорошо знакомое нам по истории литературы литературной науки положение: общие – правильные или неправильные – характеристики опережают возможности испытания их на конкретном материале.

Настоящая заметка предлагает один из путей к расшифровке поэтических высказываний «обэриутского» толка. Целью является попытка отделения «рационального», «осмысленного» от заведомо «заумного», как общепринятой характеристики обэриутской поэтики. Для анализа избрано стихотворение Хармса «I разрушение», написанное после разрыва с заумью, но до поворота поэта к «философским» и «религиозным» рассуждениям, заполняющим его лирику 30-х годов и требующим специального рассмотрения. Стихотворение было извлечено из хармсовского архива и опубликовано в новейшем научном издании, подготовленном М. Мейлахом и В. Эрлем, но не удостоилось в нем какого-нибудь (кроме текстологического) комментария [Хармс 1978, с. 13–14]. Вот этот текст:

I РАЗРУШЕНИЕ

Неделя – вкратце духа путь.
Неделя – вешка, знак семи.
Неделя – великана дуля.
Неделя – в буквах неделима.
Так неделимая неделя
для дела дни на доли делит,
в буднях дела дикой воли
наше тело в ложе тянет.

Нам неделя длится долго.
мы уходим в понедельник,
мы трудимся до субботы,
совершая дело в будни.

Но неделю сокращая,
Увеличим свой покой:
через равный промежуток
сундучок в четыре дня. –
Видишь, день свободных шуток
годом дело догоня,
видишь, новая неделя
стала разумом делима,
как ладонь из пяти пальцев –
стало время течь неумолимо.

Так мы строим время счет
По закону наших тел.
Время заново течет
для удобства наших дел.
Неделя – стала нами делима.
Неделя – дней значок пяти.
Неделя – великана дуля.

Неделя – в путь летит как пуля.

Ура, короткая неделя,
ты все утратила!
И теперь можно приступать к следующему разрушению.
всё
Начато 6 ноября – кончено 20/21 ноября 1929 года.

Как и другие сочинения Хармса «пост-заумного» периода, это стихотворение не может не вызвать недоумения. При явной внутренней оформленности и завершенности текста,[4] сигнализируемой частой у Хармса в таких случаях «рамочной» ремаркой («всё»),[5] – содержание цепи, казалось бы – осмысленных, – словесных конструкций, составляющих стихотворение, остается неуловимым. Еще более невнятными выглядят его заглавие и отношение этого заглавия к тезису о «неделимости недели». В свою очередь, этот последний тезис кажется не более чем каламбурной игрой. Настораживает, однако, то, что описываемое «разрушение» именуется почему-то «первым».

Ответа на эти вопросы надо искать в конкретных исторических обстоятельствах, откликом на которые явилось это загадочное стихотворение. Первый год «пятилетки» протекал под аккомпанемент настойчивых призывов к полному преобразованию быта, социалистической «реконструкции» жизни. Одним из элементов этого движения явились попытки реформы календаря и обращения к новой системе летосчисления. Попытки эти мотивировались соображениями трех различных родов. Первоначальным толчком к этой идее послужила необходимость вытравления традиции соблюдения вековых «религиозных праздников». В связи с этим в канун Пасхи 1929 года сотрудник московских «Известий» потребовал заменить семидневную неделю шестидневной – в качестве способа изъятия из обращения «воскресений» и тотальной секуляризации действительности:

«По советской конституции, религия является частным делом верующих. Ясно, кажется, что и всякого рода религиозные праздники должны быть тоже частным делом верующих. По кодексу законов о труде никаких “праздников” даже и не существует, а имеются *дни отдыха*.

Между тем, *фактически у нас празднуются именно религиозные праздники, так как подавляющее большинство дней отдыха падает на религиозные праздники.* Достаточно сказать, что в году празднуются 52 воскресенья, не говоря уже о Пасхе, рождестве и т. д. Могут сказать, что это – случайное совпадение дней отдыха с религиозными праздниками и только верующие придают религиозное значение дням отдыха.

Но, во-первых, здесь не может быть случайного совпадения уже потому, что это совпадение носит почти сплошной характер. А во-вторых, даже случайные совпадения дня отдыха с религиозным праздником истолковываются как уступка советского общества отсталым, невежественным, зараженным всяческими предрассудками слоям населения» [Баранчиков1929].

По словам автора, предложенная им реформа – переход на шестидневную неделю – «ни в малой степени не ломает» календарную систему, «оставляя те же месяцы и числа в году. Дело сводится лишь к отбрасыванию одного дня в теперешней неделе». Поэтому проект был воспринят как недостаточно революционный. Известный партийный публицист М. Ольминский выдвинул в противовес ему идею полной реформы системы летосчисления с целью окончательного изжития старых предрассудков. По его плану, первым днем в новом календаре должен был стать Октябрьский переворот 1917 года [Ольминский 1929] [6] – по примеру календаря Французской республики, введенного Конвентом в 1793 году и удержавшегося в

течение 12 лет.

На гребне волны антирелигиозной кампании и требований календарной системы, соответствующей эпохальному значению совершенной революции, были выдвинуты и более; прозаические соображения в пользу реформы календаря – ссылки на практические нужды развертывавшегося «социалистического соревнования». Газета «Комсомольская Правда» утверждала, что «регулярный простой наших фабрик и заводов каждый «день седьмый» – воскресенья – снижает темпы социалистического строительства» и подхватила идею перехода на «беспрерывную неделю» [Организуем 1929]. Обсуждение новой идеи мгновенно приняло эпидемические размеры и ее инициаторы сочли необходимым ослабить «атеистическую» подоплеку. Отвечая на вопросы читателей, изобретатель «непрерывки» Ю. Ларин[7] заявлял: «упразднение седьмого дня – воскресенья – вызвано не религиозными, а производственными соображениями. Это просто случайное совпадение, что тут отпадает воскресенье» [Берём 1929]. 24 сентября Совнарком утвердил перевод с 1-го октября всех предприятий и учреждений Советского Союза на «непрерывное производство» на основе «пятидневного» цикла (четыре рабочих плюс один выходной день).[8] Спустя несколько недель последовало извещение о подготовке нового календаря, в котором, в соответствии с почином Ольминского, летосчисление шло с 1917 года, а год открывался седьмым ноября [6 недель 1929, Дан 1930].[9]

Если для нас ныне эти события[10] кажутся мимолетным юмористическим эпизодом в анналах советской истории, то для очевидца-современника они приобретали катастрофическое[11] и едва ли не эсхатологическое значение. Данный исторический фон позволяет расшифровать стихотворение Хармса. Оно начато по горячим следам введения «пятидневки», накануне первого из уцелевших (в качестве общих для всего населения) «дней отдыха»[12] – все остальные выходные становились «скользящими» и распространялись каждый раз лишь на «пятую часть» работающих.[13] Отсюда упоминание «сундучка в четыре дня» и мотив «делимости» новой недели. Первым разрушение названо у Хармса, видимо, потому, что начатая ломка, устраняя на практике «субботы» и «воскресенья», в ноябре 1929 г. еще не увенчалась утверждением нового календаря. Вопрос о нем находился в стадии обсуждения [Запоздалые 1929], но «безбожная» направленность[14] намеченных мер (вопреки заверениям Ларина) выглядела неотвратимой, как ясно было и то, что самый термин «воскресенье» становится нецензурным.[15] Можно предположить, что сравнение укороченной недели с полетом «пули» представляет собою «вывернутый наизнанку» мотив запрета «воскресения» и отсылает к приурочиванию создания человека в Библии к «дню шестому».[16] С библейским же подтекстом связан и пародийный мотив «дули великана»,[17] имеющий двойной адрес: он одновременно отсылает к рассказу «Бытия» о сотворении мира – ныне опрокинутому революционной реальностью, – и к той истерической гигантомании, которая охватила (как тогда любили повторять) «одну шестую часть земного шара».

Сколь ни соблазнительным было бы вкладывать в стихотворение Хармса оттенок политической сатиры, оппозиционной инвективы,[18] содержание его надежных оснований для подобной интерпретации не дает. Никаких заключений об «отрицательном» отношении автора к совершавшимся реформам прямо вывести из этого стихотворения нельзя. Напротив, можно допустить, что поэта-обэриута мог привлечь элемент аттракциона, эпатажа, эксцентрики в государственном – даже чуть ли не «глобальном» – масштабе, содержавшийся в предпринимаемом эксперименте. Скачок от вековечной традиции (стих 8 – «наше тело в ложе тянет»)[19] к новой норме: «день свободных шуток», по-видимому, вызывал в авторе «I разрушения» смешанную реакцию циничного скепсиса и веселого любопытства, при которой «ладонь из пяти

пальцев» неудержимо стягивалась в «дулю». Календарная «революция» толкнула Хармса и на рассуждение, которым открывается тогда же написанная «Сабля»: «Жизнь делится на рабочее и нерабочее время. Нерабочее время создает схемы трубы. Рабочее время наполняет эти труб» [Хармс1979–1980, с. 135–138; датировано: 19–20 ноября 1929 года].

Таким образом, внешне «заумное» стихотворение[20] получает вполне рациональное толкование. Вместе с тем становится ясно, что и «соседние» стихи Хармса могут быть сравнительно просто расшифрованы аналогичным образом: напечатанные в том же томе издания Мейлаха и Эрля под номерами 80 и 81 «Нева течет вдоль Академии» и «Тюльпанов среди хореев» представляют собой зарисовки октябрьского (1929) наводнения в Ленинграде и вызванного им разрушения. По-видимому, и «апокалиптические» терцеты «Все, все деревья пиф» (1929) должны быть поставлены в тот же исторический контекст.

Литература

Александров 1980 – *Александров А. А.* Материалы Д. И. Хармса в Рукописном отделе Пушкинского дома // *Ежегодник рукописного Отдела Пушкинского дома на 1978 год*. Л.: Наука, 1980. С. 64–79.

Баранчиков 1929 – *Баранчиков П.* Не праздники, а дни отдыха. Шестидневная неделя вместо семидневной // *Известия*. 1929, № 86 (3622), 14 апреля. С. 3.

Берём 1929 – Берем время за горло! // *Комсомольская Правда.* 1929, № 144 (1231). 27 июня. С. 4.

Введенский 1993 – *Введенский А. И.* Полное собрание произведений: В 2-х т. Том I: Произведения 1926–1937 / Сост. и подгот. текста М. Б. Мейлаха и В. И. Эрля; Вступ. ст. и прим. М. Б. Мейлаха. М.: Гилея, 1993.

Виктор 1936 – Виктор Серж // *Бюллетень оппозиции* (*большевиков-ленинцев*). № 50, май 1936. С. 19–20.

Волин 1929 – *Волин Бор.* Литературный гайдук: Панаит Истрати – агент румынской сигуранцы // *Правда.* Москва, 1929, № 243 (4277), 20 октября С. 5.

Гарви 1931 – *Гарви П.* Бунт машин // *Социалистический Вестник*. 1931, № 10 (248), 23 мая. С. 9.

Гурович 1922 – *Гурович А.* Высший Совет Народного Хозяйства. Из впечатлений года службы // *Архив Русской Революции VI*. Берлин, 1922. С. 304–331.

Даманская 1929 – *Даманская А.* Лик «пролетарской родины» // *Последние Новости:* Ежедневная газета. Париж, № 3118, 5 октября 1929. С. 2

Дан 1930 – *Дан Ф.* К реформе календаря // *Социалистический Вестник*.1930, № 3 (217), 8 февраля. С. 4–6.

Дни 1929 – *Дни советской недели* // *Последние Новости*: Ежедневная газета. Париж, № 3120, 7 октября 1929. С. 1.

Друскин 1998 – *Друскин Я. С.* Стадии понимания // *«...Сборище друзей, оставленных судьбою»*: «Чинари» в текстах, документах и исследованиях: В 2-х томах. Т. 1, [Б.м.], [б.г.] <М.: [Ладомир], 1998>. С. 642-651.

Ермолаев 1980 – *Ермолаев И. П.* Историческая хронология: [Учебное пособие для исторических факультетов Университетов]. Казань: Изд-во Казанского ун-та, 1980.

Запоздалые 1929 – Запоздалые трюки // *Последние Новости*: Ежедневная газета. Париж, № 3115, 2 октября 1929. С. 1.

Кассиль 1930 – *Кассиль Л.* На злобу дня седьмого // *Молодая Гвардия*. Литературно-художественный общественно политический научно-популярный журнал. 1930, № 1 (январь). С. 99–101.

Кольман 1929 – *Кольман Э.* Заметки о непрерывке // *Молодая Гвардия:* Двухнедельный журнал. Литературно-художественный общественно политический научно-популярный журнал. 1929, № 20, октябрь. С. 51–54.

Маяковский 1929 – *Маяковский Вл.* Марш времени. Отрывок «Бани» // *Комсомольская правда*. 1929, № 218 (1305), 21 сентября. С. 1.

Мейлах 1978 – *Мейлах М. Б.* Семантический эксперимент в поэтической речи // *Russian Literature*. IV-4 (October, 1978), North-Holland: Elsevier Science B.V. С. 389–395.

Мейлах 1993 – *Мейлах М.* Предисловие // *Введенский А. И.* Полное собрание произведений: В 2-х т. Том I: Произведения 1926-1937 / Сост. и подгот. текста М. Б. Мейлаха и В. И. Эрля; Вступ. ст. и прим. М. Б. Мейлаха. М.: Гилея, 1993. С. 5–39.

Никольская 1982 – *Никольская Т.* Игорь Терентьев в Тифлисе // *L'avanguardia a Tiflis* / Studi, ricerche, cronache, testimonianze, documenti a cura di Luigi Magarotto, Marzio Marzaduri, Giovanni Pagini Cesa. Venezia, 1982. С. 189–209.

Ольминский 1929 – *Ольминский М.* Пролетарский счет времени. На обсуждение // *Комсомольская Правда.* 1929, № 102 (1189), 8 мая. С. 3.

Организуем 1929 – Организуем беспрерывную рабочую неделю // *Комсомольская Правда*. 1929, № 121 (1208), 30 мая. С. 4.

Отставка 1929 – Отставка Луначарского. Назначение Бубнова // *Руль.* Берлин, 1929, № 2665, 1 сентября. С. 1.

Письмо 1930 – Письмо из Москвы // *Последние Новости*: Ежедневная газета. Париж, № 3405, 19 июля 1930, с. 4.

Похороны 1931 – Похороны непрерывки // *Последние Новости*: Ежедневная газета. Париж, № 3773, 22 июля 1931. С. 2.

Почему 1929 – Почему мы до сих пор считаем с «рождества Христова»? Пора покончить с поповским летосчислением // *Комсомольская Правда*. 1929, № 127 (1214), 6 июня. С. 3.

Ревзина, Ревзин 1971 – *Ревзина О. Г., Ревзин. И. И.* Семиотический эксперимент на сцене (Нарушение постулата нормального общения как драматургический прием) // *Ученые записки Тарутского университета*. Вып. 284: Труды по знаковым системам V. Тарту, 1971. С. 232–254.

Ревзина 1978 – *Ревзина О. Г.* Качественная и функциональная характеристика времени в поэзии А. И. Введенского // *Russian Literature*, IV-4 (October, 1978), North-Holland: Elsevier Science B.V. С. 397–401.

Селешников 1977 – *Селешников С. И.* История календаря и хронологии. Изд. 3-е. Под ред. П.И. Куликовского. М.: Наука, 1977.

70 новых 1929 – 70 новых жертв ГПУ: «Контрреволюционная организация» «Воскресение» // *Возрождение*: Ежедневная газета. Париж, 1929, № 1567, 16 сентября.

Советская 1929 – Советская «среда» взамен старого воскресенья // *Известия*. 1929, № 0126 (3662), 5 июня. С. 1.

Сталин 1949 – *Сталин И. В.* Год великого перелома: К XII годовщине Октября // *Сталин И. В.* Сочинения. Том 12. Апрель 1929 – июнь 1930. М.: Государственное издательство политической литературы, 1949. С. 118–135.

Суварин 1981 – *Суварин Б.* Панаит Истрати и коммунизм // *Континент*. 1981, № 28, с.221-245, No. 29. С. 209–222.

Флейшман 1975 – *Флейшман Л.* Маргиналии к истории русского авангарда (Олейников, обэриуты) // *Олейников Н. М.* Стихотворения / Вступ. ст. Л. Флейшмана. Bremen: K-Presse, 1975. С. 3–18.

Флейшман 2001 – *Флейшман Л.* Борис Пастернак в двадцатые годы. М.: Академический проект (Серия «Современная западная русистика», вып. 43), 2001.

Флейшман 2005 – *Флейшман Л.* Борис Пастернак и литературное движение 1930-х годов. Спб.: Академический проект (Серия «Современнаязападная русистика». Т. 56), 2005.

Флоренский 1977 – *Свящ. Павел Флоренский.* Из богословского наследия // *Богословские труды.* Сб. 17, М.: Издательство Московской Патриархии, 1977. С. 87–248.

Хармс 1974 – *Хармс Д. И.* Избранное. Ed. by George Gibian. Würzburg: Jal-Verlag, 1974.

Хармс 1978 – *Хармс Д. И.* Собрание произведений / Под ред. Михаила Мейлаха и Владимира Эрля. Книга II: Стихотворения 1929–1930. Лапа. Bremen: K-Presse, 1978.

Хармс 1979-1980 – *Хармс Д. И.* Неизданное. Публикация Глеба Урмана // Neue russische Literatur. Almanach 2-3 (1979–1980), Salzburg. С. 135–138.

Циглер 1982 – *Циглер Р.* Поэтика А. Е. Кручёных поры «41°». Уровень звука // *L'avanguardia a Tiflis* / Studi, ricerche, cronache, testimonianze, documenti a cura di Luigi Magarotto, Marzio Marzaduri, Giovanni Pagini Cesa. Venezia, 1982. Pp. 231–258.

6 недель 1929 – 6 недель в месяце. Реформа календаря СССР // *Последние Новости*: Ежедневная газета. Париж, № 3112, 29 октября 1929. С. 1.

Яворский 1931 – *Яворский Г.* Непрерывная неделя и борьба с обезличкой в промышленности // *Известия.* 1931, № 210 (4408), 23 июля, с. 2.

Buber-Neumann 1957 – *Buber-Neumann M.* Von Potsdam nach Moskau. Stationen eines Irrweges. Stuttgart: Detsche Verlags-Anstalt, 1957.

Russia's 1971 – *Russia's Lost Literature of the Absurd* / Ed. by G. Gibian. Ithaca: Cornell University Press, 1971.

Huppert 1930 – *Huppert H.* Werksonntag. Ein Stuck neue Kultur // *Das neue Russland*. Berlin, VII. Jg. (1930). Heft 3-4. Ss. 48–51.

Istrati 1929a – *Istrati P.* L'affaire Roussakov ou l'U.R.S.S. d'aujourd'hui // *Nouvelle Revue Française*. Tome XXXIII. Octobre 1929. Pp. 437–476.

Istrati 1929b – *Istrati P.* Vers l'autre flamme. Après seize mois dans l'U.R.S.S. Paris: Rieder, 1929.

Leonhard 1968 – *Leonhard S.* Gestohlenes Leben. Schicksal einer polilischen Emigrantin in der Sowjelunion. Herford: Nikolaische Verlagsbuchhandel, 1968.

Lyons 1937 – *Lyons E.* Assignment in Utopia. New York: Harcourt, Brace and Company, 1937.

Medvedev 1980 – *Medvedev Roy A.* Nikolai Bukharin. The Last Years. New York: Norton, 1980.

Serge 1963 – *Serge V.* Memoirs of a Revolutionary. 1901 – 1941. London-New York: Oxford University Press, 1963.

Примечания

---

[1] Варианты настоящей статьи опубликованы: *Stanford Slavic Studies*. Vol. 1: Studies in Russian Culture. In Honor of Edward J. Brown. Eds. L. Fleishman, G. Freidin, R. Schupbach, William Mills Todd. III. Stanford: Stanford University Press, 1987. С. 247–258. *Флейшман Л. С.* От Пушкина к Пастернаку: Избранные работы по поэтике и истории русской литературы. М: Новое литературное обозрение, 2006. (Новое литературное обозрение. Научное приложение. Вып. 58) (Научная библиотека). С. 248–257.

[2] Равно как и Вагинова.

[3] Ср. о нем: Никольская 1982; ср.: Циглер 1982.

[4] Публикации последних лет демонстрируют трудность отделения оставшихся в тетрадях поэта завершенных произведений от брошенных на полпути экспериментов.

[5] Введенский, в качестве венчающей ремарки, пользовался словом «конец».

[6] Ср. уточнения читателя Кима Октябрева в: Почему 1929.

[7] См. о нем: Medvedev 1980, с. 108–110. О безудержной страсти Ларина к фантастическим реформам см. в воспоминаниях А. Гуровича [1922, с. 323–324].

[8] В связи с этим было предложено отказаться и от устарелых названий дней недели. По одному из дебатировавшихся вариантов, новые обозначения должны были стать такими: «Маркс», «Ленин», «Коминтерн», «Индустриализация», «Коммуна» [Дни 1929]. Известный философ Э. Кольман писал: «Благодаря непрерывности работы исчезают всеобщие дни отдыха, а тем самым теряет смысл и само название дней. Это сокрушительный удар по фетишизму, по освященной вековой традицией и религией привычке, по самой религии. Здесь изменение организации самого технического процесса, изменение в организации людей в производстве самым радикальным, непоправимым образом подламывает устои религии и косности» [Кольман 1929, с. 54]. Ср.: «Entthront ist vor dem Angesicht der zivilisierten Welt die gesamte Dynastie der alten Feiertage (älter in der Welt als Rürik and Romanows). Feiern wird man künftig hin – mit underer Sinngebung – das Festkalendarium der Revolution. Die Woche ist demokratisiert: alle Tage sind gleich vor dem Gesetz der Arbeit» [Huppert 1930, с. 50].

[9] Новый календарь, введенный в 1930 г., был отменен (как и пятидневка) в 1931 году (См.: Ермолаев 1980, с. 115-116, Селешников 1977, с. 169–171). Празднование Нового года, официально запрещенное с этого времени (ср. стихотворение «Мы (два тождественных человека)» [Хармс 1978, с. 17]), было восстановлено в канун 1 января 1936 года. См.: Флейшман 2005, с. 370.

[10] Они преломились в «Бане» Маяковского, где в знаменитом «Марше времени» проводится лозунг: «Наляг страна, скорей моя, на непрерывный год». См.: Маяковский 1929.

[11] Сталин назвал переход на пятидневку одним из трех главных (наряду с «самокритикой» и «социалистическим соревнованием») элементов новой жизни. См.: Сталин 1949, с. 120.

[12] 7 и 8 ноября, 22 января, 1 и 2 мая [Селешников 1977, с. 170].

[13] Западные наблюдатели предсказывали катастрофические результаты предпринятой реформы. Ср. более позднее свидетельсво из России: «Введение непрерывной недели уничтожило "праздники" – дни общего отдыха. Исчезли прежние воскресные дни, когда в городе прекращалась торговля, ослабевало движение и т. д. Сейчас наша жизнь сплошной будень. Дни отдыха – (каждый пятый день) – хотя и часты, но ими пользуются, может быть, только рабочие и низшие служащие. У нашего брата фактически дней отдыха почти не бывает. Редко в какой квартире дни отдыха совпадают. Сплошной будень – тусклый и однообразный – вот что дала обывателю "непрерывка".

С точки зрения хозяйственной, введение ее внесло несомненную разруху, Праздник через 4 дня означает, что всегда 1/5 часть служащих и рабочих отдыхает, т. е. что штат сокращен на 20 проц. Прибавьте обычное падение производительности труда в день, следующий за праздником, и вы почувствуете, насколько понизилась производительность труда. Я думаю, что самый злейший "вредитель" не мог бы придумать ничего худшего» [Письмо 1930, с. 4]. Ср.: Lyons 1937, с. 210–211. «Пятидневка» была отменена после речи Сталина 23 июня 1931 г., в которой «непрерывка» была окрещена «обезличкой» и которая обозначила собою либеральный поворот во внутренней жизни Советской России. Ср.: Похороны 1931, Яворский 1931, Гарви 1931.

[14] Ср.: «Время есть, ибо есть культ. Все времена держатся на закрепках литургических, и, когда религиозные устои распадаются, – “время выходит из пазов своих”, по слову Шекспира» [Флоренский 1977, с. 133]. Ср. у Хармса определение недели: «вкратце духа путь». Напомним, что «год решительного перелома» сопровождался массированным разрушением храмов и монастырей и публичными аутодафе икон. Едва ли не последней акцией А.В. Луначарского на посту наркома просвещения было распоряжение об изъятии с 1 сентября Евангелия из всех библиотек. См.: Отставка 1929.

[15] Ср.: Советская 1929. Замечательно, что в сентябре было объявлено о раскрытии ГПУ контрреволюционного заговора в Ленинграде – новой злодейской группы под названием «Воскресение». См.: 70 новых 1929. В этом свете приобретает отчетливо иронический смысл фраза Пастернака в «Охранной грамоте»: «И правда, столкновение веры в Воскресенье с веком Возрождения – явление необычайное и для всей европейской образованности центральное».

[16] Стихи 23–24:

Так мы строим время счет
По закону наших тел, –

отсылает к лейтмотиву «аддитивно-субтрактивных» манипуляций с человеческим телом в обэриутских текстах. См. о нем: Флейшман 1975, с. 7–8.

[17] Ср. сопоставление у Хармса «неумолимого» течения времени с «ладонью из пяти пальцев» – и сходный образ в тогдашней публицистике. «Мы чувствуем предельно уплотнившееся и спрессовавшееся время. У нас, где недавно еше чортова уйма времени, года, века упускались сквозь растопыренную пятерню, запущенную в косматое нечесаное тугодумие, теперь, сегодня, научились остро чувствовать его вес, плотность его и движение. Никогда, нигде так не ценилось время, как сейчас у нас» [Кассиль 1930, с. 101].

[18] В этой связи уместно обратить внимание на один до сих пор не замеченный факт: как раз в 1929 году Хармс стал близким очевидцем одного из самых шумных скандалов в истории Советской России того времени. Первая жена поэта – Эстер – была дочерью революционера-политэмигранта А. И. Русакова (Иоселевича), в 1919 г. вернувшегося из Франции в Петроград (ср.: Александров 1980, с. 69) и в 1928–1929 вместе с семьей ставшего жертвой провокации органов ГПУ. Старшая его дочь – Любовь – была женой Виктора Сержа (В. Л. Кибальчича), деятеля европейского коммунистического движения, осевшего в СССР и примкнувшего к троцкистской оппозиции. (Позднее, в 1933 году его имя получило всемирную известность, когда он был арестован и без суда отправлен в ссылку. В хлопоты по его освобождению были вовлечены Горький, Р. Роллан и А. Жид. Под давлением левой европейской интеллигенции ему было разрешено в апреле 1936 г. выехать за границу. См.: Виктор 1936, с. 19–20). Другая дочь вышла замуж за французского коммуниста, впоследствии ученого-слависта Пьера Паскаля. Международную огласку «дело Русакова» приобрело благодаря отчету Панаита Истрати [Istrati 1929a, с. 437–476] о поездке в Советский Союз. (Ср.: Istrati 1929b.) Произошедшая в ходе этого путешествия внезапная метаморфоза знаменитого «пролетарского» писателя, чрезвычайно популярного в Советском Союзе (в 1925–1927 гг. вышло почти два десятка изданий его в русском переводе) и считавшегося «балканским Горьким», – произвела оглушительный эффект; вместе с тем в фокусе пропагандной войны очутилось и «дело Русакова». Ср. изложение статьи Истрати в: Даманская 1929. Отпор ренегату дал Б. М. Волин (о нем см.: Флейшман 2001, с. 135–136), заявивший: «не будет преувеличением, если скажем: Панаит Истрати – самый гнусный и самый подлый из всего сонма буржуазных и белоэмигрантских клеветников» [Волин, 1929. Ср.: Serge 1963, с. 279]. О деле Русаковых и роли Истрати в нем см. также: Leonhard 1968, с. 359–364; Buber-Neumann 1957, с. 133–135; Суварин 1981, с. 236–237, 244–245.

[19] Ключом к истолкованию этой фразы может служить кусок из той же статьи Л. Кассиля: «Непрерывная производственная неделя выбила наше время из календарного седла. С уничтожением сонного провала, которым был седьмой, воскресный день, страна пребывает в постоянном бодрствовании» [Кассиль 1930, с. 99].

[20] По свидетельству Я. Друскина, Введенский раз сказал: «Я не понимаю, почему мои вещи называют заумными, по-моему, передовица в газете заумна» [Друскин 1998, с. 646].

Татьяна Казарина

ДАНИИЛ ХАРМС: ПЕРИПЕТИИ БОРЬБЫ С ЯЗЫКОМ

Важнейшая альтернатива учений о языке – противостояние объективистской и романтической линии. В первом случае язык понимается как самодовлеющее целое, автореферентное единство – то *постоянное*, что отождествляет любой конкретный язык с самим собой во всех его различных проявлениях. В романтической трактовке акцент делается на *подвижности* языка: он понимается как форма индивидуального и коллективного *творчества*, как *меняющееся* целое.

На искусство первого поколения авангардистов решающее воздействие оказала романтическая концепция языка – представление о его творческой природе. Следуя этому взгляду, художник-футурист брал на себя инициативу пересоздания мира, используя язык как податливый материал для воплощения жизнетворческих замыслов. Обэриутам язык представлялся скорее самостоятельным автономным единством, упругим мощным целым, которое сопротивляется всякому нажиму, внешней воле и имеет загадочную собственную интенцию.

С точки зрения обэриутов, язык разделяет судьбу всего сущего, двигаясь в своём развитии от полноты божественного замысла к неизбежной частичности всякого воплощения. Но, в отличие от человека, он «помнит» проделанный путь и способен вернуть к его началу. Он не признаёт большинства из тех разграничений, которые очевидны для сегодняшнего сознания, и поэтому не столько расчленяет и различает отдельные предметы и явления, сколько, напротив, *сличает и сочленяет*. По природе своей *язык до-разумен и до-логичен. Это делает его художественно продуктивным*: с его помощью можно совершать «экскурсы» в ту область бытия, где оно ещё не растратило пыл творения, не остыло и не омертвело в виде механически связанных вещей и поступков.

Интерес к этому онтологическому уровню реальности побуждал Хармса экспериментировать со словом. В раннем творчестве, двигаясь «путями языка», он надеялся восстановить первоначальную картину мира. Предполагалось, что для этого нужно расторгнуть связи знаков с референциями. Слова, переставшие служить предметам, должны были вернуться в тот первоначальный «языковой расплав», где знаки ещё не обрели значений и язык обладал единством, сходным с исходной целостностью потенциального бытия.

В зауми Хармса семантически значимыми оказываются, по выражению О. Ханзен-Лёве, «те комбинационные возможности и парадигматические «пробелы», которые хотя и предполагаются системой языка, но никогда не становятся коммуникативной нормой» [Ханзен-Лёве 2001, с. 94].

…Стоп. Михаилы начали расти
качаясь при дыхании премудрости.
Потом счисляются минуты
они неважны и немноги.
Уже прохладны и разуты
как в пробужденье видны ноги.
Тут мысли внешние съедая
– приехала застава. –
Сказала бабушка седая
характера простова.
Толкнув нечайно Михаила
я проговорил: ты пьёшь боржом,
всё можно написать зелёным карандашом
(«Осса», 1928 [Хармс 1994/II, с. 138]).

Судя по этому отрывку, композиционно-логическая основа заумного текста у Хармса остаётся устойчивой: нам рассказано, как нечто необычное произошло, получило оценку одного героя, вызвало реакцию другого. И уже на этот композиционный каркас нанизываются языковые элементы, между которыми нет смысловой связи. Каждая строка в приведённом фрагменте безукоризненна с точки зрения грамматики. Но каждая существует в семантической изоляции, вне того контекста, в котором её значение было бы конкретизировано.

Текст, использующий привычные слова и словосочетания, некоторым образом отсылает нас к явлениям и связям внешнего мира. Но более значимыми для него становятся отношения «по горизонтали» – от слова к слову: «Заумная поэтика Хармса строится на динамической системе, она порождается свойством “текучести” слова, <…> его потенциальной обращённости к системным свойствам другого слова, которая становится объектом и одновременно свойством поэтизации, – пишут Е. Бабаева и Ф. Успенский. – Слово разворачивается в конструкцию, состоящую как минимум из двух членов, причём каждая следующая конструкция порождается предыдущей, образуя своего рода “цепную реакцию” [Бабаева, Успенский 1993, с. 145].

Перед нами язык, выражающий некие значения, которые создаются не столько свойствами реальности, сколько его собственными внутренними возможностями. Он не вполне оторвался от внешнего мира (оперирует его предметностью), но характер этих операций диктуется внутриязыковыми притяжениями-отталкиваниями.

Знакомясь с такими стихами, читатель одновременно ощущает присутствие некоторой очень абстрактной логики, придающей структурность тексту в целом, и её отсутствие в промежутках между отдельными звеньями, самостоятельными строками стихотворения. Это сообщает восприятию своего рода неопределённость: ощутив присутствие смысла на одном уровне текста, мы вынуждены искать его и на другом, либо наоборот – отказывать в осмысленности произведению в целом. Творчество Хармса на этом этапе приводит мир в шаткое состояние, заставляет его балансировать между насильственностью рационального осмысления и свободой алогичности, бессмыслицы.

Поэт сознательно добивается того, чтобы удержать слово в промежуточном положении – без окончательного переведения реальности в языковой код, но и без порабощения языка эмпирией. Такой язык потенциален и актуален в одно и то же время: он ещё не растратил изначально присущей ему энергии, но и не развоплотился настолько, чтобы лишиться деятельного характера.

Однако добившись активизации слова, Хармс уже не удовлетворялся его зависанием между языком и предметным миром: художник был готов перенаправить его движение, заставить слово участвовать в изменении мира. Ради «оживления» языка Хармс из продукта креативной деятельности преобразует произведение в своего рода «словесную машину», «генератор бытия», его постоянный источник. Чтобы новосотворённая реальность не разделила участь прежней, не размножилась в противоречивых проекциях и не омертвела в устойчивых представлениях, поэт, путём словесных перестановок организуется неостановимое движение текста.

Принцип «словесной машины» действует во многих произведениях поэта, написанных и для взрослых, и для детей:

Иван Топорышкин пошёл на охоту,
С ним пудель пошёл, перепрыгнув забор.
Иван, как бревно, провалился в болото,
А пудель в реке утонул, как топор.

Иван Топорышкин пошёл на охоту,

С ним пудель вприпрыжку пошёл, как топор.
Иван провалился бревном на болото,
А пудель в реке перепрыгнул забор.

Иван Топорышкин пошёл на охоту,
С ним пудель в реке провалился в забор.
Иван, как бревно, перепрыгнул болото,
А пудель вприпрыжку попал на топор
(«Иван Топорышкин», 1928 [Хармс 1994/I, с. 226]).

Если это сообщение, то, конечно, не столько о судьбе охотника и собаки, сколько о том, что слово обладает властью *определять* развитие событий, которые оно якобы «описывает». Замена одних словесных блоков другими мгновенно перестраивает художественную реальность. Нам предлагается игра, в которой путём словесных рокировок удаётся «спасти» то одного, то другого персонажа, и которую всегда можно мысленно продолжить, отыскивая, например, «бескровную» комбинацию. Творческий субъект становится в этом случае главным источником креативности – той силой, которая не даёт языку застыть в неподвижности, создав устойчивые формы.

Освобождённый от предметных зависимостей язык оказывается экстатическим и даже «эйфорическим»: он «переживает» свою свободу, как расшалившийся ребёнок, – начинает немедленно творить «миры», полные нелепостей и несообразностей. Но каждая такая «глупость» – несомненное свидетельство полноты его творческих сил:

Человек устроен из трёх частей,
из трёх частей,
из трёх частей,
хэу ля ля,
дрюм дрюм ту ту,
из трёх частей человек.
Борода и глаза и пятнадцать рук,
и пятнадцать рук,
и пятнадцать рук,
хэу ля ля,
дрюм дрюм ту ту,
пятнадцать рук и ребро.
А впрочем не рук пятнадцать штук,
пятнадцать штук,
пятнадцать штук,
хэу ля ля,
дрюм ту ту,
пятнадцать штук, да не рук
(«Человек устроен из трёх частей…», 1931 [Хармс 1994/I , с. 204]).

Свобода языка тем очевиднее, чем произвольнее он распоряжается элементами внешнего мира, чем неоправданнее, с точки зрения практического понимания, те манипуляции, которые он себе позволяет. Увлечённое «накручивание» бессмысленных утверждений, весёлое мурлыканье и прихахатывание («хэу ля ля, дрюм дрюм ту ту»), возможность «возвратного движения», то есть отказа от только что заявленного, – всё это становится знаком независимости от любой контролирующей инстанции и потому используется Хармсом многократно («А впрочем, не рук пятнадцать штук», «пятнадцать штук, да не рук»).

Для поэзии Хармса характерно стремление «разворошить» остывающий общепринятый язык, дать ему новую жизнь, извлекая энергию, сохранившуюся в глубине его грамматических структур. Проза и драматургия этого автора уже не только осуществляют, но и тематизируют процесс единоборства языка действенного с языком

мёртвым, и картина их столкновения значительно сложнее, чем в поэзии.

Художественное мышление Хармса «гиперсемиотично»: для него все явления мира – разные модусы существования языка. В частности, языковую природу имеют процессы, происходящие в окружающей жизни, и люди – это всего лишь реликтовые формы деятельности языка, знаки покинувшего реальность смысла. То, что герои наделены телесностью, напоминающей об органической жизни, что им может быть больно, страшно, дурно, – выглядит у Хармса забавным парадоксом. Люди – всего лишь знаковые оболочки, поэтому смешно, когда Пушкин и Гоголь всё время спотыкаются друг о друга (как настоящие) или когда спектакль в театре (подчёркнут условный характер происходящего) срывается, поскольку исполнителей самым безусловным образом… тошнит:

> *На сцену выходит П е т р а к о в - Г о р б у н о в , хочет что-то сказать, но икает. Его начинает рвать. Он уходит.*
>
> *Выходит П р и т ы к и н .*
>
> П р и т ы к и н : Уважаемый Петраков-Горбунов должен сооб… (*Его рвёт и он убегает.*)
>
> *Выходит М а к а р о в .*
>
> М а к а р о в : Егор… (*Макарова рвёт. Он убегает.*)
>
> *<…>Выходит маленькая девочка.*
>
> М а л е н ь к а я д е в о ч к а : Папа просил передать всем, что театр закрывается. Нас всех тошнит!
>
> *Занавес* («Неудачный спектакль», 1934 [Хармс 1994/I, с. 278])

Мир, по Хармсу, превратился в текст, где человек – всего лишь элемент, функционирование которого обусловлено не его волей, а властью контекста. Поэтому действия персонажей осуществляются автоматически и как бы в страдательном залоге: не столько они совершают поступки, сколько «ими поступает», через них проявляет себя некое бездушно-механическое начало бытия – инерция распада, делающая бессвязными и бессмысленными все человеческие затеи:

> Андрей Андреевич Мясов купил на рынке фитиль и понес его домой.
>
> По дороге Андрей Андреевич потерял фитиль и зашJл в магазин купить полтораста грамм полтавской колбасы. Потом Андрей Андреевич зашел в молокосоюз и купил бутылку кефира, потом выпил в ларьке маленькую кружечку хлебного кваса и встал в очередь за газетой. Очередь была довольно длинная, и Андрей Андреевич простоял в очереди не менее двадцати минут, но, когда он подходил к газетчику, то газеты перед самым его носом кончились.
>
> Андрей Андреевич потоптался на месте и пошJл домой, но по дорогепотерял кефир и завернул в булочную, купил французскую булку, но потерял полтавскую колбасу.
>
> Тогда Андрей Андреевич пошел прямо домой, но по дороге упал, потерял французскую булку и сломал свое пенсне.
>
> Домой Андрей Андреевич пришJл очень злой и сразу лег спать, но долго не мог заснуть, а когда заснул, то увидел сон: будто он потерял зубную щетку и чистит зубы каким-то подсвечником. («Потери», 1934 [Хармс 1994/I, с. 274]).

Любая перемена для героев Хармса гибельна, поскольку они не укоренены в реальности – ни в «человеческой», ни, тем более, в безусловной. Поэтому и креативность языка начинает восприниматься как разрушительная сила, несущая угрозу нормальной жизни. Язык творящий – дискурс – обретает вид самостоятельного начала бытия, и уже не служебного, а диктаторски-властного.

Язык, к которому апеллировала заумная поэзия Хармса, – это система знаков, не соотнесённых с практической действительностью, но бесконечно отсылающих к другим знакам. Язык интересовал поэта как аналог первобытия. Теперь главным предметом внимания Хармса становится дискурс – способ соотнесения языка и эмпирии, язык, воплощающийся в жизнь, речевая интенция, её источники и адресаты.

Автор произведения, по Хармсу, вряд ли может претендовать на роль «хозяина» языка. Скорее он оказывается руководимым, слугой дискурса. Именно поэтому в прозе Хармса часто и отчётливо звучит мотив «ошибки мага» – опрометчивого поведения человека, который, имея дело со словом, по неведению приводит в действие зловещие и неуправляемые силы. Самый известный пример – повесть «Старуха», где даже не воплощённый замысел писателя оказывается способен радикально изменить его жизнь.

На этом этапе особое внимание художника привлекают семиотические механизмы и активные силы, отношения которых организуют семиотическое пространство. Более того, в хармсовских произведениях они нередко персонифицируются в героях и художественных конфликтах, которые только «выступают от имени» тех или иных возможностей языка. Субъектом дискурса становится неопознанное агрессивное начало, находящееся за пределами человеческой досягаемости. Это «голос бытия», пользующийся человеком как своим речевым аппаратом, как инструментом озвучивания собственных интенций.

Так, в пьесе «Елизавета Бам» ход событий определяют произнесённые героями слова (этот принцип подчёркнут повторяющейся фразой «говорю, чтобы быть»). Елизавета, опрометчиво упомянувшая о своей вине, тут же сталкивается с людьми, пришедшими её арестовать, а чтобы избежать опасности, намеренно отвлекает внимание своих обвинителей, переводит активность дискурса в неожиданную плоскость. Она не пытается оспорить предъявленное ей обвинение по существу и даже не хочет знать, в чём оно состоит, ведь дать обвинителям высказаться, - значит, позволить им создать те обстоятельства, воплотить тот ход событий, где героиня действительно окажется виноватой. Поэтому Елизавета делает всё, чтобы уклониться от темы: своих обвинителей она дурачит и заставляет дурачиться, обессмысливая всё, что может прозвучать, расчленяя речевой поток на несогласованные фразы, дискретные лексемы, бессмысленные сочетания звуков:

> И в а н И в а н о в и ч : Взять и зарезать человека. Сколь много в этом коварства!…
> Е л и з а в е т а Б а м (*уходит в сторону*): Уууууууууууу-ууууу-ууу-у
> И в а н И в а н о в и ч : Волчица.
> Е л и з а в е т а Б а м : Уууууууууууу-ууууу-ууу-у
> И в а н И в а н о в и ч : Во-о-о-о-о-лчица.
> Е л и з а в е т а Б а м (*дрожит*): У-у-у-у-у-у-у-чернослив.
> И в а н И в а н о в и ч : Пр-р-р-рабабушка.
> Е л и з а в е т а Б а м : Ликование.
> И в а н И в а н о в и ч : Погублена навеки!
> Е л и з а в е т а Б а м : Вороной конь, а на коне солдат!
> И в а н И в а н о в и ч (*зажигая спичку*): Голубушка Елизавета! (*У Ивана Ивановича дрожат руки*.)
> Е л и з а в е т а Б а м : Мои плечи, как восходящие солнца. (*Влезает на стул*.)
> И в а н И в а н о в и ч (*садясь на корточки*): Мои ноги как огурцы.
> Е л и з а в е т а Б а м (*влезая выше*): Ура! Я ничего не говорила!
> И в а н И в а н о в и ч (*ложась на пол*): Нет, нет, ничего, ничего
> [Хармс 1994/ II, с. 141–142].

Сущность этой остроумной оборонной тактики состоит в том, чтобы уничтожить нерасторжимость знака и факта, но когда это удаётся, происходит раззначивание реальности. Вещи и знаки продолжают существовать, но их отношения отныне совершенно произвольны. За вещью больше не закреплены никакие смыслы (для её обозначения теперь может быть использовано любое слово), и человеку тоже можно приписать любое качество, любой поступок. А следовательно, Елизавете Бам снова может быть предъявлено обвинение. Таким образом, оспорив право дискурса *формировать* события, эмпирическая реальность не может лишить его «последнего

слова» – власти *оценивать* события, но теперь эта власть утрачивает всякую обоснованность, превращается в произвол. Дискурс выглядит всесильным и непобедимым.

В этой перспективе уверенность писателя, что это он управляет языком, выглядит либо трагическим заблуждением, либо курьёзным недоразумением. В лучшем случае он пользуется властью дискурса ради самоутверждения и самовозвеличения. Ведь претензия на знание и понимание, на господство над людьми и вещами легче всего осуществляется в словах и на словах, как в ироническом отрывке, где Хармс рассказывает о своих отношениях с Введенским:

> …Теперь я скажу несколько слов об Александре Ивановиче.
>
> Это болтун и азартный игрок. Но за что я его ценю, так это за то, что он мне покорен.
>
> Днями и ночами дежурит он передо мной и только и ждёт с моей стороны намёка на какое-нибудь приказание.
>
> Стоит мне подать этот намёк, и Александр Иванович летит как ветер исполнять мою волю.
>
> За это я купил ему туфли и сказал: «На, носи!» Вот он их и носит <…>
>
> Мясо Александр Иванович не ест и женщин не любит. Хотя иногда любит. Кажется, даже очень часто.
>
> Но женщины, которых любит Александр Иванович, на мой вкус, все некрасивые, а потому будем считать, что это даже и не женщины.
>
> Если я что-нибудь говорю, значит, это правильно
>
> (<«Я решил растрепать одну компанию…»>, 1930-е [Хармс 1994/II, с. 38])

Свои жалкие амбиции авторский двойник может осуществить только в слове. Оно позволяет сбыться несбыточному, даёт возможность безнаказанно завышать себе цену. Его своеволие может принимать откровенно «злодейские» формы, и это становится основой так называемого «чёрного юмора» Хармса:

> Когда я вижу человека, мне хочется ударить его по морде. Так приятно бить по морде человека! Я сижу у себя дома и ничего не делаю.
>
> Вот кто-то пришел ко мне в гости; он стучится в мою дверь. Я говорю: “Войдите!” Он входит и говорит: “Здравствуйте! Как хорошо, что я застал вас дома!” А я его стук по морде, а потом еще сапогом в промежность. Мой гость падает навзничь от страшной боли. А я ему каблуком по глазам! Дескать, нечего шляться, когда не звали!
>
> А то еще так: я предлагаю гостю выпить чашку чая. Гость соглашается, садится к столу, пьет чай и что-то рассказывает. Я делаю вид, что слушаю его с большим интересом, киваю головой, ахаю, делаю удивленные глаза и смеюсь. Гость, польщенный моим вниманием, расходится все больше и больше. Я спокойно наливаю полную чашку кипятка и плещу кипятком гостю в морду. Гость вскакивает и хватается за лицо. А я ему говорю: “Больше нет в моей душе добродетели. Убирайтесь вон!” И я выталкиваю гостя («Когда я вижу человека…», 1939 [Хармс 1994/II, с. 101]).

В этом случае именно язык распаляет воображение персонажа-повествователя: позволяет ему героизировать, мягко говоря, малосимпатичные поступки, расцвечивать варварские жесты «красивыми» словами. Слова заслоняют собою реальную ситуацию настолько, что «мечтателю» видно только «великолепие» собственных жестов. Власть дискурса принимает характер абсолютной вседозволенности, и повествователь оказывается причастен этой власти.

Хармс является едва ли не первым писателем, заговорившим о языке как о самостоятельном источнике опасности. Спустя полвека тема власти дискурса окажется одной из центральных в постструктуралистской философии, – но своё начало связанные с ней размышления берут именно здесь, в творчестве обэриутов.

Литература

Бабаева, Успенский 1993 – *Бабаева Е., Успенский Ф.* Грамматика абсурда и абсурд грамматики // Русский авангард в кругу европейской культуры. М.: Наука, 1993.

Ханзен-Лёве 2001 – *Ханзен-Лёве О.* Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М.: Языки русской культуры, 2001.

Хармс 1994 (I–II) – *Хармс Д. И.* Собр. соч.: В 4-х томах. М.: Внешторгиздат, 1994.

Татьяна Печерская

ЛИТЕРАТУРНЫЕ СТАРУХИ ДАНИИЛА ХАРМСА (ПОВЕСТЬ «СТАРУХА») [1]

Литературные источники хармсовской старухи нельзя назвать скрытыми, хотя и очевидными их тоже не назовешь. Старухи Пушкина, Гоголя, Достоевского, Тургенева причудливо рассредоточены в повести и обнаруживаются самым непредсказуемым образом. Подобное устройство текста можно соотнести с устройством калейдоскопа: множество разрозненных дробных фрагментов-осколков при каждом следующем смещении складываются в новый и вполне опознаваемый рисунок. Какие условия прочтения открывают читательскому зрению упорядоченность целого вместо беспорядочной груды «обломков» литературных старух, а именно так на первый взгляд выглядит повесть. Как нам представляется, «опознание» литературных источников может осуществиться при помощи вычленения внутритекстового субдискурса, подвижные и размытые границы которого наглядно эксплицированы на границе перехода повествования из событийной сферы в сферу письма.

Повествование разворачивается в двух временных проекциях – настоящего и прошедшего времени. Формально переключение достигается простой меной глагольного времени. При этом событийная сторона повествования сохраняет видимость линейного движения. Повествование ведется от первого лица в манере рассказывание истории, и только последний абзац повести обнаруживает, что мы имели дело с рукописью, то есть с записками этого первого лица, героя.[2] Другими словами, герой выступает одновременно и как *я повествующее*, и как *я повествуемое*. На фоне последовательного изложения событий соскальзывание из настоящего времени в прошедшее и обратно даже не сразу фиксируется при восприятии. А между тем двойное время повествования позволяет сюжету расслаиваться: настоящее время соответствует собственно писанию (рукопись), прошедшее – воспроизводит странные события, якобы имевшие место ранее. В формальном смысле смена временных признаков знаменует границу двух субдискурсов текста.

С событийной точки зрения настоящее время – нулевое, бытийное, его эмблема – часы без стрелок. Его мистический рисунок означен временем старухи: «Сейчас без четверти три», – говорит она, глядя на циферблат без стрелок. В проекции на циферблат – это прямая линия, застывшее время, минус-время. Оно же – вечное, абсолютное время – неделимое и неоплотненное в вещественном мире. Тот же рисунок (без четверти три) симметрично повторяется в финале движением гусеницы: «Она сильно и жилисто складывается несколько раз в одну и в другую сторону» [Хармс 1991, с. 430]. Рисунок временного (и сюжетного) первотолчка повествования может быть соотнесен с временем мистического появления из небытия пушкинской старухи: «Он взглянул на часы: было без четверти три» [Пушкин 1975, с. 215]. Скрытый ток равномерного колебания *вправо-влево,* поддерживающий «неустойчивое равновесие» зависшего времени, определяет ритмический рисунок в повести: «… дамочка вытягивала шейку то вправо, то влево»; «… я делал это левой рукой, а в правой держал молоток»; с меной *вправо-влево* на эквивалентное *с одной стороны – с другой стороны*: «… с одной стороны у меня вместо руки торчи т столовый ножик, а с другой стороны – вилка» и т. п.

Ритмический рисунок *вправо-влево* вводит еще одну мистическую старуху из «Стихотворений в прозе» И. С. Тургенева. Оно называется «Старуха», но что еще более важно, в нем идет речь о встрече героя с зловещей старухой, олицетворяющей судьбу. Безуспешно стараясь уйти от ее преследования, как это изображается в снах, герой

пытается менять направление движения – сворачивает «то налево, то направо», но каждый раз оказывается на краю ямы-могилы. В конце концов он приходит к пониманию, что это и есть «та судьба, от которой не уйти человеку» [Тургенев 1982, с. 129].

Настоящее время повествования задает дистанцированность самоописания, отчужденность взгляда на самого себя: «Я оглядываюсь и вижу себя в своей комнате, стоящего на коленях посередине пола» [Хармс 1991, с. 402]. Повествовательное созерцание смещает границы сна-яви, фиксирует детали, не позволяющие оборвать мистические нити, связывающие старуху из небытия с бытийным миром, представленном в подчеркнуто грубой материально-телесной данности.

Проекция мистической старухи оформляется в повествовании россыпью признаков, деталей, черт различных литературных старух, так или иначе вписанных в облик всех персонажей без исключения. Прежде всего должен быть назван сам герой. Он трижды повторяет позу мертвой старухи – сидящий в кресле; лежащий на полу, уткнувшись лицом в пол; сжимающий кулаки и напрягающий ноги в почти предсмертных схватках. При этом в двух первых случаях воспроизводятся позы пушкинско-достоевских старух разом. Хармс вслед за Достоевским использовал характерное пушкинское противоречие (кажется, нигде не отмеченное исследователями): в одном эпизоде «Пиковой дамы» старуха «…покатилась навзничь <...> и осталась недвижима» [Пушкин 1975, с. 210], в другом, когда Германн возвращается из комнаты Лизы и проходит мимо мертвой графини, он видит, что «мертвая старуха сидела окаменев» [Пушкин 1975, с. 213]. Достоевский «распределил» это противоречие на две сцены – в реальности и в сне Раскольникова. В реальности: «...тело повалилось навзничь» [Достоевский 1982, с. 78], во сне: «...а на стуле в уголку сидит старушонка» – «Он испугался, нагнулся, заглянул ей в лицо» [Достоевский 1982, с. 269]. Все эти телодвижения воспроизводятся в повествовании Хармса, захватывая и старуху, и героя, и побочных персонажей (смеющиеся старухи на улице и проч.)[3] Так, даже машинист в какой-то момент может предстать раскольниковской старухой. Вся сцена «пробы» свернута в один короткий диалог: «Я вышел в коридор и подошел к его двери. – Матвей Филиппович, вы дома? – спросил я. – Дома, - ответил машинист. – Тогда, извините, Матвей Филиппович, вы не богаты деньгами? Я послезавтра получу. Не могли бы вы мне одолжить тридцать рублей? – Мог бы, – сказал машинист. И я слышал, как он звякал ключами, отпирая какой-то ящик...» [Хармс 1991, с. 425].

В контексте «Пиковой дамы» воспринимается и «дамочка из булочной»: «Кто же вас преследовал? – спросил Сакердон Михайлович. – Дама, – сказал я»; «...но я вспомнил, что не могу пустить ее в свою комнату. – Что же, у вас в комнате была другая дама? – спросил Сакердон Михайлович. – Да, если хотите, у меня в комнате находится другая дама, - сказал я, улыбаясь. – Теперь я в комнату никого впустить не могу. – Женитесь. Будете приглашать меня к обеду, – сказал Сакердон Михайлович» [Хармс 1991, с. 413]. В другом эпизоде: тяжелый чемодан с мертвой старухой мешает герою догнать «дамочку из булочной»: «Милая дамочка повернула в переулок. Когда я добрался до угла – ее нигде не было. – Проклятая старуха! – прошипел я, бросая чемодан на землю» [Хармс 1991, с. 427]. В отмеченных эпизодах легко узнаются пушкинские ситуации: Лиза-старуха – отмена любовного свидания из-за мертвой старухи, предложение жениться. По сути дела в пушкинско-достоевских рамках старуха не может существовать сама по себе, она включена в треугольник, впервые заданный Пушкиным: старуха/герой-«злодей»/героиня-жертва (соблазненная и покинутая). Эту же схему обыгрывает Достоевский, ее же травестирует Хармс.

Пушкинско-достоевские аллюзии образуют исходный материал для непрерывных метаморфоз, с помощью которых старуха буквально расползается по

всему тексту. Напомним беспокойство героя по поводу того, что мертвая старуха может выползти из комнаты, что покойники – это, скорее, беспокойники, и они норовят расползтись, если оставить их без присмотра.

Сакердон Михайлович – персонаж, соединяющий черты сразу нескольких литературных старух, интересен еще и тем, что он существенно расширяет литературное пространство повествования в целом. Особо следует отметить соотношение персонажа с гоголевской старухой, если так можно обозначить Плюшкина в его двойном облике мужик-баба. Сакердон Михайлович связан со старухой повести цепочкой детальных подобий, эквивалентов: уже упомянутая поза с завернутыми назад руками; торчащие из-под задравшейся одежды костлявые ноги; молчание, неподвижность в сне героя: «А Сакердон Михайлович сидит молча, и я вижу, что это не настоящий Сакердон Михайлович...» [Хармс 1991, с. 404] – Старуха сидит молча, неподвижно, «как мешок», «и вдруг мне делается ясно, что старуха умерла» [Хармс 1991, с. 403]. Однако по ряду признаков Сакердон Михайлович явственно перетекает в плюшкинское пространство, вовлекая в него героя и старуху из повести. Во-первых, обращает на себя внимание неопределенность внешности Сакердона Михайловича: «Он был в халате, накинутом на голое тело, в русских сапогах с отрезанными голенищами и в меховой с наушниками шапке, но наушники были подняты и завязаны на макушке бантом» [Хармс 1991, с. 410]. Попутно заметим, что достаточно было бы и одной гоголевской приметы – «в русских сапогах» (а в каких же еще?), чтобы опознать цитату как таковую. Неопределенность внешности – мужик-баба, старик-старуха перекидывает мостик и к визиту таинственного старика. Далее сходство проступает в разговоре героя с Сакердоном Михайловичем о вере в Бога. Сакердон Михайлович долго развивает тему неприличия некоторых поступков, таких, например, как просьба денег в долг, чем совершенно обескураживает героя, спросившего, верит ли тот в Бога. Косвенно в этом контексте к Плюшкину примыкает и Коробочка – в той мере, в какой в нее вписана пушкинская старуха. В гоголевских ситуациях особо выделяются часы: от остановившихся часов Плюшкина, стенных часов, которые, как и в руках старухи, занимают несвойственное им место, до часов, которые Плюшкин хочет подарить Чичикову: «Я ему подарю, – подумал он про себя, – карманные часы: они ведь хорошие, серебряные часы, а не то чтобы какие-нибудь томпаковые или бронзовые; немножко поиспорчены, да ведь он себе переправит; он человек еще молодой, так ему нужны карманные часы, чтобы понравиться своей невесте! Или нет, – прибавил он после некоторого размышления, – лучше я оставлю их ему после моей смерти, в духовной, чтобы вспоминал обо мне» [Гоголь 1959, с. 136]. Карманные часы действительно обнаруживаются у героя повести, к ним он многократно прибегает, вынимая из жилетного кармана. Часы Коробочки тоже достаточно выразительны и в момент встречи с Чичиковым отбивают время появления пушкинской, еще живой, старухи: «За шипеньем тотчас же последовало хрипенье, и наконец, понатужась всеми силами, они пробили два часа таким звуком, как бы кто колотил палкой по разбитому горшку, после чего маятник пошел опять покойно щелкать направо и налево» [Гоголь 1959, с. 47].[4]

Гоголевская линия связывает с этими стариками и старухами инвалида, который появляется в повести трижды в границах абсолютно повторяющейся фразы: «...шел инвалид на механической ноге и громко стучал своей ногой и палкой» [Хармс 1991, с. 417]. Сравним: «костяные» ноги старухи и Сакердона Михайловича, плохо сгибающуюся ногу героя после лежания на полу: «Я поднимаюсь и прихрамывая подхожу к ней...», наконец, палку, об отсутствии которой жалеет герой, пытаясь затопить старуху в болоте. Косвенно инвалид ассоциируется с Капитаном Копейкиным,

таинственным инвалидом, которому оторвало руку и ногу, и который также без видимой причины и ощутимых последствий появляется в «Мертвых душах».

Наконец, по-своему оживает старуха и в соседке Марье Васильевне: будто потерянная мертвой старухой челюсть делает речь Марьи Васильевны шамкающей и почти нечленораздельной: «Ждорово! Бот это ждорово! Я бы тоже швиштела!» [Хармс 1991, с. 422]. Марья Васильевна в повести – это что-то вроде раскольниковской Настасьи – постоянного соглядатая и просто любопытствующего человека, чью бдительность надо усыплять. К тому же путь героя тоже всегда проходит мимо кухни – опасного места возможных наблюдений и нежелательных умозаключений.

Таким образом, для «опознания» старух принципиально важен принцип, касающийся построения системы персонажей в целом. Его можно обозначить как *принцип метаморфозы,* в основе которого лежит своего рода литературная мутация.

Вернемся еще раз к двойному повествовательному сюжету, развивающемуся, как уже было сказано, в разных временных проекциях. Если мы гипотетически соединим все рассказанное в прошедшем времени, то обнаружим лишь формальное событийное сходство с историей о старухе, изложенной в настоящем времени. Прошедшее время (в буквальном смысле: я встал, я захлопнул) сообщает повествованию ритмическую учащенность, прерывистость. Оно явно претендует на достоверность произошедшего. Здесь речь может идти не о самоотчужденности в пространстве писания, но об отчужденности события во времени. Именно в этом повествовательном слое время начинает заполняться дробными и частыми указаниями на временные отрезки: герой постоянно фиксирует время: пять часов, двадцать минут шестого, уже половина шестого, без пяти минут семь и т.д. Это дробное время всегда «уже» для героя. Оно стремительно летит на фоне неподвижной мертвой старухи с ее абсолютным временем. И только в финале, когда повествование вновь возвращается в русло настоящего времени – времени писания - созерцания событий, время резко замедляется. Герой теряет старуху (да и была ли она вообще?), и последнее часовое упоминание времени – не «уже», а «еще»: до поезда «еще полчаса». Далее гусеница мерным движением вправо-влево восстанавливает симметрию, обозначая тем самым изначальное время – «без четверти три», и герой, надеясь на чудо, совершенно неожиданно взывает к другому времени: «...ныне и присно и во веки веков...» [Хармс 1991, с. 429].[5]

Переброс повествовательного времени позволяет выстраивать сюжет с помощью элементарного повтора. При этом сюжетные фрагменты, детали, подробности при очередном повторе инверсивно смещаются в пределах повествовательного сюжета в целом, имитирующего линейное поступательное развитие. Инверсированность сюжетного повтора дробных отрезков пушкинско-гоголевско-достоевского-тургеневского текста о старухах не позволяет сопоставить, сравнить с первоисточником «в буквальном смысле», напрямую, поскольку инверсированным оказывается не только сюжет, но и смысл.

В повести содержится своего рода код прочтения, интерпретации парадоксальных сочетаний. Напомним еще раз упомянутый разговор героя с Сакердоном Михайловичем о вере в Бога: «Я хочу спросить вас, – говорю я наконец. – Вы веруете в Бога?». В ответ собеседник пускается в рассуждения о неприличных поступках: «Есть неприличные поступки. Неприлично спросить у человека пятьдесят рублей в долг, если вы видели, как он только что положил себе в карман двести <...> Вы же видели, что у того человека деньги есть, и тем самым лишили его возможности вам просто и приятно отказать. Вы лишили его права выбора, а это свинство <...> – Ну, – сказал я, – *тут уж нет ничего общего. – А я и не сравниваю,* – сказал Сакердон Михайлович» [Хармс 1991, с. 415; курсив мой. – *Т. П.*].

Соединенные в классическом литературном пространстве темой нарушения высшего закона, преступления, чреватого гибелью, отпадением от жизни вечной, классические старухи осыпаются бессмысленными сюжетными осколками в хармсовском повествовании о незадачливом герое, вынужденном возиться с трупом неизвестной старухи, да еще все время опасаться, что его примут за убийцу и преступника.

В событийном пространстве прошедшего времени старуха – воплощение материально-физической данности, телесности, поглощенной смертью, распадом («А теперь возись с этой падалью»). В сущности, жизнь и смерть в равной степени фиксируются героем только на телесном уровне. Отсюда и подчеркнуто грубая физиологичность переживания всех состояний. Часы во сне, где вилка и нож вместо стрелок, буквально обозначают проживание-проедание вечного времени. В событийной части сюжетного повествования смерть и жизнь тождественны в телесной разъединенности с Духом. Вопрос о вере в Бога, с которым герой обращается то к «милой дамочке», то к Сакердону Михайловичу, нелепый в контексте его мытарств с трупом и собственными физиологическими потрясениями, фактически, вопрос о бессмертии: «А верят или не верят во что? в Бога? – спросил Сакердон Михайлович. – Нет, – сказал я, – в бессмертие» [Хармс 1991, с. 415]. Экзистенциальная пустота, ощущаемая героем, мучения с телом (своим ли, старухиным ли), невозможность освободиться от него мыслятся как не-бытие, невозможность бес-смертия. С этой точки зрения Хармс может быть рассмотрен в русле одной из центральных тем русской религиозной Философии XX века – темы о неразрывной связи Духа и тела, о душе телесности. Записи Хармса вполне подтверждают его интерес к этой теме. Приведем запись 1938 года: «1. Цель всякой человеческой жизни одна: бессмертие. <...> 3. У человека есть только два интереса: земной – пища, питье, тепло, женщина и отдых, и небесный – бессмертие. 4. Все земное свидетельствует о смерти. 5. Есть одна прямая линия, на которой лежит все земное. И только то, что не лежит на этой линии, может свидетельствовать о бессмертии. 6. И потому человек ищет отклонения от этой земной линии и называет его прекрасным, или гениальным» [Хармс 1991, с. 532].

Вернемся к повести. Именно литературное повествовательное пространство сочинения [рукописи], проецируясь на пространство происшествия, позволяет увидеть в последнем сопричастность экзистенциальному опыту, позволяет оценить событие как со-бытие. В финале повествование делает резкий разворот. Теряя чемодан с телом старухи, освобождаясь в определенном смысле и от собственного тела после физиологических потрясений, герой взывает к Духу и сакральному времени – бессмертию: «Во имя Отца и Сына и Святого Духа, ныне и присно и во веки веков. Аминь» [Хармс 1991, с. 430]. Но это освобождение героя неразрывно связано не только с исчезновением трупа старухи, но, с точки зрения метатекста, с исчезновением и всех литературных старух. Другими словами, финал обнажает повествовательный слом как эстетический – текст, теряя литературные опоры, рушится. На этом «временно» заканчивается рукопись.

Таким образом, можно сказать, что профанность сакрального смысла жизни и смерти демонстрируется автором на уровне профанности эстетического кода авангардного текста. Именно в этой проекции литературные старухи не только «запечатлеваются как цитаты», но «слагаются в письмо».

Литература

Гоголь 1959 – *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений: В 6-и томах. Т. 5. М.: Художественная литература, 1959.
Достоевский 1982 – *Достоевский Ф. М.* Собрание сочинений: В 12-и томах. Т. 5. М.: Художественная литература, 1982.

Пушкин 1975 – *Пушкин А. С.* Собр. соч.: В 10-и томах. Т. 5. М.: Художественная литература, 1975.
Тургенев 1982 – *Тургенев И. С.* Полное собрание сочинений: В 30-и томах. Т. 10. М.: Наука, 1882.
Хармс 1991 – *Хармс Д.И.* Полет в небеса: Стихи. Проза. Драма. Письма. Л.: Советский писатель, 1991.

Примечания

[1] Данная статья представляет собой расширенный вариант статьи, впервые опубликованной в журнале «Дискурс» [Дискурс: Коммуникация – образование – культура.1997, № 3/4. Новосибирск: Лаборатория «ТЕКСТ». С. 65–71].

[2] Несовпадение повествовательных инстанций открыто демонстрируется лишь в одном эпизоде. Повествование, неизменно ведущееся от 1-го лица, переходит в 3-е лицо: «Оставшись один, Саркедон Михайлович убрал со стола, закинул за шкап пустую водочную бутылку, надел опять на голову свою меховую с наушниками шапку и сел под окно на пол. <…>» [Хармс 1991, с. 416].

[3] Смеющаяся старуха из сна Раскольникова осколочно вынесена за пределы сюжетных злоключений героя с мертвой старухой: «Я посмотрел в окно <…> двое рабочих и с ними старуха, держась за бока, хохотали над смешной походкой инвалида» [Хармс 1991, с. 401]. В аллюзивном контексте «Преступления и наказания» старуха из сна изображена в одной компании с двумя рабочими, ремонтировавшими квартиру этажом ниже. В тот же контекст преступления попадает и эпизод с домовой конторой, куда герой Хармса приходит «заявить на себя», точнее, сообщить о мертвой старухе, случайно оказавшейся в его комнате. Как и в романе Достоевского, дело заканчивается ничем – управдома не оказывается на месте.

[4] Таинственный старик, о визите которого сообщает Марья Васильена, возможно аллюзивно связан с другим стихотворением в прозе – «Песочные часы». Как и в «Старухе» (и многих других стихотворениях), в этом стихотворении в прозе развивается тема неизбежности смерти. В безрелигиозном сознании Тургенева она неизменно трагическая, определяющая восприятие жизни как краткого и бессмысленного существования. В стихотворении «Песочные часы» образ времени представлен песочными часами: песок, как и жизнь, не оставляет следов на земле, его шелест в часах – шелест утекающей жизни. Неподвижная фигура, в одной руке которой песочные часы, а другая занесена над сердцем героя, стоит над его изголовьем. Как известно, в европейской эмблематике нового времени Хронос изображался в виде старика, одним атрибутом которого были песочные часы – символ быстротечного времени, другим – коса, символ смерти. Как указывает Н. В. Алексеева в комментарии, фигуру умирающего Хроноса с выпавшей из рук косой, возле которой стоят песочные часы, Тургенев несомненно видел на знаменитой гравюре В. Хогарта.

[5] Заметим, что замысел героя связан с сюжетом о чудотворце, который мог, но так никогда и не сотворил чуда. На чудо надеется и сам герой – причем не только в связи со старухой, он мысленно и сам мечтает творить чудеса – напустить столбняк на мальчишек и т. п. В контексте веры в чудо развивается и разговор с Сакердоном Михайловичем о Боге и бессмертии. Нельзя не обратить внимания на почти цитатное обращение Хармса к стихотворению в прозе «Молитва», сходящего в тот же тематический круг, что и «Старуха», и «Песочные часы»: «О чем бы не молился человек – он молится о чуде. Всякая молитва сводится на следующую: “Великий Боже, сделай, чтобы дважды два – не было четыре”» [Тургенев 1982, с. 172]. «Молитва» по существу представляет собой насмешку над верой и ухищрениями человеческого ума. Не удивительно, что в свое время она была запрещена цензурой. Интересен и тот факт, что фактически «Молитва» совпадает с ходом рассуждений (и даже в отдельных выражениях) героя «Записок из подполья» Достоевского. В отличие от героя-парадоксалиста, за которым не стоит автор «в буквальном смысле», «Молитва», как весь и цикл, выражает непосредственно мироощущение автора.

Михаил Евзлин

ОБМАНУТЫЕ НАДЕЖДЫ, ИЛИ НЕСОСТОЯВШИЙСЯ МИРАКЛЬ

Памяти Савелия Гринберга

Из всех обэриутов Игорь Бахтерев (1908 – 1996) остается менее известным, во всяком случае, для «публики», хотя и его коснулась сомнительная слава в качестве соавтора популярной в свое время пьесы «Полководец Суворов». И если бы не старания Сергея Сигея, собравшего и опубликовавшего затерянные в частных архивах сочинения этого, быть может, самого оригинального и энигматического русского авангардиста, от Игоря Бахтерева не осталось бы почти следа.[1]

В мадридском издательстве Hebreo Errante в серии Русского поэтического авангарда вышло шесть книжек Игоря Бахтерева с комментариями Сергея Сигея.[2] После этих публикаций можно говорить о *корпусе* бахтеревских произведений, проясняющим в достаточной мере лицо этого автора, всегда как-то пребывавшего в тени, как бы скрываясь от коршунов-литературоведов, терзающих без разбору как живое, так и мертвое.

В нижеследующих заметках анализируется *архетипическая структура* поэтических произведений Игоря Бахтерева, благодаря которой они приобретают совершенно исключительное значение не только в специфической авангардной сфере, но и вообще в современной литературе.

1

«Обманутые надежды» Игоря Бахтерева [2001a], как и «Игра в аду» Алексея Крученых [2001], имеет отношение к изнаночной стороне действительности, которая, обернувшись на лицевую сторону, стала «рылом». Но в отличие от Крученых, у которого архетипы торчат как «нетопыри взамен гвоздей», у Бахтерева ничего не выпирает: все блоки тщательно прилажены один к другому. Его бесконечные переделывания одного и того же текста создают впечатления, что он был только тем и занят, как бы получше приладить заготовленные заранее слово-блоки. Отсутствие «логического конца» в бахтеревских вариантах – не по неспособности что-то окончить, а вполне сознательный принцип. Это род мозаичной литературы, которая в принципе не может иметь завершения. В этом бесконечном комбинировании-прилаживании разнородных элементов-осколков, собственно, и состоит «поэтический метод» Бахтерева. При этом он не шлепает как попало, а как джентельмен старых времен внимательно раскладывает пасьянс из слов, которые когда-то составляли здание русской классической литературы, вдруг развалившееся как карточный домик. Бахтерев как бы вытаскивает слова-карты из вороха, перекладывая время от времени кое-что, прибавляя или выбрасывая, и так до бесконечности. Он – как бог-дитя, вечно играющее в игрушку мира.

Выходят в высшей степени забавные сочетания, выворачивающие наизнанку привычные метафоры.[3] Иван Г**о**врилыч говорит, как бог, а Бог говорит, как Степан Г**а**врилыч, разогреваясь как индийский аскет от тапаса: «Став лицом, став грудью красный» [Бахтерев 2001a, с. 29]. На этом выворачивании строится бахтеревская комедия с шарманкой. Эта последняя вводит кукольную, «петрушечью» тему. Петрушка, который должен был бы кувыркаться, начинает вдруг ни с того ни с сего произносить трагические монологи, в которые вклиниваются фразы явно из другого репертуара, словно у него какое-то колесо сломалось: срабатывает не вовремя,

останавливается невпопад и задевает другие колеса, которых оно не должно касаться, в результате чего эффект получается совершенно удивительный.

В высшей степени значителен для Бахтерева Аристофан, во всяком случае, некоторые «обэриутские» комедии древнегреческого поэта.[4] В «Лягушках» бог театра Дионис то и дело меняется одеждой и ролями со своим слугой: «Что ты бог, не забывай, / Раз уж нарядился богом» [Аристофан 1983, с. 283, (ст. 596–597)].[5] Всё это происходит в Аиде, куда Дионис приходит, хотя и бог, но переряженный в другого бога – Геракла. Гребя в лодке Харона, он всё время слышит пение лягушек: «Брекекекекс, коакс, коакс». И под конец сам заговаривает заумным лягушачьим языком: «Брекекекекс, коакс, коакс! / Мне нипочем ваш горлодер» [Аристофан 1983, с. 264 (ст. 259–260)].[6]

Эта перебранка Диониса с лягушками очень напоминает диалог Петрова со Степаном Гаврилычем: вначале Петров не разумеет, а потом сам заговаривает заумно, что, однако, оканчивается для него катастрофой.[7] Дионис также под конец совершенно разругивается с лягушками, но в этот самый момент на свое счастье доплывает до берега, где его ожидают другие чудовища. Речь слуги Плутона Эака, обращенная к Дионису, могла бы служить моделью для угроз Степана Гаврилыча.

Эак: «Ах, мерзкий, ах, треклятый, ах, негоднейший! / Подлец! Из подлых подлый, распреподлейший! / Ты уволок у нас собаку Кербера. / Душил ее, давил и бил, с собой увел / Мою собачку милую. Постой же, вор! / Теперь утесы Стикса чернодонные / И Ахеронта гребень окровавленный, / И псы Кокита и сто голов / Чудовищной ехидны будут грызть тебя / И рвать твою утробу. А нутро пожрет / Тартесская мурена. Потроха твои / И черева твои кровоточивые / Горгоны сгложут, страшные тифрасские. / Я к ним, не медля, быстрый направляю бег» [Аристофан 1983, с. 275–276 (ст. 464–476)].

Степан Гаврилыч: «Простите, сударь / Вы с невестой / Дрянь земли, утробы гарь / Жизни тухлые помои / Обрести хотите место – / Неразумные вы твари / В светлой сакле над землею! / А стоите над трясиной / Развеваясь как осины. / Всё. Теперь со злости / Я вам переламаю кости / В зловонный зад вгоню свечу, / И чрева гниль разворочу!» [Бахтерев 2001а, с. 35–36].

«Трясина» явно соотносится с «болотом», по которому плывет Дионис, сопровождаемый насмешливым пением лягушек. «Милая собачка» Кербер – это «пестрая собаченка», безобидный песик, который «даже лаять не желает» [Бахтерев 2001а, с. 27], но почему-то заставляет Петрова похолодеть. Человек с «неуклюжим ухом» [Бахтерев 2001а, с. 25] – это привратник Страны смерти Эак, *alter ego* или внешняя сторона Плутона-хозяина, который становится хтоническим [8] богом «четвертого этажа» Степаном Гаврилычем. Само по себе присутствие этих персонажей должно указывать *направление*, которое приняли искания героев, а также *архетипический смысл* этой кукло-трагикомедии.

Заумные элементы у Бахтерева, в силу своей экономности, выявляют функцию зауми вообще. Совершенно очевидно, что заумь здесь – эзотерический язык, на котором происходит общение между людьми и сверхъестественными существами.[9] Это не язык богов, а хтонических существ, которые харатеризуются *нерасчлененностью* на всех уровнях: пространственном, временном, формальном и соответственно звуко-языковом. Эта «остаточная» (*до*-космогоническая) нерасчлененность (или невыявленность) выражается в соединениях-наложениях, которые в формально-пространственной сфере верхнего мира представляются как *чудовищные*. С этой точки зрения заумь не есть что-то совершенно противоположное смыслу, а обозначение «участков бытия», не покрываемых космическим покрывалом Исиды, остающихся на нем как бы дырами, из которых слышатся странные голоса. Индийский философ сказал бы, что заумь – это прорыв в покрывале *майи*, обнаруживающий ее несущественность.

В «Обманутых надеждах» заумь отнесена к диалогу между Петровым и Степаном Гаврилычем, вслед за которым происходит срывание *тряпицы* («покрывала»), скрывающей *другую комнату* [Бахтерев 2001а, с. 36], т. е. хтоническое «подполье», где концентрируются всякого рода чудовищные существа: «В убогой атмосфере / Валялись постояльцы / Не то люди, не то звери» [Бахтерев 2001а, с. 38]. Переход из прихожей инфернального бога Степана Гаврилыча в «по-ту-сторону» тряпицы обозначает неспособность героев не только добраться до небесной сакли, но и вообще удержаться в среднем земном мире и даже сохранить свой человеческий образ. И действительно, неумение Петрова *узаруметь* заумь Степана Гаврилыча становится предверием к *без*-умному *за*-тряпичному существованию. Во всём остальном заумь как бы рассеяна по всему тексту, соединяя сами по себе умные слова во вполне заумные сочетания и создавая этим комбинированием ощущение абсурдности («заумности») всего происходящего.

В более позднем варианте прямые элементы зауми вводятся также в песню старух-шарманщиц.[10] Она оканчивается сплошной заумью, на последней протяжной ноте которой (*бу бу бу*) старухи растворяются, оставляя за собой уже совсем нечленораздельные звуки: «только скрип / только треск / только шелест слышен где-то». Этот хор старух-шарманщиц, вводящих действие и предвещающих судьбу героев («Нет спасения для вас!») наводит на Мойр, дочерей Ночи, существ хтонических по определению, в силу этой своей хтоничности стоящих вне времени, что подчеркивается их вечной старостью. С этой вневременностью связано знание судьбы, но только в ее исключительно хтоническом, темном, безличном и абсолютно фатальном аспекте. И поэтому предсказания Мойр-шарманщиц есть всегда предсказания о неизбежной гибели: после встречи с хтоническими старухами герои могут оказаться только в храме Плутона Гаврилыча.

Исчезающие с *шелестом* старухи вызывают в памяти также Гесперид, которые плачут над драконом, убитым Гераклом, а при виде аргонавтов превращаются в пыль и землю, а потом снова появляются в виде деревьев, сообщая о местонахождении водного источника [Apoll. Rod. IV, 1424 и далее]. Связь хтонических Гесперид с водным источником и змеем становится у Бахтерева связью с *шинком*.[11] И как Гесперидыя являются жаждующим аргонавтам, так старухи являются жаждущим преображенья Софье и Петрову, растворяясь затем в земле-пыли.

Заумь, таким образом, обозначает *хтонический контекст* совершающегося бредового действа, где всё перемешано, как в Хаосе, где бог – Степан-Иван Г**о**врилыч-Гаврилыч, вожатый – провожатый, род психопома Гермеса, пестрая собаченка – трехголовый Цербер,[12] а у ангела – нехорошие думы. Лестница, по которой спускаются на землю ангелы и по которой восходят души в небесную саклю, ведет в хтонический храм безумного бога Гаврилыча: «В каких созвездьях я, / В каком дурацком храме?» [Бахтерев 2001а, с. 24]. Завертевшийся в экстазе обитатель этого храма заговаривает заумью, которая переходит в совершенное беснование, Петербург оказывается Тулой, а комнаты наполняются всякой нечистью: «не то люди, не то звери» [Бахтерев 2001а, с. 38]. В этот самый момент появляется Гермес-вожатый *с* «неуклюжим ухом» [Бахтерев 2001а, с. 39].[13] И опять начнется, уже в Туле или где-то еще, та же самая чехарда. Можно, конечно, продолжать, зная наперед, что всё равно *никогда не кончить* начатого рассказа. А можно вернуться назад, к началу, меняя фразу или прибавляя-убавляя какое-нибудь словечко, что и делает Бахтерев, отдыхая на этом тайном своем досуге от своих должностных писаний с их бесмысленным началом и дурацким концом.

Бахтеревский метод «цветных заклеек»[14] по видимости напоминает метод Гоголя: «Вот что значит, когда живописец дал последний туш своей картине. Поправки, по-видимому, самые ничтожные: там *одно словцо убавлено, здесь прибавлено, а тут*

переставлено – и всё выходит другое» [Розанов 1990, с. 230; курсив В. В. Розанова]. Вроде бы, как и Гоголь, Бахтерев постоянно что-то добавляет, убавляет и переставляет. С какой целью? Для улучшения? В действительности, происходит не улучшение, а возникают «другие сочинения». При этом следует заметить, что эти сочинения вовсе не равнозначны. По сравнению с «Обманутыми надеждами», в «Ночном миракле из Мо-хо-го» [Бахтерев 2001b] происходит явная вульгаризация главных персонажей и вообще всей ситуации. О первом из этих вариантов можно говорить как о своего рода романтической пародии, в которой герои ищут «преображенья», но оказываются *не у того бога*. Лестница, по которой они думали взобраться на небо, привела их не в небесную саклю, а в безумное обиталище изувера-шамана.

В «Ночном миракле» речь уже идет не о «пребраженье», а о «переселенье»: герои оказываются не у другого бога, а *в другом подвале*. Выбор, таким образом, уже идет только между этим и другим подвалом, а не Землей и Небом, и всё человеческое существование безнадежно и навсегда погружается в *подвал*, становится *чистой небылью*. И хотя публика, собравшаяся в подвале, из него вроде бы выходит на «взморье» (сразу же вспоминается рижское взморье как идеал отпускного «переселенья»), но при этом распевает заумную песенку, которая никогда не кончается, т. е. в действительности нет никакого выхода или разрыва, а один только *за*-умный *пад*-вал.

Есть что-то очень неутешительное в этом «миракле» великого поэта. Если в «Надеждах», хотя и «Обманутых», есть какая-то внутренняя обоснованность для движения героев по лестнице ангелов, которая оказывается лабиринтом, заводящим их к Минотавру Гаврилычу, то в «Ночном миракле» она отсутствует совершенно. И хотя подвальные гости вроде бы собрались для того, чтобы наблюдать за мираклем, никакого миракля они не ждут. И в самом деле, какой чудо-миракль может быть в подвале? Возможно, что Бахтерев пародирует ожидания святых мучеников, сидящих в башне, в яме, в совершенной тьме, в котором им является Божий свет («миракль»). В тексте намек на это можно усмотреть в «свят, свят» [Бахтерев 2001b, с. 83], после чего герои, пришедшие просить переселенья, навсегда перемещаются в «комнату», оказывающейся всё тем же подвалом, из которого их уже не выведет никакой миракль.

Из «Обманутых надежд» переносятся в «Ночной миракль» целые блоки, которые к нему, однако, никак не приклеиваются. И хотя Бахтерев расцвечивает их заклейками, они в этом подвале совсем обесцвечиваются. Как публика зашла не в тот подвал, так и рыбак Петров и красивенькая Пинега произносят не те речи. Они – размалеванные куклы. Первый диалог между ними («Он: красивенькая! Ты куда? Она: Вон туда. Он: И я сюда. Она: А я отсюда. Он: Значит по пути.» [Бахтерев 2001b, с. 26]) – это *язык кукол*. В этом своем качестве он совершенно замечателен: не на этом ли языке заговорила вдруг Россия? Далее начинается «поправление», которое переходит в совершеннейший бред. Ощущение, что в кукле действительно что-то «поправили», и она вместо того, чтобы почтительно приседать и вежливо произносить *bon jour*, вдруг ни с того ни с сего стала кувыркаться, плеваться и выделывать всякие другие непристойные жесты, а потом вдруг запела мелодраматическую арию в совсем неподходящем для этого месте. Наиболее точным комментарием ко всему этому могут служить заключительные слова самого Бахтерева: «значит амун / значит – амук / значит – аминь» [Бахтерев 2001b, с. 60].

Само по себе разглядывание пестрящих заклейками рукописей Бахтерева, словно это не рукописи, а рукописные картины, создает впечатление, что он вовсе не меняет и исправляет, а играет, как ребенок с разноцветными камушками. Для Бахтерева эти камушки – цветные наклейки со словами. Результат – «пестрый и нарядный». А что касается, собственно, литературного результата, эти новые наклеенные слова «вовсе не

были лучше или точнее, заумнее или длиннее» [Сигей 1997, с. 241]. Это его любимая игра – в разноцветные камушки-слова. И всё же, как и всякая игра, это бахтеревское «фокусничество» – на виду у публики: в одиночестве ему было бы скучно, это была бы не игра, во всяком случае, менее интересная – имеет вполне *архетипическую установку*. Вот несколько примеров.

1-й вариант («Обманутые надежды»): *По **грязной** лестнице, в пыли.*
2-й вариант («Ночной миракль»): *По **шаткой** лестнице, в пыли.*
1-й вариант: *А выражение лица напоминало **подлеца**.*
2-й вариант: *А выражение лица напоминало **мертвеца**.*
1-й вариант: *Скажу, **в Парижах** жизнь совсем другая.*
2-й вариант: *Скажу: **в лесах Булонских** жизнь другая.*
1-й вариант: ***В Париже наблюдается** блаженство.*
2-й вариант: ***В домах парижских нет** блаженства.*

Этот список можно было бы продолжить до бесконечности. Вообще это сопоставление, в том числе импровизированных «для зрителя» вариантов, само по себе очень интересно. Важно в данном случае отметить: если рассматривать эти изменения вне контекста и в отрыве от обстоятельств, *в самих в себе*, то они представляют явное ухудшение как в отношении формальном, так и содержательном. Ангел с выражением «подлеца» шокирует много больше, чем – «мертвеца». «В Парижах» звучит много комичнее, чем «в лесах Булонских». Второе не вызывает никаких особенных ассоциаций, а первое сразу приводит на память излюбленные в русской литературе рассуждения о «парижах». Во всех отношениях смешная фраза в первом варианте становится после исправления довольно бесцветной и даже безвкусной во втором. В первом варианте вспоминается какой-нибудь Жигалов, рассуждающий на своем протертом диване о европейской цивилизации. Во втором эта комическая ассоциация вполне теряется. В строчке «*рисунком точным и **опрятным»*** исправление на ***приятным*** снимает иронию первого варианта.

Сам Бахтерев, как кажется, не очень был озабочен этими «случайными» ухудшениями или улучшениями. Его одно занимает: подходит ли этот камушек, взятый из кучки, или нет. И если подходит, он беззаботно выкидывает старый слово-камушек, быть может, даже очень красивый и редкостный, а на его место кладет, хотя и похуже и совсем простенький, но всё же *другой*. И так до бесконечности. Совершаются ли вследствие этих перемен «семантические сдвиги»? Без сомнения. Совокупность изменений на уровне слов-песчинок в конце концов меняет конфигурацию всего текста, словно это были бы морские дюны, находящиеся под постоянным коррозийным влиянием воды и ветра, роль которых, в данном случае, исполняет сам автор – создатель и разрушитель собственного текста.

Это очень точное определение в отношении Бахтерева: он – не только автор, но также «иструмент изменений» по отношению к собственным произведениям [Сигей 1997, с. 241]. Но в каком смысле? Очень показательно отношение Бахтерева ко времени. Оно для него как бы и вовсе не существует: неизменность изменений, текучесть, в действительности, есть *неподвижность*. Но неподвижность времени есть также его отсутствие, несущественность, *не-сущность*. Сам Бахтерев об этом говорит: «да это было написано в 1930, но вы понимаете, я написал почти то же самое в 1928, да и сейчас могу написать это же самое» [Сигей 1997, с. 273, прим. 2]. Но всё же совсем то же самое Бахтерев не пишет, а только *почти*. Это «почти» есть результат проникновение времени в его *почти* герметические создания. Это проникновение, как действие воды и ветра на песочные конфигурации, имеет исключительно коррозийное влияние, т. е. отношения со временем у Бахтерева окончательно отрицательные. Он – «инструмент», но в том смысле, в каком инструментом являются вода и ветер.

Созданный им текст *со временем* подвергается внутренней энтропии. Заклейками он как бы пытается заполнить образовавшиеся в тексте «дыры».

В последнем известном варианте «миракля» [Бахтерев 1991; перепечатано в: Бахтерев 2001b] коррозия достигает своей предельной точки. Этот укороченный «миракль» производит впечатление фрески, с которой попадали целые куски. Полностью выпала по сравнению с «Ночным мираклем» сцена с ангелом-путешественником. Другие обвалившиеся куски, которые были в начале, Бахтерев переносит в конец. Одним словом, это уже совсем *не то*. Как древние стенные росписи, так и его кукло-комедия дошла до того предела, когда она вот-вот должна слиться с первозданными элементами, из которых когда-то, *в начале*, она была составлена. В своих последних конфигурациях эта текучесть вариантов становится *принципиальной* (насколько вообще можно говорить о «принципиальности» в отношении Бахтерева), предваряющей рапад текста-мира.

Простое сравнение вариантов «миракля» отдает решительное предпочтение «Обманутым надеждам». Возникает вопрос: почему Бахтерев публикует явно худший вариант, оставляя неопубликованным явно лучший? Неужели он сам не осознавал, что у него лучше, а что хуже? И почему, имея в последние годы жизни возможность публиковать свои обэриутские сочинения,[15] он как бы забывает, например, о таком своем шедевре, как «Ночные приключения»? Этой маленькой поэмы было бы достаточно, чтобы обессмертить его имя в русской литературе.

В этом отношении Бахтерев сам по себе был архетипическим явлением. Чем ближе и внимательнее соприкасаешься с его рукописями, тем настойчивее возникает образ Вишну, играющего в одиночестве под Мировым деревом на островке посреди первобытного океана. Во что он играет? В песок, в камушки, из которых он строит мир. А потом его разрушает, заново перекладывая камушки или заменяя их другими, потому что материал, из которого он строит мир, – сам по себе неустойчив (песок!). Так и Бахтерев вечно строит-перестраивает свои миры-тексты. Он – не только инструмент создания, но также инструмент разрушения. Бахтерев, думается, вполне осознавал это *архетипическое качество* своего творчества, и поэтому он публикует не лучший и самый целый вариант своего «миракля», а худший и самый разрушенный. Это означает – и сам Бахтерев со всей возможной определенностью на это указывает –, что его «миракли» существуют не как отдельные, закрытые в себе тексты – один хуже, другой лучше –, а как целостный процесс *созидания-разрушения*. Своими текстами он как бы иллюстрирует древнее индийское убеждение о бесконечном чередовании миров, которое принимает у него совершенно уникальную форму *миракля-распада*.

Этот основной мифопоэтический план, само собой разумеется, не исключает всех других, более того, как-то особенно их проявляет. В первую очередь это касается отношений Бахтерева с русской классической литературой: он ее завершает, но очень своеобразным образом. Его «миракли» можно интерпретировать как разрушение *миракля* русской литературы, в первую очередь ее «архетипического» представителя – Достоевского. Герои «Обманутых надежд» желают пройти «курс души леченья», точно также как желают «преображенья» Сонечка Мармеладова и студент Раскольников, но оказываются в дурацком храме Степана Гаврилыча, который показывает им голый живот. Это очень напоминает «Бобок» Достоевского: совсем разложившие трупы кричат: «Обнажимся, обнажимся!».

В этом пункте происходит разрушение мифа-миракля русской литературы: её герои, направляемые своими духовными учителями,[16] пришли наконец к бесноватому шаману Степану Гаврилычу, который навсегда переселил их за тряпицу, а «поправление», которое обещал Пинеге-России моряк Петров, обернулось заумной *игрой в аду*.

2

Бегство героини в «Ночных приключениях» [Бахтерев 2001d; в круглых скобках узывается номер строки] строится по схеме бегства Дафны от преследующего ее Аполлона [Ovid. Met. I, 452–567].[17] Вот несколько почти буквальных совпадений.

Овидий: «Легкого ветра / Мчится быстрее она, любви не внимает призыву» (502-503); «…полная страха, Пенейя / Мчится бегом от него и его неоконченной речи. / Снова была хороша! Обнажил ее прелести ветер, / Сзади одежды ее дуновением встречным трепались, / Воздух игривый назад, разметав, откидывал кудри» (526–530).

Бахтерев: «Скорей, скорей / От сладкого позора / А он за ней / Ей верно показалось / Наверно ветры пролетают / В бесчувственных просторах / Настасья спешно удалялась / С работой сердца не считаясь» (125–132).

Овидий: «…ее победило / Быстрое бегство; и так, посмотрев на воды Пенея, / Молвит: Отец, помоги!» (544–546).

Бахтерев: «О, мой отец / В домишке беленьком / Я в пустоте качаюсь / И вот конец / Вот я на берег упаду» (133–137).

Великолепный бог Аполлон становится усатым франтом, который небрежно обращается к Настасье-Дафне: «Эй, пташка, ты ли?» (115). Но и Аполлон размышляет не скромнее, видя убегающую Дафну: «Лучше еще, что сокрыто!» (502).

Дафна превращается в дерево, и это преращение происходит у воды – у вод Пенея, по берегу которого бежит Дафна. Пеней, речной бог, – ее отец, и поэтому она не должна удаляться от его вод. Настасья также бежит по берегу и после обращения к отцу («О, мой отец!») повисает в пустоте («Я в пустоте качаюсь»), т. е. она превращается в птицу («пташку») и падает на берег («Вот я на берег упаду»). Это превращение в птицу позволяет найти объяснение для присутствия улыбающейся ночной птицы «с улыбкой странной на лице» (92). Эта странная птица, имеющая «лицо», которая является Настасье, не может быть никем другой, как Сиреной.[18] Благодаря этой Сирене получает свое архетипичекое обоснование *заумь*, которую пропевает птица с улыбающимся лицом. У Сирен сохраняется человеческое лицо (очевидна связь «лица» с «голосом»: клювом можно в лучшем случае только *хричать*), но во всех других отношениях они претерпевают необратимые трансформации. Лицо и голос сохраняются Сиренам, «чтобы подобная речь в даровитых устах не пропала» [Ovid. Met. V, 562]. Речь ученых Сирен не пропадает, но также претепервает метаморфозу: она становится *заумью*.

В этом мифологическом контексте заумный «язык птиц» становится *умной речью* таинственно улыбающихся Сирен, которые перед своим превращением были подругами Прозерпины. В птиц они превращаются после того, как ее похищает Аид. Прозерпина становится хозяйкой Страны смерти, а Сирены ее крылатыми демонами. Язык ночной птицы определяется как «лесные знанья» (100), т. е. знанья Страны смерти. Настасья входит в этот другой мир без «знаний», и поэтому встречается с чудовищным «усатым франтом» (117), который ее преследует. В страхе она бежит, избирая *ложное направление*, после чего, как у Овидия, происходит ее необратимое превращение в «пташку» с последующим окончательным растворением в *воде*.

Превращение в воду имеет связь с другим мифом, включенным вместе с Сиренами в контекст похищения Прозерпины. Речь идет о превращении морской нимфы Кианеи в воду за то, что она отказалась открыть путь через водные бездны похитившему Прозерпину богу Страны смерти: «В воды, которых была божеством лишь недавно великим, / Вся переходит сама ... // Льется вода, и уж нет ничего, что

можно схватить бы» [Ovid. Met. V, 428–429, 437]. Бегущая по берегу Настасья «приятно тает» (123), т. е. превращается в *воду*.

В сказке-прогулке Бахтерева есть одна деталь, сама по себе комическая, однако имеющая точную параллель с похищением Прозерпины: «Зачем в потьмах цветы сбераешь / Из вялых травок и цветков / Стремительный венок сплетаешь?» (51–53). У Овидия: «Пока Прозерпина резвилась / В роще, фиалки брала и белые лилии с луга, / В рвенье девичьем своем и подол и корзины цветами / Полнила» [Ovid. Met. V, 391–394]. Вот другой комический контраст, но также с вполне мифологической структурой: «Шелк юбок дерзко поднимая / По топкой местности спешит» (64–65); «Уж леса ей не слышен шелест / Уж впереди воды сияет гладь / Венок в холодную струю готов упасть / Речного пейзажа прелесть / И вот Настасья берегом идет / В шелка и бархат разодетая / Над головой венок несет» (104–110).

Прозерпину похищает Аид, бог страны Смерти, а Настасья Власьевна сама себя «похищает». Ее бегство разворачивается на фоне инфернального пейзажа.[19] Сначала она «бежит пустынными полями» (47), затем «выходит на дорогу» (54), которая здесь обозначает предел-границу между полем и лесом, верхним и нижним миром. Переходя дорогу, она в свирепый лес заходит (60), который здесь символизирует Страну смерти. И поэтому именно на этом пределе «Ночная птица к ней летит / Кружит над ней / В мучительной тревоге хричит / Зовет к отцовскому порогу» (55–58), т. е. вернуться в мир живых.

Рис. 1

Эта ночная птица появляется во второй раз, когда дева проходит берлогу медведя (62) и идет между деревьями-призраками: «Кругом деревья наступая / Одервенелые показывают лица» (68–69). Это прохождение через «одервенелые лица» сопоставимо с движением Персея к дому Горгон: «…скалы, / Скрытые, смело пройдя с их страшным лесом трескучим» [Ovid. Met. IV, 777–778]. На пути Персей встречает «людей и животных подобья», которые обратились в камень, «едва увидали Медузу». В функцию медведя в берлоге, как и стража Страны смерти Цербера, входит истощать жизненные силы у всякого, кто входит в этот лес, будь то живой или мервый: «Хватайте жизнь за каждый волос / Пока она в крови бурлит» (73–74).[20]

Рис. 2

В этот самый момент Настасья снова слышит ночную птицу, которая ее больше не зовет, потому что она уже в Стране смерти, а только подтверждает совершившуюся «заумную» трансформацию персонажа. Эта заумная птица появляется точно на том пределе, когда одной половиной дева как бы в «лесу», а другой – у «воды»: «Уж леса ей не слышен шелест / Уж впереди воды синеет гладь» (104–105). До сих пор не было зауми, а только немногие и вполне понятные искажения: *сбераешь*, *хричит*, *одервенелые*. После прохождения берлоги слова начинают растягиваться («пор – ру»), претерпевать необратимые искажения («Беюс что скаро») и совсем разрываться («И в тур / И в гар / И брор – ру»), переходя затем в птичью заумь: «Ильиц фью / Ильиц бью / Ильн цивци, цывци трору» (88–90).

Рис. 3

Эпизод с говорящей птицей обнаруживает «пространственный» аспект зауми. Заумные слова произносятся *по ту сторону* нормативного времени и пространства.

Нормативная речь, «ясное слогов звучанье» (94), противопоставляется этой другой, по-ту-сторонней речи «созвучий строгих и красивых» (98), которых «она понять была не в силах / “Лесные знанья” – такое понимание зовётся / Немногим этот дар даётся / Звериных слов она не знала / И дальше путь свой продолжала» (99–103).

Собственно, заумь – это та же самая речь, но произносимая в *другом пространстве*. В мифологии эта разнокачественность, и поэтому неоднозначность пространственно-временных уровней – вещь обычная и очевидная. Когда эта очевидность вдруг замутилась, то на ее место встали бескачественные линейные время и пространство. Одно-линейному пространству соответствует одно-значный язык. И по противоположности: заумь есть не-линейный и не-однозначный язык *окачественного* мифопоэтического пространства. Это вовсе не означает его бесструктурности, а только то, что его организующий принцип – *другой*. И поэтому заумь, которую слышит Настасья, хотя и не понимает её, есть строй *созвучий строгих и красивых*.

Этот пространственный принцип зауми проясняется вполне в контексте загробного странствия души. Настасья, идущая по топям, по лесу да еще одетая в шелка и бархат, с венком из цветов, – это душа умершей девственницы, совершающей свое посмертное странствие в поисках места успокоения и встречающейся с чудовищным франтом – демоном нижнего мира, который её преследует, после чего она оказывается у реки, превращается в пташку и *тает*. Таяние в архаических традициях, как и проглатывание души умершего инфернальным чудовищем, означает вторую и окончательную смерть. Эти опасности, которые ожидали душу в Стране смерти, делали особенно важным правильный похоронный обряд, посредством которого мертвый получал информацию о топографии Страны смерти и ее обитателях, а также обеспечивался специальным проводником, отводившем его в безопасное место, где он мог бы наконец успокоиться.[21] Настасья отправляется в свое последнее странствие без этой информации и без проводника. Она убегает украдкой, т. е. умирает неизвестно где и как, а может быть, и вовсе кончает самоубийством, и поэтому бродит по *берегу*, как тени непогребенных мертвых, собравшихся на берегу инфернального Ахеронта [Verg. Aen.VI, 325–326].

Этот контекст *post mortem* бегства девы Настасьи задается и указывается с самого начала: «Ворожея старуха той же ночью – сказала: / – Прогуляться я не прочь / Не улежать мне на моей овчине / Я чую запах мертвечины» (28–31). Вообще, это прерогатива колдунов, ворожей, шаманов превращаться в животных или в птиц и в этой форме отправляться в преисподнюю или куда-то еще.[22] Старуха-ворожея не может улежать на овчине, потому что чует мертвеца; выходит из дому, прислушивается и слышит «лехкий хруст» (39). Здесь возможно следующее предположение: этот хруст с лёгким искажением на ***х*** указывает на движение *души* непогребенной мертвой, которую ворожея воспринимает как «запах мертвечины». И в самом деле: «то дочь бухгалтера спустилась в сад» (40). Эта же самая ворожея превращается в ночную птицу, *хричит* на дороге, а потом заумно подтверждает окончательный переход умершей девы в Страну смерти.

Дева, которая умерла где-то и осталась без правильного погребения (и поэтому она есть *мертвечина* по оппозиции к правильно погребенному, который есть *душа*, отделяющаяся от своего тела), не понимает «лесные знанья», сообщаемые ночной птицей-ворожеей, которые есть *знания* об опасностях, ожидающих душу в стране мёртвых. Они сообщаются на языке этой страны, который для не прошедшего соответствующий обряд мертвого остается непонятным – *заумным*.

Сказанное об информативной функции погребального обряда делает понятной функцию усатого франта – «гр**а**зы и сладости» женских снов. Он есть ***о***-*плотнение* сна-видения, с которым душа встречается в загробном мире. Встречаясь с реализацией

своих *сладких* снов душа мертвой «тает и бежит», как Настасья, и оказывается на берегу реки, у которой она расстаивает окончательно, расстворясь в водах смерти. Указание на эту загробную функцию франта-демона содержится в прологе:

Бродит ночь вокруг домов
Закрывают бабки ставни
И толпу минувших снов
Гонит в поле ветер давний
Старцы пляшут в звонких латах
В перьях шляпы на затылках
Франт врывается усатый
Видом гордый сердцем пылкий
В из созвучный хоровод
Бантиком слаживши рот
Он спесив
И он красив
Женских снов граза и сладость
Но нарушив сна покой
Исчезает в мир иной
Седеньким мушьям на радость

Старцы, которые пляшут ночью, одетые в латы и шляпы с перьями, – это души мертвых, которые возвращаются по ночам в мир живых. Это делает архетипически логичным присутствие в хороводе старцев «усатого франта», когда-то бывшего *гр**а**зой* снов их также давно умерших жен. Он исчезает в *мир иной*, чтобы встретить на берегу странствующую в поисках «ключа судьбы» душу умершей девы. С помощью этого «ключа» дева надеется раскрыть «будущего были» (111–112), т. е. вернуться к жизни. Этот ключ «вручался» умершему только после прохождения правильного погребального обряда, обеспечивавшего повторение в *будущей* жизни *бывшей*. Настасья, которая осталась без погребения и не прошла правильного погребального обряда, должна сама и без всякой помощи со стороны искать эти «будущего были».

Разумеется, всё это только «каркас», на котором строится многое другое: литературные ассоциации, скрытые и не очень скрытые цитаты, пародийные ходы и даже «актуальность». Усатый франт, который есть *гр**а**за*, может интерпретироваться как реализация сладких снов целой страны, окончившихся на инфернальном *берегу*. Настасья, которая перед тем, как совершенно исчезнуть на пустынном берегу, обещает не отпускать своего седенького бухгалтера *без чая* (140), в качестве своего прототипа имеет разливающую чай Дуню из «Станционного смотрителя». И хотя она называет своего бухгалтера «отцом» (133), всё же остается не вполне понятным, дочь ли она его или сбежавшая от него жена. Упоминание в прологе «седеньких му**ш**ей» (16) склоняет к этому последнему предположению. И тем не менее, сохраняется *неоднозначность*, которая характеризует все бахтеревские тексты.

Заключительная сценка со стареньким отцом, который в окно зовет бесчувственную дочь, это уже совсем пародийное переигрывание «Станционного смотрителя», выявляющее внутреннюю иронию пушкинской повести под «маской грусти»:

А старенький отец
Чем может ей помочь?
С кушетки встав
Он опустевший дом обходит
В окно зовет бесчувственную дочь
От этого устав
Но утешенья не имея в этом
На улицу невзрачную выходит

Потом соседа повстречав
Рассказ чувствительный ведет
Про дочь бесчувственную
Этим летом
Его прибившую притом
И дальше в темноту бредет

Очевидна также связь «Ночных приключений» с «Русалкой»: дочь мельника бросается *в реку* в отчаянии от того, что «князь» от нее убежал. Точно также повисает *в пустоте* убегающая от «франта» Настасья. Все эти три шедевра соединяются темой «непослушной дочери», которая радикально переворачивается: «строгий отец» классической схемы заменяется «страдающим отцом». Сам по себе отход от этого острого угла, каким является «отец», и переход к колеблющейся стихии, каковой является «дочь», создает эффект вполне обэриутский. Если кто-то сохраняется у Бахтерева после этой систематической десакрализации старой литературы, то это Пушкин, и только в одном и очень специфическом аспекте, в котором «реальность» возвращается к своим компонентам-песчинкам, не имеющим между собой никакой внутренней связи. И тем не менее, эта удивительная согласованность всех уровней, несмотря на внешний разлад, по которым проходит необыкновенно точно и быстро эта сказка (и поэтому она – *прогулка*), позволяет причислить ее без колебания к *великим текстам* русской литературы.[23]

Литература

Аристофан 1983 – *Аристофан.* Комедии: В 2-х томах. Т. 2, М.: Искусство, 1983.

Бахтерев 1991 – *Бахтерев И. В.* Миракль из Мо-хо-го. // *Театр.* М. 1991, № 11. С. 139–145.

Бахтерев 2001a – *Бахтерев И. В.* Обманутые надежды: историческая повесть стихами и прозой / Подготовка текста Сергея Сигея. Madrid: Ediciones del Hebreo Errante, 2001.

Бахтерев 2001b – *Бахтерев И. В.* Ночной миракль из Мо-хо-го. Madrid: Ediciones del Hebreo Errante, 2001

Бахтерев 2001c – *Бахтерев И. В.* Вилки и стихи. Madrid: Ediciones del Hebreo Errante, 2001.

Бахтерев 2001d – *Бахтерев И. В.* Ночные приключения: сказка-прогулка /Обоснование текста и рисунки Сергея Сигея. Madrid: Ediciones del Hebreo Errante, 2001.

Исследования 1990 – *Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Погребальный обряд*. М.: Наука, 1990.

Крученых 2001 – *Крученых А. Е.* Игра в аду: поэма вторая / Подготовка текста Сергея Сигея. Madrid: Ediciones del Hebreo Errante, 2001.

Петрухин 1987 – *Петрухин В. Я.* Загробный мир // Мифы народов мира: Энциклопедия. Том 1. М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 452–456.

Розанов 1990 – *Розанов В. В.* Несовместимые контрасты бытия. М.: Искусство 1990.

Сигей 1997 – Сергей С. Идите и останавливайте время // Новое литературное обозрение. М. 1997, № 26. С. 239–244.

Харджиев 2006 – *Харджиев Н. И.* Письма в Сигейск / Введение и комментарии Сергея Сигея. Pegasus Oost-Europese Studies 4: Uitgeverij Pegasus, Amsterdam 2006.

Civrieux 1991 – *Civrieux Marc de*. Watunna. Un ciclo de creación en el Orinoco. Caracas 1991.

Eliade 1967 – *Eliade Mircea*. Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase. Paris: Editions Payot. 1967.

Yevzlin 2001 – *Yevzlin Michael*. Los misterios y ritos fúnebres como médios de información subconsciente // *Comunicação, informação e opinião pública: estudos de homenagem a Andrés Romero Rubio*. Lisboa: Universidade Católica Editora. 2001.

Примечания

[1] Это утверждение может показаться приувеличенным, но достаточно почитать письмо Н. И. Харджиева, в котором он упрекает Сергея Сигея (и даже гневается) за то, что тот «канонизирует»

Бахтерева [Харджиев 2006, с. 154–156], чтобы вполне оценить заслугу Сергея Сигея в выведении этого совершенно уникального автора на «свет литературы».

[2] «Обманутые надежды», «Ночные приключения», «Стихи и вилки», «Ночной миракль из Мо-Хо-Го», «Зимняя прогулка и другие пьесы», «Возможно пять». До этих изданий самая значительная публикация стихотворений Игоря Бахтерева также принадлежит Сергею Сигею [Сигей 1997, с. 239–279]

[3] Поэтическая техника Бахтерева заслуживает самого внимательного исследования. Она сама по себе интересна, хотя имеет вполне определенные смысловые цели, которые реализуются в высшей степени парадоксальным и причудливым образом. Знакомый с русской классической поэзией читатель сразу же узнает давно побледневшие и ставшие как бы совсем незаметные клише, вроде «созданья милые», «с волнением понятным», «любознательность опасна» или прямые цитаты – «вот естества наука», «жизни славный пир», «о, как твой голос мил», «он верно послан сновиденьем», «но сердцу русскому милей», «в своем величии румяном». Вырванные из своего естественного контекста и введенные в новые неестественные сочетания, они вдруг как-то заново оживают, показывая свою комическую (или ставшую комической) сторону, которая раньше скрывалась под гримом классических рифм. Вот один только пример, иллюстрирующий комбинаторский метод Бахтерева. Возвышенно плавное «тревоги сладость тает, тает» неожиданно оканчивается «как в ресторациях пломбир клубничный, / в промежности моих коленок» [Бахтерев 2001a, с. 15].

[4] Сергей Сигей вспоминает, что Бахтерев как-то пересказывал ему «Лягушек» Аристофана и вообще очень любил античную литературу. Скорее всего он читал Аристофана в переводе А. Пиотровского.

[5] Цит. в переводе А. Пиотровского.

[6] Харон называет лягушек «лягушки-лебеди» (205), что позволяет интерпретировать пение лягушек как род «птичьего языка», а самих лягушек рассматривать как птиц, но в их нижней, «заумной» форме. И в самом деле, они пребывают на границе между верхним и нижним миром, на которой теряются всякие отличительные признаки и помещаются всякого рода «смешанные» существа – не то птицы, не то лягушки.

[7] Этот заумный диалог имеет архетипическую параллель в инициационных обрядах примитивных народов. Вот один пример из ритуальной практики индейцев *so'to*. Священная традиция племени передается на особом языке, отличном от нормального. Вначале проходящие посвящение его не понимают, а только повторяют таинственные слова, но в какой-то момент они начинают интуитивно проникать в их смысл и даже отвечать на этом сакрально-заумном языке [Civrieux 1991, p. 19–20].

[8] *Хтоническое* от др.-греч. chthón – *земля*. «Хтоническим» определяется всё, что имеет отношение к нижнему и ночному миру, в том числе и в первую очередь к подземному миру смерти.

[9] Заумь сопутствует языку как его *изнаночная сторона*, обращенная в сторону хтонического «подполья» мира. В архаических традициях заумный язык равнозначен сакральному. На этом заумном языке давала свои предсказания дельфийская пифия, которые затем переводились в стихотворную (т. е. удопонятную) форму, а шаманы общались с духами в своих экстатических странствиях по верхнему и нижнему миру [Eliade 1967]. Таким образом, вне зависимости от своей «эстетической ценности» заумь сама по себе представляет явление архетипическое даже в своих профанированных формах.

[10] См. послесловие в: Бахтерев 2001a, с. 45–47.

[11] Ср. шинок у Гоголя как место сборища всякой нечисти.

[12] Провожатый бросает пестрой собаченке говядину, после чего Софья с Петровым входят к Степану Гаврилычу Богу. Сибилла, вступив вместе с Энеем на противоположный берег Стикса, бросает лепешку трехголовому Церберу [Verg. Aen. VI, 417–420], после чего они входят в Страну мертвых.

[13] «Неуклюжее ухо» вошедшего провожатого, как можно предположить, – это то, что осталось от крылышек на шляпе Меркурия у Рубенса.

[14] Бахтерев переписывал текст, затем заклеивал отдельные слова цветными бумажками и надписывал на них другие слова. Об этом методе Бахтерева рассказывает Сергей Сигей [Сигей 1997, с. 241].

[15] Наиболее полные биографические и библиографические данные о Бахтереве содержатся в статье Сергея Сигея «Игорь Бахтерев поперёк» [Бахтерев 2001c, с. 81–117].

[16] Совсем не случайно в двух последних «мираклях» упомнание Бердяева: «А умен ли философ Бердяев?». «Эсхатологические ожидания» подвальных гостей оканчиваются заумным мираклем-светопреставлением на «взморье». И уже совсем карикатурно звучат философские рассуждения Ивана Гавриловича о знании: «Знание ... и есть я сам, кем был тем навсегда и останусь. Знание даже то, что не очень...» [Бахтерев 2001b, с. 58].

[17] «Метаморфозы» Овидия цит. в переводе С. В. Шервинского.

[18] Ср. о Сиренах у Овидия: «Девичья лица у них, человечий по-прежнему голос» [Ovid. Met. V, 563].

[19] Замечательны иллюстрации Сергея Сигея к этой поэме. Они с *архетипической точностью* передают движение героини по ночной Стране смерти, составляя с текстом Бахтерева единое структурное целое. Далее воспроизводятся три иллюстрации Сергея Сигея к «Ночным приключениям» [Бахтерев 2001d].

[20] Отсылаем к классическим описаниям странствия героя по Стране смерти в «Энеиде» Вергилия (книга VI) и в «Эпосе о Гильгамеше». Первое странствие Гильгамеш совершает вместе с Энкиду. Страна смерти представлена здесь *лесом*, который охраняет чудовищный Хумбаба. Сказка Бахтерева в этом отношении вполне может быть отнесена к жанру «странствия по Стране смерти».

[21] О загробном странствии см. Петрухин 1987, с. 453–454; о различных аспектах погребального обряда в архаических традициях см. Исследования 1990. Особо отметим фундаментальные статьи В. Н. Топорова. О похоронном обряде как средстве избежания опасностей, ожидающих мертвого в загробном мире см. Yevzlin 2001, p. 453–465.

[22] Классические образцы этих превращений собраны в «Метаморфозах» Апулея.

[23] За пределами этой статьи остались стихотворения и пьесы Бахтерева, собранные в «Вилки и Стихи», «Возможно пять» и «Зимняя прогулка». Они заслуживают отдельного и самого серьезного исследования. Вышедшие в конце концов на свет печатной страницы «тайные» произведения Бахтерева свидетельствуют о совершенно уникальном значении в русском литературном авангарде этого «второстепенного» автора. «Второстепенного», разумеется, с точки зрения недоброжелателей, дилетантов и всякого рода «ученых» оппортунистов, лишенных всякого интеллектуального любопытства ко всему, что находится за пределами общепринятого и общедоступного.

Наталья Зусманович

ПАВЕЛ ЗАЛЬЦМАН: ОТ ПУ СУН ЛИНА К ДАНИИЛУ ХАРМСУ – ПЕРСОНАЖИ И ОБРАЗЫ

Данная работа своей целью ставит исследование межтекстуальных связей в литературном творчестве Павла Зальцмана (1912 – 1985) – русского художника, прозаика и поэта. Главным источником для установления подобного рода отношений в данной работе служат комментарии к жизни и творчеству Зальцмана, оставленные членами его семьи, друзьями и учениками. Принимая во внимание весьма широкий спектр литературных мотивов, тем или иным образом проявившихся в творчестве данного автора, следует подчеркнуть, что настоящая работа затронет только лишь те из них происхождение которых может быть установлено с наибольшей степенью вероятности. Таким образом, данное исследование выходит из плоскости теоретических сопоставлений общих литературно-стилистических идей, неизбежно присутствующих в творчестве любого крупного художника, и концентрируется главным образом на их автобиографическом аспекте, параллельно воссоздавая тем самым и наиболее важные этапы формирования творческой личности писателя.

Не подвергая сомнению факт того, что сознательная интертекстуальная игра являлась одним из важнейших художественных принципов Зальцмана, вместе с тем необходимо отметить, что определенные литературные предпочтения свидетельствуют о том, что автор культивировал в своем творчестве и сознательную многоплановость художественного высказывания, что делает его особенно интересным, но в то же время и усложняет поиск прямых литературных ассоциаций. Тем не менее предпринимаемая в данной работе попытка определения наиболее явных из них, представляется весьма важной для раскрытия главных культурных и философских идей творчества писателя. Предпринимаемый анализ вероятных литературных аллюзий и межтекстуальных взаимодействий основан на принципах хронологии: от авторов наиболее удаленных от писателя во времени к его современникам.

Одним из авторов, несомненно оказавших серьезное влияние на мир художественных идей Павла Зальцмана, был классик китайской литературы XVII века Пу Сун Лин, более известный в России под псевдонимом Ляо Чжай. О том, что книга его новелл «Рассказы о людях необычайных» занимала особое место в жизни П. Зальцмана, вспоминает один из его учеников Константин Кешин: «В Ляо Чжая Павел Яковлевич был поистине влюблен. Это была пожизненная любовь, и все бесконечные истории о фантастических существах, будто бы обретавшихся в средневековом Китае, возьмем шире, бесконечная вереница новелл о существовании иного, запредельного мира, была чем-то чрезвычайно дорога душе Павла Яковлевича» [Кешин 2004].

Главной темой, проходящей через все творчество Пу Сун Лина, была тема чудесного переселения душ, тема удивительных загадочных трансформаций студентов, монахов, прекрасных фей. По словам переводчика книги, востоковеда академика В. М. Алексеева, «содержание повестей все время вращается в кругу причудливого, сверхъестественного, странного... Все рассказы Ляо Чжая занимаются исключительно сношением видимого мира с невидимым при посредстве бесов, оборотней-лисиц, сновидений и т.д.» [Алексеев 1988, с. 10]. Вся эта тематика нашла чрезвычайно широкое отражение и в рассказах П. Зальцмана, многие литературные сюжеты которого, по словам А. Зусмановича, «рождались во сне, иногда практически целиком, иногда сон давал сюжет будущего произведения. В записных книжках 1931–1939 годов довольно часто встречаются торопливые записи об увиденном во сне» [Зусманович 2003, с. 221]. Действительно, примерно половина рассказов Зальцмана, вошедших в

сборник «Мадам Ф.» , была написана, как указывает автор, по мотивам увиденных им снов. Именно эти рассказы в наибольшей степени отмечены влиянием китайского классика.

«Зима 1514 года» представляет собой одну такую таинственную историю, повествующую о нашествии на город волков. Главный герой, «по профессии столяр и настройщик, а по тайным занятиям – алхимик» [Зальцман 2003, с. 61], избран Герцогом для расшифровки древнего манускрипта, содержащего магическое заклинание, способное избавить город от бедствия.

Неторопливость, размеренность слога, подробности многочисленных, не имеющих прямого отношения к действию бытовых деталей – таких как колыбель маленькой дочери, камин с выломанными кирпичами, промасленный фитиль, который, к слову, будет в дальнейшем перемещаться вслед за героем рассказа, атмосфера холода и ночной темноты – трескучий мороз, нетопленая комната, примерзшие куски снега, луна «в тройном радужном кольце», освещающая ночную дорогу – вводят читателя в круг образов близких к одиноким горным вершинам Восточного Китая, с затерянными среди них незамысловатыми хозяйствами простых людей из этого мира и древними буддистскими храмами, населенными отрешенными от всего земного монахами и хэшанами. Даже такая, на первый взгляд ничего не значащая деталь, как недавняя смерть жены главного героя зальцмановской истории – «за его спиной, освещенная промасленным фитилем спала двухлетняя дочь Мальхен в колыбеле-качалке, которая стояла неподвижно, так как мать недавно умерла» [Зальцман 2003, с. 61] – явственно перекликается с таким же элементом из повествований Пу Сун Лина, например, одного из центральных его рассказов «Превращения святого Чена», где одна из первых фраз гласит о том, что «жена Чжоу родила сына и после родов внезапно скончалась» [Пу Сун Лин 1988, с. 32]. Несмотря на свою кажущуюся незначительность, подобные совпадения на самом деле играют немаловажную роль, т.к. каждое из них в отдельности составляет общую текстовую канву и очень часто именно благодаря им становится возможным с наиболее высокой степенью вероятности определить происхождение той или иной темы.

Когда действие рассказа переносится в замок, в библиотеке которого главный герой занят поисками нужной книги, наступает еще никак не осознаваемый им процесс постепенного его превращения в волка. Ведь и имя главного героя – Вольф Георг – выбрано не случайно. Постоянная замена одного имени другим служит прообразом будущих метаморфоз героя. Первым же действенным импульсом этой трансформации является, на наш взгляд, весьма характерный для всей зальцмановской прозы, как и для всей пусунлиновской, мотив потери нужной дороги. Подобные ситуации всегда происходят неожиданно и как бы случайно, но упорное акцентирование своего рода лунатической потерянности героя среди ставшей вдруг незнакомой ему обстановки, которая становится неотъемлемой частью многих рассказов этих двух авторов, не может не обратить на себя внимание. И вот герой «быстро вышел из библиотеки, захлопнувши дверь. Но торопясь в темноте коридора, видимо, перепутал, так как неожиданно попал на открытую галерею» [Зальцман 2003, с. 63]. Герой думает, что он перепутал дорогу потому, что в библиотеку он попал сопровождаемый Герцогом, владельцем этого замка (эта же ситуация до малейших деталей повторится затем и в «Знаменитом меднике», и в «Жене приятеля»). Такими же загадочными перемещениями пространства изобилуют и новеллы китайского мастера. В упомянутом раннее «Превращении святого Чена» герой несколько месяцев добирается от своего дома до Верхнего Чистого Храма, где он должен найти друга-монаха, отнявшего у него его собственное лицо, зато обратный путь домой становится неожиданно краток: «пошли они совершенно иной дорогой, не той, что прежде, и, как показалось Чжоу,

через очень короткое время родное село было уже перед ним». Или в новелле «Расписная стена», открывающей первый сборник рассказов Пу Сун Лина, герой «весь застыл в упорной думе, у него закружилась голова, и он не заметил, как душа его заколебалась и рассудок был словно кем-то отнят. И вдруг его тело стало легким-легким (как, кстати, и тело Чжоу из предыдущего примера, перепархивающее через забор родного дома – *Н. З.*), вспорхнуло и полетело, как на туче-тумане» [Пу Сун Лин 1988, с. 17]. И вот он уже в другом мире («очевидно, думалось ему, здесь уже больше не человеческий мир»), обратная дорога из которого, минуя увиденные по пути к нему «громадные храмы, величественные здания» оказывается неожиданно тут же за стеной, на расстоянии протянутой руки хэшана.

Подобного рода параллели с новеллами Пу Сун Лина открывают ключ к разгадке действия многих зальцмановских рассказов и позволяют проследить путь писательского воображения. Так это происходит и в рассматриваемом нами рассказе «Зима 1514 года». Выйдя из библиотеки герой замечает, что «пол галереи был покрыт глубоким нетронутым снегом». И дальше: «Вдоль нее по снегу вел только один ряд круглых неглубоких следов, на которые Вольф некоторое время смотрел, разглядывая их бессознательно». Тут же выясняется, что письмо с описанием нужной книги, которое Герцог оставил Вольфу, внезапно исчезло. «Он уже хотел не входить туда (в библиотеку – *Н. З.*), а идти к герцогу, как вдруг, задевши глазом стол, увидел, что письма на нем нет». Куда же делось это письмо? И кто разбросал книги из двух последних шкафов, которые Вольф только что просматривал? И чьи же в самом деле следы вокруг? Герой уже сам начинает удивляться своему беспамятству. Вспомним эпизод из пусунлиновского рассказа, описанный раннее: «он весь застыл в упорной думе, у него закружилась голова, и он не заметил, как душа его заколебалась и рассудок был словно кем-то отнят». Так и здесь: герой сам не заметил произошедшей с ним трансформации. Так как книга, которую он должен найти, содержит заклинание против волков, сам облик которых вполне близок к общему представлению о разного рода темных силах и которые издревле воспринимались людьми именно как таковые, то соответственно эти самые темные силы и заинтересованы в противостоянии тем, кто хочет их уничтожить. Как это принято, такого рода сверхъестественные субстанции всегда должны обладать разными волшебными (или лучше, просто-напросто, сказочными в нашем восприятии) возможностями и вот таким образом им удается переселиться в сознание своего врага, чтобы попытаться помешать тому, кто призван их уничтожить. Здесь уже напрямую видна связь с главной темой пусунлиновских рассказов – эзотерическим переселением душ. То есть получается, что в какой-то момент Вольф (опять имя героя напоминает нам о его функциональном предназначении и изначальной мистической сущности, ведь не зря же он определен в начале рассказа, как алхимик, то есть некто, кто сам домогается различного рода трансформаций и чудесных превращений), сам того не осознавая, становится волком. Происходит то раздвоение личности, которое неотделимо и от традиций, питающих творчество китайского классика, которым Зальцман был так очарован. Далее мы становимся свидетелями непрерывной борьбы этих несущих зло и разрушение сил за полное овладение ими сознанием главного героя повествования.

Следующий рассказ в котором отчетливо прослеживаются пусунлиновские мотивы – это уже упомянутая ранее история под названием «Жена приятеля». Надо отметить, что старые друзья или давние приятели являются очень распространенным и даже почти неизбежным элементом сюжетного построения большинства пусунлиновских миниатюр. Таков, например, рассказ «Превращения святого Чена», в первом же своем предложении устанавливающий данную связь. Сложные взаимоотношения между приятелями, центральной темой которых становятся

мистические превращения с элементами ночных кошмаров, составляют основную канву повествования этого рассказа. Неожиданная встреча с такого же рода старым и, как подчеркивает автор, «хорошим приятелем» служит первым индикатором завязывающегося конфликта и зальцмановской истории, использующей аналогичного рода превращения в сочетании с «мучительным сонным кошмаром». Следует обратить внимание на тот факт, что эта встреча становится результатом продолжительного пути вдоль бесконечного забора в неизвестном, заваленном снегом, безлюдном городе: «Мы шли очень долго. Я не мог понять, почему этот жидкий забор и невзрачный сад, мелькавший за ним, тянутся без конца» [Зальцман 2003, с. 73]. Как показывает дальнейшее развитие событий, этот долгий путь оказывается дорогой в зловещий и, в конечном итоге, гибельный мир оборотней, принимающих вид обыкновенных, вроде бы ничем не вызывающих подозрений, людей. Герои Пу Сун Лина также всегда попадают в свой загадочный мир чудесных превращений и оборотней после долгих странствий в чужих краях или, в крайнем случае, забредая туда случайно во время прогулки по незнакомым местам. С первой же минуты своего пребывания в этом мире зальцмановский герой начинает ощущать какое-то едва осознаваемое им волнение и главной причиной его неожиданного беспокойства является жена приятеля: «я украдкой разглядывал ее лицо, не мог оторваться и не понимал, что меня в ней беспокоит», «чем больше я глядел на неё, тем больше мне делалось не по себе». Подобное пристальное вглядывание весьма характерно и часто используется Пу Сун Лином как только речь заходит о неожиданных превращениях его персонажей. Чудесный сверхъестественный мир оборотней-лисиц всегда открывается у него посредством усиления зрительного напряжения, хотя в отличие от зальцмановского рассказа напряжение это носит гораздо менее продолжительный характер, оно не приходит к герою спонтанно, помимо его воли, прозрение пусунлиновских персонажей наступает всегда благодаря прямому призыву увидеть то, что было от них скрыто. Например, в рассказе «Неудачи честного Чжан Хунцзяня», имеющего определенную сюжетную схожесть с «Женой приятеля» (похожий психологический дуализм жены и женщины-оборотня) только после того как героиня задаёт вопрос: «А ты думаешь, я кто?», собеседник начинает пристально вглядываться в её лицо и замечает произошедшую подмену. У Зальцмана же этот процесс чаще всего связан с какой-то «сонной несообразительностью» и якобы случайностью: «Я хотел было вернуться, но, всмотревшись в постель, продолжал пристально разглядывать лицо моей жены». Обращает так же внимание общее тяготение обоих авторов к яркой внутренней контрастности настроения между миром реальным и сверхестественным. Если доминантой первого из них является «непременное», как подчеркивает Зальцман, веселье, то мрачная безысходность и ощущение ужаса, наполняющих собой второй, становятся тем более отчетливее и глубже. Определенную роль здесь играет и тот факт, что зальцмановский герой почти до самого последнего момента не может осознать действительность присутствия мира потусторонних сил и продолжает вести себя по правилам обычной жизни. Несмотря на всю свою, как пишет автор, «остолбенелость» от столь поразившего его вида ночных мучений своей жены, он привычно пытается обратить все в шутку не веря ни своей интуиции, которая с первых же минут его пребывания в доме приятеля подсказывала ему, что происходит что-то неладное, ни словам очнувшейся от кошмарного сна жены, продолжающей находиться под сильнейшим впечатлением только что пережитого: «Она просила: “Не уходи, я боюсь”, но я, что-то пошутив, поцеловал её и на цыпочках пошёл к двери».

С другой стороны, учитывая сюжетную схожесть с Пу Сун Линовским рассказом, мы можем рассматривать все дальнейшее действие, например, как сон зальцмановского героя. Как сказано в «Превращении святого Чена» – «ты свой сон

считал действительностью, ну, а настоящую-то действительность придется-таки считать твоим сном» [Пу Сун Лин 1988, с. 39]. И так как все самое таинственное и необъяснимое для главного персонажа «Жены приятеля» начинается именно с того, что он засыпет («я так устал, что свалившись на диван, сразу же закрыл глаза»), подобный вариант так же представляется вполне вероятным. Здесь вообще надо признать, что аналогичная амбивалентность предстающих перед читателем событий, исключающих один-единственный вариант своей трактовки, является доминирующим элементом прежде всего фольклорной традиции, служившей одной из главных творческих опор как Пу Сун Лина, так и представителей европейского романтизма во главе с Э. Т. А. Гофманом. Программное двоемирие последнего несомненно оказало огромное влияние на все творчество Зальцмана, двойственность существования героев которого прослеживается в таких повестях и рассказах как «Мадам Ф.», «Знаменитый медник», «Встреча у зеркала», «Отражение» и других.

В начале рассказа «Мадам Ф.» все персонажи предстают перед читателем в первую очередь в своей обыденной ипостаси, их мир – это мир трезво мыслящих рационалистов-филистеров. Тем не менее, уже здесь в отдельных репликах проскальзывает двойственное качество их мещанского мироощущения, напрямую роднящее их с героями Гофмана. «Тоска, ужасная тоска!» [Зальцман 2003, с. 99], восклицает один из них, сперва рассмеявшись над собственной пошлостью, а затем вздрогнув, как будто от неё же отстраняясь. Главной героиней рассказа становится мадам Ф. или, другими словами, госпожа Фортуна персонифицируемая в символическом фантастическо-сказочном образе ослепительно красивой молодой женщины. С ее появлением на перроне забытого и затерянного в шуме времени затрапезного польско-еврейского местечка происходит трансформация поджидавших ее прибытия персонажей. Реальный действительный мир, получивший в начале буффонадно-гротескное воплощение, сменяется на пленительный мир волшебных грёз, словно сошедший с поезда заодно с этой таинственной незнакомкой. Ее синие бездонные очи заставляют вспомнить другую незнакомку, также, как у Зальцмана, затянутую в упругие шелка, вдыхающую аромат духов и туманов совершая свой променад сквозь переулочную пыль, где «золотится крендель булочной и раздается детский плач» [Блок 1982, с. 83]. «Испытанные остряки», закованные похожей «странной близостью», видят во всём её облике те очарованные берег и даль, где спрятан так и не доверенный им ключ от сокровища, порученный кому-то другому. Фантасмагорическое видение расплаты, где каждый спешит свести свой персональный счёт с обманщицей-Фортуной, тревожно-лихорадочное и вместе с тем ироничное мироощущение, являющееся одной из духовных сущностей романтизма, придает всей сцене настроение амбивалентного противоборства не только с судьбой, но и со всем остальным миром так же, как и с самим собой. Таким образом, обман романтических надежд воплощается здесь в творческой фантазии, позволяющей осуществить последнюю романтическую мечту.

Невозможность сближения словно двух полюсов – прекрасной мечты и реальной жизни – лежащее в основе романтизма, наиболее ярко представлена в повести Зальцмана «Знаменитый медник». Не случайно местом действия здесь выбран город Нибург: своего рода искаженная версия Нюрнберга – немецкого города где во-первых, происходит действие многих гофмановских рассказов (в первую очередь «Щелунчика», имеющего непосредственное отношение к зальцмановской повести), а во-вторых, города, на протяжении веков славившегося своими замечательными ремесленниками-умельцами. Одним из подобных мастеров, искусство которого достигло такого совершенства, что все созданное им передавая реальность вызывает желание поверить в возникающую визуальную иллюзию, является сам знаменитый медник. Как это часто

бывает у Зальцмана (и что лишний раз подтверждает его неразрывную связь с романтиками) – это личность неоднозначная и загадочная. Автор с самого начала обращает внимание читателя на его самодовольную и хитрую улыбку человека склонного к блестящим авантюрам и неожиданным перевоплощениям. Главным героем повести является герцог, правитель Нибурга. Центральной проблемой ее – непостоянство мира, в котором абсолютно все – от красивого предмета до самых невероятных душевных переживаний – подвержено непрерывному движению: «Ему (т.е. герцогу – *Н. З.*) никогда не нравились повадки движения» [Зальцман 2003, с. 43], резюмирует автор, «он совсем этого не просил». Здесь, как бы в противовес просветительским идеям о переустройстве мира силой человеческого разума, выводится идея романтического стремления к вечной гармонии и совершенству. Это противопоставление двух идеологических полюсов в очередной раз заставляет вспомнить о, пожалуй, самом ярком основоположнике немецкого романтизма. Тоска герцога по невозможности удержать ускользающую реальность и, что самое для него ужасное – естественность такого положения вещей, становится для него своего рода манией преследования, заставляющей его постоянно напряженно следить за всем, что попадает в его поле зрения, а также за каждым своим внутренним душевным движением. Так, с упоением любуясь на военный парад собственного войска, вступающего в город после «какого-нибудь ловкого демарша», герцог с огорчением думает о невозможности сохранить для себя этот парад, ведь уже на завтра войско рассеется среди горожан, потеряв тем самым столь радующие его сейчас блеск и красоту. Стоит отметить, что отношение герцога к своим солдатам имеет довольно сильный оттенок детской игры в них – «он любил выправку в солдате, блеск мундира, звон оружия, осанку во всаднике, стать в коне», то есть его любовь к ним очень напоминает то детское восхищение игрушечными солдатиками, которое так живо передал Гофман в своей новелле «Щелкунчик и Мышиный Король»: «он произвел смотр новому эскадрону гусар; они были одеты в великолепные красные мундиры, шитые золотом, размахивали серебряными саблями и сидели на таких белоснежных конях, что можно подумать, будто и кони тоже из чистого серебра» [Гофман 1991, с. 124]. Впрочем, таково отношение герцога ко всем своим подчиненным и даже к самому Нибургу. Он говорит о них так, как говорят дети играя в игрушечный город: «...он не прочь бы видеть свой город Нибург, так сказать, более устойчивым. И он бы на свой вкус населил его более надежными существами...» [Зальцман 2003, с. 43].

Особенно же красноречив в отношении поиска постоянства эпизод, когда на герцога, случайно приметившего какой-то вроде бы знакомый, неожиданно взволновавший его предмет, маняще поблескивающий из-под низко свисающей золотопарчовой скатерти, разом нахлынули старые воспоминания, настолько яркие, что он с легкостью перемещаясь во времени возвращает себе, казалось бы, навсегда утерянные самые сильные его жизненные ощущения. Здесь хотелось бы отметить, что эта естественность перемещений героя в пространстве и времени, когда настоящее, расплываясь акварельным пятном, после непродолжительных колебаний деформирующей изображение волны, достигая своего дна, переносится в другой мир, ни на каплю не теряя при этом своей реальности, вызывает в памяти некоторые схожие набоковские сцены, демонстрирующие яркое писательское мастерство и художественную силу. Решить проблему непостоянства мира раз и навсегда, вернуть герцогу минувшее счастье берется его придворный медик – знаток Востока и тайный чародей. Его предложение построить медный, устойчивый перед любыми катаклизмами замок еще раз подчеркивает привязанность герцога к игрушечному миру детства – не случайно оказывается, что именно тогда герцог «часто думал о чём-нибудь в этом духе». Этот мотив воплощения детской мечты и идея того, что только ребенку

окружающие предметы могут доверить свой тайный смысл – а герцог и есть такой выросший ребенок – опять напоминает все ту же гофмановскую новеллу о новогодних приключениях девочки Мари. Но кроме герцога присутствует в «Знаменитом меднике» и другой персонаж наделенный талантом преобразовывать реальный мир – это мальчик Пук, в противоположность герцогу не нуждающийся в том, чтобы недоверчиво проверять «какую-нибудь серебряную солонку на зуб», а наоборот, верящий в непременное существование всего, что его окружает и даже того, что он видит во сне. Проявляя острую наблюдательность в отношении предметного мира, он в то же время относится к нему, как к чему-то вполне естественному. Другими словами, в каждом предмете он видит только лишь сам предмет, который может быть ему тем или иным образом полезен. Он не ищет в нем чего-то большего, чем его непосредственная функциональность. В этом отношении он как раз странно напоминает маленького герцога, который «в детстве был мальчик как мальчик. Любил игрушки: солдат из дерева, водолеи в виде львов, подсвечники на птичьих лапах. Отламывал головы саксонским болванчикам, отнимал у сестер кукол. Он был жаден до вещей, но не умел их беречь» [Зальцман 2003, с. 42]. Когда в самом конце повести Пук произносит фразу: «мне здесь больше нравится», его реальность сливается с тем миром куда вернулся герцог и уже кажется не столь очевидным кто из них двоих говорит эти слова. Ведь так же как Пук умел с помощью своего необычайного дара безоглядно, всем сердцем верить в реальность мира воображения и снов, открывающего для него удивительные возможности (слова гофмановского Дроссельмейера: «тебе дано больше, чем мне и всем нам», обращенные им к Мари, в полной мере относятся и к этому юному персонажу) и тем самым вдыхать жизнь в неодушевленные вещи, так и герцог обладал, по выражению Зальцмана, той «чрезмерностью», отличавшей его среди простых смертных и позволившей ему в конце концов достичь того о чем он так долго и безнадежно мечтал. Даже подчеркиваемая автором разница происхождений между высокородным правителем Нибурга и живущего на окраине мальчика у которого «никого не было», проводит еще одну объединяющую их друг с другом параллель. Подобные метаморфозы очень часто случаются и с персонажами Гофмана, едва ли найдется какое-либо его произведение – от самых известных из них до разного рода стилистических набросков – где автор изменяет этому своему правилу. В «Щелкунчике», к примеру, это Мари и принцесса Пирлипат – суженная Щелкунчика. «Ты, как и Пирлипат, – прирожденная принцесса: ты правишь прекрасным, светлым царством» [Гофман 2003, с. 81], говорит Мари советник Дроссельмейер – сам и ласковый крестный, и увлекательный сказочник, и зловещий колдун, и королевский советник, оказавшийся еще и дядей молодого господина Дроссельмейера, или того самого храброго Щелкунчика. Эта пара героев-полудвойников не единственна и у Зальцмана. В том же «Знаменитом меднике» наиболее явными чертами подозрительного сходства обладают и два других персонажа, а именно уже упоминавшийся выше герцогский медик (возможно, новоявленный восточный маг) и сам знаменитый медник, мастер застывшего мира прочности и постоянства. Ни разу на протяжении всей повести они не предстают перед читателем одновременно. Кроме многочисленных авторских ремарок, придающих образу медика определенную и намеренную неоднозначность, а так же простой фонетической подобности между словами «медик» и «медник», есть в тексте и прямые отсылки одного из них к другому и наоборот.

Говоря о литературных влияниях в творчестве Зальцмана, нельзя не упомянуть и писателя менее известного, чем Гофман, однако, по мнению некоторых литературоведов, являющегося его прямым предшественником. Я имею ввиду небезызвестного для русской литературы польского графа Яна Потоцкого, с

сочинениями которого Гофман был несомненно хорошо знаком. Что касается Зальцмана, то о его неизменном интересе к «Рукописи, найденной в Сарагосе» – главному произведению Потоцкого – неоднократно упоминалось всеми, кто знал писателя. Прочитанный в ранней юности, этот роман буквально заворожил его и стал своего рода одной из культовых книг на протяжении всей жизни. Анализируя многие рассказы Зальцмана, нередко приходишь к мысли, что такого рода увлечения всегда являлись у него источником своего рода литературных реплик, где в совершенно иной и, как правило, весьма колоритно переданной обстановке герои разыгрывают сюжетную линию полюбившегося писателю произведения, неизменно привнося в него неповторимый авторский доверительно-отстраненный стиль. Рассказ «Отражение» несомненно и является подобным отражением «Рукописи…» польского графа. Можно даже предположить, что доживи Потоцкий до наших времен, то этот рассказ легко бы вписался в один ряд с многочисленными историями, составившими его фантастический эпос.

Перейдем непосредственно к самому рассказу. Главной его темой является все та же знакомая нам уже и неоднократно упомянутая здесь тема превращения. Центральным объектом в нем становится молодая необыкновенно очаровательная женщина. Отметим здесь, что и у Потоцкого все удивительные и порой весьма изощренные трансформации происходят именно с такого же рода персонажами – вспомним хотя бы таких же необыкновенных красавиц сестер-мавританок – одних из главных героинь романа – или юную незнакомку Орландину из истории Тибальда де ла Жакьера.

Следующей деталью, объединяющей эти два произведения, является выбор времени: действие их всегда происходят вечером, а темнота, как известно, не только, по наблюдению автора “Отражения”, сдвигает освещенные вещи, но и является классическим временем деятельности всевозможной, как принято говорить, нечистой силы, в особенности же оборотней и вампиров, занимающих одно из главных мест как в романе Потоцкого, так и в рассказе Зальцмана. Обращает на себя внимание и то, насколько схожее значение придавали оба автора описанию малейших деталей туалета своих героинь. И если у Потоцкого все новые и новые изысканно-изощренные на любой лад облачения восточных сестер способны вскружить голову кому угодно, то у Зальцмана выполняя такую же функцию (вспомним, как его главный персонаж любил перебирать все эти платья и шали, находя среди них какие-то свои особенно любимые), они одновременно несут и главный психологический оттенок неуверенности главного героя: «...я боюсь, что буду ловить это платье и его не будет» [Зальцман 2003, с. 82], признается он. Самое его любимое платье – с зелеными, черно-красными и фиолетовыми пайетками – является в рассказе своего рода символом-напоминанием герою: и об ушедшей компании героини, и о ней самой двумя страницами позже в финале действия – мы узнаем её там в том числе и потому, что в руках непонятной старухи вдруг мелькают знакомые пайетки – почему ей нужно именно это платье, и что за воистину дьявольски- соблазнительные какие-то потусторонне дикие сочетания его цветов. Любовь к изящным деталям костюма еще раз выполнит свою функцию напоминания, когда герой обратит внимание на сверкнувшую голубую головку булавки, скрепляющей шальку старухи – «мне казалось, я уже где-то ее видел» – перекочевавшую к ней, без сомнения, от одного из гостей героини, булавку еще тогда отчего-то примеченную повествователем – «я запомнил одну – золотую, с маленькой отшлифованной, как будто стеклянной, головкой». А голубой, как нетрудно догадаться, – один из наиболее естественных оттенков стекла – таким образом автор делает еще одну попытку объединить между собой все события рассказа.

Само название «Отражение» заключает в себе два семантических плана: первый – поверхностный или, можно сказать, внешний – относится к одному из эпизодов рассказа, второй – как бы внутренний, более глубокий – объясняет его основную идею. И тут роман Потоцкого оказывает неоценимую услугу являясь, кроме всего прочего, также и собранием всевозможных историй в которых именно отражение играет главную роль и, по крайней мере, одна из них так или иначе должна подсказать правильное направление. В первую очередь надо отметить, что этот образ – отражения в зеркале – почти всегда связан у Потоцкого с вмешательством потусторонних сил в жизнь героев. Причем силы эти строго разграничены на те, что несут в себе некое высокое предназначение, идею божественного бессмертия – как в рассказах каббалиста и его сестры – и те, что скрывают в себе существа демонические – такие как, например, Велиал (из истории осужденного пилигрима) или Люцифер (рассказ о прекрасной Орландине). Это обстоятельство начиная уже с самого названия рассказа Зальцмана наводит на мысль о том, что речь в нем пойдет о вещах подобного плана. Последующее же знакомство с такими характерными моментами действия, как ночные пиршества, игривая скромность героини, ее распаляющая пыл по-детски веселая взбалмошность и непосредственность поведения, заставляют вспомнить историю прелестной девушки из замка Сомбр-Рош. Как и Орландина, которой неожиданно взбрела в голову идея кривляться, хватает Тибальда за руку и тащит к зеркалу, так и героиня рассказа Зальцмана повторяя тот же жест и признаваясь в своем желании беситься, в итоге, увиливая и прыгая через поваленные стулья, подтаскивает своего гостя к зеркальному платяному шкафу. В то время, как Орландина любуется в зеркале, сравнивая себя и своего гостя (еще одно совпадение – у обоих авторов герой является гостем в малоизвестном ему доме), у Зальцмана герои перебирают и рассматривают в зеркале многочисленные наряды прекрасной возлюбленной, которые невероятно воздействуют на эмоциональность рассказчика. В кульминационный момент Орландина, как известно, в одно мгновение превращается в Люцифера – падшего ангела в библейской интерпретации. У Потоцкого – это чудовище, впивающееся зубами в горло Тибальда. У Зальцмана же в ту минуту, когда герой любуясь платьями видит, наконец, его самое любимое – с пайетками – он вдруг опять наталкивается взглядом в зеркале на интерьер одной из квартир, расположенной в доме напротив и её же очень странным отражением в каком-то объекте находящемся вне его видимости. Он вздрагивает от какой-то очень неприятной мысли неожиданно посетившей его в это мгновение – «Что за неприятные слова. Еще бы! Разве отражение может быть не в глубине, а в начале?» – и если довести эту мысль до конца можно придти к выводу, что то, что видит он сейчас вокруг себя не есть та обычная для него реальность какой он ее знает и с самого начала представляет читателю. А ответ на то, что же это за реальность может подсказать следующая история «Рукописи…», где все визуальные предметы, окружающие героя и его гостей, собравшихся на свадебный пир, сравниваются с садами Тантала, «которые существуют и не существуют». «Все это только обманчивая внешность, за которой нет никакой действительности» [Потоцкий1968, с. 106], – говорит им легендарный философ. Финал зальцмановского рассказа остается открытым. Мы оставляем героя в самый кульминационный момент, на краю столь полюбившегося ему тесного круга. Кем была его необыкновенная красавица – вампиром или падшим ангелом – мы так и не узнаем.

По воспоминаниям людей, близко знавших Павла Зальцмана, роман «Голем» немецкого автора Гюстава Майринка, одного из представителей экспрессионизма начала XX века, привлекал особое внимание писателя. В годы ранней юности им был даже предпринят перевод этого романа на русский язык. Несомненно, многое в «Големе» должно было быть ему очень близко. Столь любимые Зальцманом беспрерывные блуждания в лабиринте дорог, коридоров, лестниц (к слову сказать, ярко

отразившиеся не только в литературном творчестве, но и ставшие темой большого количества его графических листов) вполне соответствуют той атмосфере «бесчисленных ступеней», ведущих на Градчаны или «тёмных закоулков, загадочных проходов, слепых окон» [Майринк 2001, с. 182] старого еврейского квартала Праги среди которых происходят ежедневные мытарства главного героя романа.

Майринковские описания деталей архитектурной застройки города, являющиеся у него своего рода романом в романе, вполне могут быть сопоставимы с тем огромным вниманием Зальцмана ко всем самым наимельчайшим подробностям окружающей обстановки своих героев. Придание особой антропоморфности на первый взгляд безжизненным камням и прочему сугубо материальному миру в большой степени объединяет обоих авторов. Ведь, как точно отметил в одном из своих эссе Иосиф Бродский, «человек есть то, на что он смотрит» [Бродский 2001, с. 17] и как ещё в начале века говорил младший современник и соотечественник Майринка Франц Кафка, «старый нездоровый еврейский квартал, который мы носим в себе, гораздо более реален, чем новый чистый город, окружающий нас» [Майринк 2001, с. 211]. Распространённый мотив неразрывной связи между личностью художника и окружающим его миром природы, занимавший центральное место в эпоху романтизма, переносится автором «Голема» на мир неприветливых и мрачных урбанистических пейзажей Праги: «я отвернулся от него и смотрел на бесцветные дома, которые жались передо мной друг к другу, как старые обозленные под дождем животные. Как неуютно и убого смотрели они. Они казались построенными без всякой цели, точно сорная трава, пробивающаяся из земли...<…> Тут кривобокий дом с отступающим назад челом; рядом другой, выступающий точно клык. Под мутным небом они смотрят, как во сне, и когда мрак осенних вечеров висит над улицей и помогает им скрыть едва заметную тихую игру их физиономий, тогда не видно и следа той предательской и враждебной жизни, что порою излучают они» [Майринк 2001, с. 214]. И далее: «Часто грезилось мне, что я прислушиваюсь к призрачной жизни этих домов, и с жутким удивлением я узнавал при этом, что они – тайные и настоящие хозяева улицы, что они могут отдать или снова вобрать в себя ее жизнь и чувства...» В рассказе Зальцмана «Встреча у зеркала» нескончаемые индустриальные пейзажи, являющиеся здесь аналогично майринковской Праге одной из ведущих тем всего произведения, неумолимо и неизбежно впитывают в себя любые проявления органического мира, включая залитые водой ряды тонких деревьев, их сухие ветки, которые кажется вот-вот растворятся среди погасших огней бледной осенней ночи или рассвета, а так же и людей от которых остаются только следы «самых разнообразных образцов, полурастворённые в воде» [Зальцман 2003, с. 85], бормотание и крики.

Эти люди, населяющие зальцмановские полутёмные коридоры и лестницы, такие же глиняные чурбаны, как и Голем, призванный к «безразумному автоматическому бытию» у которого вынули изо рта таинственные знаки жизни. Это абсолютно такие же существа, живущие, как тени, «как существа, не рожденные матерями, кажущиеся состряпанными в своих мыслях и поступках как попало», какими их видит Майринк. Зальцмановское восприятие своих персонажей вполне идентично всему, что говорит об этих людях и Майринк: «все эти люди должны мгновенно лишиться души, стоит только потушить в их мозгу – у одного какое-нибудь незначительное стремление, второстепенное желание, может быть, бессмысленную привычку, у другого – просто смутное ожидание чего-то совершенно неопределенного, неуловимого. Какое неизменное испуганное страдание в этих созданиях!» [Майринк 2001, с. 230]. Вся эта обстановка грязи, нищеты, какого-то всеобщего неблагополучия и греха старого еврейского гетто имеет очень много общего с «обильным населением этого дома», как отзывается Зальцман о своих героях вроде молодых девчонок «в

рваных пальто, которые шарахались неизвестно от чего с испугом и смехом» или старух «с каким-нибудь помойным ведром». Погружаясь в эту призрачную жизнь, Майринк приходит к заключению, что она хранит в себе некие «таинственные истины» невидимые тем, для кого её призрачность стала уже неотъемлемой и незамечаемой частью существования, «истины, которые наяву рассеиваются во мне, как впечатления красочных сказок».

Главный герой зальцмановского рассказа ведущий повествование – это своего рода такой вот призрачный бестелесный дух, не имеющий собственного лица, каждый раз встречаясь глазами с каким-нибудь неприметным обитателем этого захламленного табуретками и мисками с примусами длинного узкого коридора, словно открывает каждому из них их второе «я», то есть все, что они сами, не осознавая этого, несут в себе. Неоднократно повторяющаяся у Майринка идея существования «духа греха», неумолимо носящегося по каменным унылым улицам и переулкам старой Праги, воплощается Зальцманом в цельный художественный сюжет. Таинственный призрак, блуждающий среди людей ввергая их в мистический ужас, является, возможно, той самой причиной того, что «внутри нас самих, мы еще дрожим, как в старых улочках нищеты. Наше сердце еще не прошло работ по очищению ...<…> Мы идем по широким улицам новых кварталов. Но наши шаги и взгляды неуверены... Наяву мы бредем во сне и сами, возможно, всего лишь призрак прошедших времен» [Кафка 1995, с. 514], как толковал «Голема» Кафка, находясь под сильным впечатлением от этого романа.

Представляется весьма интересным сопоставить творчество самого Кафки с рядом зальцмановских миниатюр, воспроизводящих схожую с кафкианской атмосферу удушающей безнадежности и хаотической алогичности, окружающей их героев действительности. Однако придерживаясь изложенной в начале данной работы концепции рассмотрения прозы Зальцмана исключительно под углом прямых литературных влияний – т.е. подчерпнутых им из известного ему творчества других авторов – мы не имеем возможности утверждать о наличии у него таковых в отношении австрийского классика в связи с недостаточностью биографических сведений. Известно, что первое издание Кафки в СССР увидело свет в 1965 году. Вместе с тем, сходные с кафкианскими литературные образы в творчестве Зальцмана относятся к более раннему времени, когда его знакомство с наследием Кафки представляется весьма неопределенным.

Принимая во внимание этот факт, выглядит гораздо более убедительным рассмотреть вышеупомянутые мотивы в свете творчества группы литераторов так называемого объединения реального искусства, широко известных под аббревиатурой ОБЭРИУ. Основываясь на биографических записках, сделанных дочерью писателя, где упоминается о том, что Зальцман периодически посещал чтения литераторов – членов данного объединения и просто на самом факте того, что будучи учеником Павла Филонова, он определенно принадлежал к кругам русского авангарда 30-х годов, можно с уверенностью полагать, что все, что создавалось в то время так или иначе попадало в поле его зрения. Как будет в дальнейшем показано, практически все основные постулаты обэриутов Зальцман использовал в своем творчестве со всей яркостью своего таланта.

Начнем с тех самых моментов, которые могли бы объединять прозу Зальцмана с творчеством Кафки, упомянутых выше. Прежде всего это имеет отношение к таким рассказам, как «Галоши», «Спецхран», «Здрасте, куда я звоню?», которые объединяет между собой общая атмосфера абсурдности поведения героев, а также диктующая его некоторая фантасмагоричность предстающих перед читателем бытовых обстоятельств. Например, рассказ «Галоши» повествует о мытарствах человека, приговоренного к «высшей мере исправления» через принятие яда. Герой, самозабвенно проникнувшись

важностью данного ему поручения, предпринимает все возможное – в обход очереди подобных ему страждущих выполнения предписанных инструкций – для получения им пакета, который он должен будет использовать в качестве средства самоуничтожения. Механичность действий и его полная интеллектуальная отрешенность говорят о том, что для него сложившаяся ситуация видится вполне логичной т.е. лишенной того абсурда, ввергавшего, к примеру, Йозефа К. – главного персонажа «Процесса» Кафки (романа, имеющего наибольшее сходство с данным зальцмановским рассказом), в состояние полного отчаяния, граничащего с истерией. В связи с этим обстоятельством напрашивается вывод, что вся алогичность мира «Галош» имеет характер, присущий скорее творчеству лидера обэриутов Даниила Хармса, нежели Кафки – тем более, как уже было сказано, и биографические источники склоняют нас к подобного рода умозаключениям. Как отмечалось многими хармсоведами, абсурдность мира его произведений представляла для писателя род абсолютной реальности, где человек перестает противопостовлять себя тому, что его окружает. Герои Хармса просто живут в той реальности, которая у них есть, не замечая ничего нелепого или странного вокруг себя. Как писал А. Камю в своем «Мифе о Сизифе»: «Чувство абсурдности есть разлад между человеком и его жизнью, актером и декорациями» [Камю 1989, с. 41]. И как заключает Д. Токарев в своей работе, посвещенной аналитическому сравнению литературных наследий Даниила Хармса и Сэмюэля Беккета, «абсурд зависит от позиции того, кто употребляет это понятие: чтобы назвать какой-нибудь объект или действие абсурдным, нужно находиться вне этого объекта» [Токарев 2002, с. 22]. Герои же всех трех зальцмановских рассказов, указанных мною выше, находятся как раз внутри того мира, который человеку, наблюдающему его извне, кажется абсурдным. У них же самих их, так называемая, внутренняя реальность имеет свою не вызывающую никаких противоречий самодостаточную логику, и именно это объединяет их с героями Хармса.

Иван Кузьмич, главный персонаж «Галош», строевым шагом переходит из комнаты в комнату выполняя предписанные ему указания разных начальников, употребляя в своих кратких диалогах с ними подчеркнуто толерантные выражения. Если в нем еще и остается искра сомнения в правильности действий, направленных на его полное «исправление», то получив соответствующие официальные разъяснения, подкрепленные громоздкими номерами статей уголовного кодекса, она бесследно гаснет. Он, по выражению Бориса Гройса, становится своего рода «живой машиной», декоративно-фигуративной частью ландшафта, где даже дворовая собачка по сравнению с ним кажется наделенной куда более яркими признаками антропоморфности. Скорее всего, по замыслу автора упоминание о том, что его персонаж обычно каждое утро слушает по радио «Пионерскую зорьку» также должно усиливать этот эффект механичности и полного подчинения себя имеющейся реальности, растворения в ней без малейшего остатка. То же самое можно сказать и о героях «Спехцхрана», где во главу всего ставится одна идея, полностью подчиняющая себе все их помыслы, поступки и даже эмоции. Для них нет ничего абсурдного в мире, допускающем подобные идеи. Подчеркиваемая автором «благополучная развязка» действия устраняет малейшие сомнения в этом.

Отстраненная внетемпоральность зальцмановских рассказов усиливается, когда в качестве внешнего фона описываемых событий автор использует далекие экзотические страны и соответствующие им исторические эпохи названия которых для него одинаково необязательны. К примеру, рассказ «Здрасте, куда я звоню?» сочетает в себе подобный перенос действия в какие-то доисторические времена, однако нравы там, как выясняется, все те же. Аналогичный распад вневременных связей был

характерной чертой и творчества Хармса, порождая своего рода «речь-для-себя», как определил ее М. Золотоносов.

Вместе с этим нельзя сказать, что реалии внешнего мира специально вытесняются Зальцманом из текста. Но их присутствие всегда несет в себе характер пародирования тех или иных установленных общественных правил, философских идей, а так же актуальной политической конъюнктуры. И в этом отношении опыт обэриутов был для Зальцмана очень важен. Подобно тому, как проза Хармса часто построена по принципу пародийного обыгрывания какого-либо исторического события или философско-религиозной доктрины, так и все литературное творчество Зальцмана испещрено аналогичного рода отсылками к наиболее ярким приметам его времени.

В рассмотренных выше рассказах это прежде всего искаженная советская терминология – от «Знака Учета» и «высшей меры исправления» до семидесятитрехтомного молчаливого собрания поэтических сочинений некоего Анри Сарагона – как легко догадаться, имеющего мало общего с прославленным ассирийским царем из истории древнего мира, зато без сомнения ведущего к одному из наиболее возлюбленных коммунистическими вождями СССР представителю западного культурного истеблишмента Луи Арагону.

Ярким примером такого рода словно бы невинных, издевательски-ироничных, нанизанных одна на другую авторских ремарок, является состоящий из пяти небольших глав рассказ Зальцмана «Часы». Стилистически автокомментирование подобного рода и в особенности частые обращения автора непосредственно к своему читателю могло восходить здесь так же к классическим примерам немецкого романтизма в лице, например, Людвига Иоганна Тика герои которого «вдруг начинают спорить с автором, а затем и уличать и героев, и автора в неправдоподобии» [Карельский 1998, с. 194] – вспомним хотя бы эпизод, где автор с мнительной серьезностью принимается оправдываться за то и дело возникающую неразбериху с теми или иными часами, запутанность и противоречивость которой он не в силах разрешить поскольку искажение «жизненной правды» якобы влечет за собой новые повествовательные затруднения. Другим же, возможно более вероятным источником изначально взятого Зальцманом в этом рассказе курса на квази серьезный полемический диалог автора и читателя, является творчество чрезвычайно ценимого им Михаила Зощенко. В какой-то степени можно сказать, что данный рассказ (как и немногие другие, к примеру, «Золото Хорхе Фунито», отмеченного, кстати, аналогичными стилистическими приемами) представляет собой иронически открытую попытку Зальцмана писать, перефразируя Зощенко, для читателей, «которые есть». «Известно, что писатель все-таки сердцевед, инженер человеческих душ и, кроме того, обязан быть вроде понятным самым широким кругам человеческих масс», объясняет он причины разных своих «художественных присобачиваний в общих чертах» [Зальцман 2003, с. 120]. Именно отсюда, на наш взгляд, происходят многочисленные авторские «оговорки» и характерные простодушно-наивные «ужимки» совершенно в духе зощенковского литературного «юродствования».

Возвращаясь к Хармсу сразу надо отметить, что этот рассказ, аналогично многим произведениям Хармса, имеет несколько слоев смысловых значений. Первый слой – внешний, или литературный (по определению А. Александрова): рассказ о сложностях семейной жизни героев; второй – скрытый или проблемный: алогизм «о земном и небесном»; не исключен и третий – автобиографический. Как и у Хармса, все они находятся в постоянном взаимодействии друг с другом, суть которого обычно всплывает к концу повествования. Так на протяжении всего рассказа автор фокусируется главным образом на жизни простых обывателей, подводя же итог всех ее перипетий, изложенных читателю весьма детально и даже изысканно, полемически

ставятся философские проблемы, благодаря которым возникают казалось бы неожиданные литературные аллюзии. В «Часах» это в первую очередь прямая параллель со «Смертью Ивана Ильича» Льва Толстого. Автор сам делает читателю эту подсказку говоря, что он собирался назвать свой рассказ именно так, но потом якобы не захотел повторяться. В результате рассказ получил весьма символистское название, о чем, опять же-таки, автор сам и провозглашает: «Действительно, может быть, речь здесь идет не о тех часах в никелевом корпусе, а о тех самых часах увлекательной жизни и вообще всяческой красоты, которые никому неохота терять, а тем более отдавать какому-то постороннему соквартиранту?» [Зальцман 2003, с. 131]. Надо оговориться, что под соквартирантом автор имеет в виду совсем не соседа по коммунальной квартире, пытавшегося украсть те самые часы в никелевой оправе, а собственную супругу – ведь именно ей отдаются более важные часы жизни. А ведь в этом и состоит главная идея повести Толстого: вспоминая прожитую жизнь, Иван Ильич приходит к выводу, что «и его служба, и его устройства жизни, и его семья, и эти интересы общества и службы – все это могло быть не то» [Толстой 1984, с. 92]. Другими словами, «Часы» являются своего рода современной версией «Смерти Ивана Ильича». В соответствии с требованиями нового времени Зальцман лишь слегка усложняет или, можно сказать, усовершенствует художественную форму своего рассказа. Дима Кундрюцкий и его жена (главные герои рассказа) воплощают в себе бездуховную и пустую жизнь толстовского Ивана Ильича, а потерянная героем в следствие нервозности должность солиста в одном из театров и официантка Мусенька – теми чуть заметными поползновениями «борьбы против того, что наивысше поставленными людьми считалось хорошим» [Толстой 1984, с. 95], поползновениями, которые Иван Ильич тотчас же отгонял от себя. А это и было главным в его жизни, тем, чем он из-за собственного малодушия да еще из страха выглядеть смешным оппортунистом в глазах общества не сумел правильно распорядиться и вследствие чего вся его жизнь прошла напрасно. Несмотря на то, что финал зальцмановского рассказа получился, как и желал автор, вполне «хорошим», тем не менее остается и явное впечатление полуопределенной загнанности окружающего героев мира с его непонятными законами – то, что было очень характерно для всего, что было создано Хармсом.

С другой же стороны, хармсовская склонность к ироничному автогротеску служит как бы каркасом всего нарративного построения «Часов». Начинается рассказ с того, что автора, видите ли, иногда очень «тянет написать что-нибудь бодрое». Конечно, «с хорошим концом» – как и положено его литературной маске, которую он с первой же фразы на себя натягивает. Далее идет повествование где то и дело мелькают такие тщательно сверенные с политической реальностью перлы как «Дом культуры шоколадной фабрики имени Гришина» или «общерайонный Дворец культуры имени Степана Трошкина», или еще: «крупный работник литературного фронта», «конференция по вопросам мелиорации» – бесконечно заезженные и неотступно преследующие каждого речевые штампы советской эпохи, «это сильно попахивает формализмом» – уже прямая отсылка к известным политическим процессам. Заслуживает и более пристального внимания выбор автором фамилий – они также несут в себе все тот же вроде как бы случайный, проходной элемент, однако это далеко не так. В выборе имен, присвоенных вышеупомуанутым Домам и Дворцам, автор полуиронично-полусерьезно – как и положено выбранной им маске – следует советской традиции называть любую элементарную «социалистическую ячейку» именем какого-либо легендарного партизана либо пионера-героя местного значения. Когда дело доходит до препарирования фамилии многозначительного Ивана Ильича и в размышления о ритмическом делении фразы, как бы между делом вклинивается

ностальгически знакомое чеканное перечисление фамилий тогдашних советских членов политбюро ЦК КПСС, которое, по-официальному правильно интонируемое, миллионы и миллиарды раз повторялось всевозможными дикторами радио-телевидения, ведущими политинформаций, руководителями парткомов и месткомов – тогда насмешливое и уже за гранью вызова системе авторское отношение проявляет себя «так свободно, так невозбранно». Что-то очень близкое есть и у Хармса, когда он в своей поэме «Месть» столь откровенно и точно передает расположение сил между властью и творческой элитой того времени, используя в том числе и, не суть, что пародийные (что вообще только усугубляло ситуацию), а главное – прямые, предельно красноречивые характеристики обеих сторон, словно иллюстрирующие высказывание Виктора Шкловского о том, что «хуже того положения, в котором очутилась литература, уже не будет», а строки: «Я, поглядев на вас, / нахмурил брови, / и вы почуяли мое кипенье крови. / Смотрите, сукины писатели, / не пришлось бы вам плясать ли / к раскаленной плите» [Хармс 1988, с. 94] – несомненно, имеют своего прямого адресата и, между прочим, являются примером хоть и шуточной, но тем не менее вполне осознанной и по тем временам очень редкой попыткой, как говорил Иосиф Бродский, «нарушить пространственный императив» вождя. Или, например, когда в декабре 1936 года, в разгар всесоюзных торжеств по поводу 100-летия со дня смерти поэта, превратившихся по личному распоряжению Сталина в очередную громкую идеологическую кампанию, Хармс заявляет, что «трудно сказать что-нибудь о Пушкине тому, кто ничего о нем не знает» [Сборище 1998, с. 233].

Конечно, в связи с Хармсом нельзя не вспомнить и тему оживших мертвецов, поднимаемую Зальцманом в конце рассказа. (Кстати, если вспомнить «Отражение», то и там этот хармсовский след «Старухи» очевиден: та же диспозиция героев, откуда вытекает и аналогичное их поведение.) Но и здесь автор остается верен своей ироничной интонации, взятой им с самого начала повествования. «Оживший мертвец!.. Нет, это уже страшно, как сказал бы великий Ляо Чжай в переводе Алексеева» [Зальцман 2003, с. 129], восклицает он с напускной серьезностью. Упоминание любимого писателем китайского классика носит здесь вполне закономерный характер, включая его в один ряд с подвергаемыми в рассказе саркастическим имитациям другими яркими личностями истории литературы – Дидро, Майн Ридом, Хемингуэем. Но стоит отметить, что никого из них автор даже в шутку не называет великим – присваивая этот эпитет Ляо Чжаю (или Пу Сун Лину, ибо таково, как известно, его настоящее имя), Зальцман тем самым на одно мгновение как бы выходит из своей роли просвещенного бытописателя, которому, говоря словами одной из сценок Хармса, «слава Жана-Жака Руссо покоя не дает» [Сборище 1998, с. 244], чуть приоткрывая тем самым читателю свой настоящий мир. Однако последующее за этим окончание фразы сразу же возвращает все на свои прежние места: «Да, больше автору сообщить нечего», и после разного рода пространных размышлений по поводу завершившегося действия, Зальцман заканчивает свой рассказ типично хармсовской фразой: «А что касается Димы Кундрюцкого, то, что с ним происходило дальше, неизвестно». Как замечает упомянутый выше А. Александров, «всё точно прокручивается к нулевой отметке и стремится к исчезновению».

Говоря об авторах, чьё влияние в разной степени так или иначе проявилось в творчестве Павла Зальцмана, следует отметить, что их круг далеко не ограничивается лишь теми, сравнительное сопоставление с которыми попыталась проанализировать данная работа. Как было сказано в самом начале, главным её критерием являлись непосредственные высказывания как самого писателя, так и близких ему людей в отношении конкретных литературных памятнков и направлений. Автор лелеет, а иногда и прямо подчеркивает эту свою близость к определённым литературным героям,

своё, образно выражаясь, генетическое родство с их создателями. Как сказал однажды Иосиф Бродский: «подлинный поэт не бежит влияний и преемственности... боязнь влияния, боязнь зависимости – это боязнь – и болезнь – дикаря, но не культуры, которая вся – преемственность, вся – эхо» [Бродский 2001, с. 180].

Литература

Александров 1988 – *Александров А.* Чудодей. Личность и творчество Даниила Хармса // *Хармс Д. И.* Полёт в небеса. Л.: Советский писатель, 1988. С. 7–48.

Алексеев 1988 – *Алексеев В.* О Пу Сун Лине // *Пу Сун Лин*. Рассказы о людях необычайных. М.: Правда, 1988. С. 5

Аннинский 2003 – *Аннинский Л.* Сказка о возмездии // *Зальцман П.* Мадам Ф: Повести. Рассказы. Стихи. М.: Лира, 2003. С. 5–10.

Блок 1982 – *Блок А.* Собрание сочинений: В 3-х томах. Т. 1, Л.: Нева, 1982.

Бродский 2001 – *Бродский И.* Сочинения Иосифа Бродского. T.VII. СПб: Пушкинский фонд, 2001.

Волков 2005 – *Волков С.* Шостакович и Сталин: художник и царь. М.: ЭКСМО, 2005.

Гофман 1991 – *Гофман Э. Т. А.* Щелкунчик и мышиный король. М.: РИО Самовар, 2003.

Гройс 2003 – *Гройс Б.* Искусство утопии. М.: Художественный журнал. 2003.

Жаккар 1995 – *Жаккар Ж.-Ф.* Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб.: Академический проект, 1995.

Зальцман 2003 – *Зальцман П.* Мадам Ф.: Повести. Рассказы. Стихи. М.: Лира, 2003. В Сети: http://pavelzaltsman.org/

Зальцман 2004 – *Зальцман П.* Мадам Ф. // *Окна*: Еженедельное приложение к газете «Вести», Тель-Авив, Израиль, 19 августа 2004. С. 21–24.

Зощенко 1989 – *Зощенко М.* Письма к писателю. Возвращенная молодость. Перед восходом солнца: Повести. М.: Московский рабочий, 1989.

Зусманович 2003 – *Зусманович А.* Павел Зальцман (Наброски к биографии) // *Зальцман П.* Мадам Ф.: М.: Лира, 2003. С. 217–224.

Камю 1989 – *Камю А.* Сочинения. М.: Прометей, 1989.

Карельский 1998 – *Карельский А. В.* Метаморфозы Орфея: Беседы по истории западных литератур. М.: Российск.гос.гуманит.ун-т, 1998.

Кафка 1995 – *Кафка Ф.* Сочинения: В 3 т. М., 1995.

Кешин 2004 – *Кешин К.* Воспоминания о Павле Яковлевиче Зальцмане // *Русскоязычная Азия*: Сайт-альманах. В Сети: http://ra.site.kz/mem/keshin.htm

Майринк 2001 – *Майринк Г.* Собрание избранных произведений, М.: ИЦ Ладомир, 2001.

Потоцкий 1968 – *Потоцкий Я.* Рукопись, найденная в Сарагосе. М.: Наука, 1968.Пу Сун Лин 1988 – *Пу Сун Лин*. Рассказы о людях необычайных. М.: Правда, 1988.

Сборище 1998 – *«...Сборище друзей, оставленных судьбою»*: «Чинари» в текстах, документах и исследованиях: В 2-х томах / Науч. ред. В.Н. Сажина. [Б.м.], 1998.

Токарев 2002 – *Токарев Д.* Курс на худшее: абсурд как категория теста у Даниила Хармса и Сэмюэля Беккета, М.: Новое Литературное Обозрение, 2002.

Толстой 1984 – *Толстой Л. Н.* Собрание сочинений: В 12-ти томах. Т. 11. М.: Правда, 1984

Хармс 1988 – *Хармс Д. И.* Полёт в небеса. Л.: Советский писатель, 1988.

Любовь Юргенсон

НОВЫЕ ПРОЧТЕНИЯ АБСУРДИСТСКИХ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ СХЕМ Д. ХАРМСА И С. КРЖИЖАНОВСКОГО В СВЕТЕ ЛАГЕРНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

В художественном мире модернизма, в частности в литературе абсурда и близких к ней по духу текстах Сигизмунда Кржижановского, формируется новая модель пространства. Новой она является не только по отношению к реалистическому полю романа и к средневековым изображениям загробного мира, но и к иным мифологическим и фантастическим локусам. В соответствии с новейшими открытиями физики, пространство перестает восприниматься как некая емкость, в которую помещен мир: оно сливается с временем, образуя хронотоп, и следовательно на него переносятся некоторые характеристики временного потока. Новое пространство характеризует зыбкость, непознаваемость, текучесть. В нем появляются теневые зоны, пробелы, пустоты, ускользающие от восприятия. Оно лишено жестких границ, способно деформироваться, менять очертания. Такова комната в пьесе Хармса «Елизавета Бам», постоянно трансформирующаяся, включающая в себя разные виды пейзажа. Установка делается на модель сцены, позволяющую быструю смену декораций, а также предполагающую наличие кулис, то есть скрытого от глаз места, которое не прочитывается зрителем, но при этом является одним из главных элементов театрального действа. Не случайно в театре абсурда кулисы нередко показываются и вовлекаются в спектакль.

В рассказе Кржижановского «Квадратурин» (1926), Сутулин, желая расширить свою крошечную комнату в общей квартире, мажет ее стены волшебной мазью, в результате чего она начинает расти. Но так как ему не хватает мази на потолок, она превращается в чудовищную трапецию. (То есть само пространство вовлечено в жуткий цирковой номер). В конце герой погибает, затерявшись в бесконечной пустыне стремительно расширяющейся комнаты. (Сравним: в романе Кафки, «Замок», начатом в 1922 году и оставшемся незаконченным, возникает пространство, постоянно меняющее свои очертания и тоже в результате поглощающее героя. Согласно замыслу автора, землемер К. подлежит уничтожению Замком. [Кафка 1989]).

Собственно, пространство деформируется в результате того, что существующие в нем пустоты покидают назначенные им природой места, нарушая привычную иллюзию непрерывности. Обнаруживается дискретность мира. Его элементы уже не спаяны в континуум, а существуют разрозненно. Между ними обнаруживаются интервалы: провалы смысла и бытия. В «Собирателе щелей» Кржижановского Левеникс приходит к этому открытию, размышляя о кинематографе: «Искровая вспышка электрической машины длится всего одну пятидесятитысячную долю секунды. Но удерживается в глазу в течение одной седьмой секунды. Таким образом семь кратких мельков искр, отделенных друг от друга паузами почти в седьмую долю секунды, будут восприняты глазом как непрерывное, секунду длящееся горение искры. <...> Растяните теперь секунду в минуту, минуту в час, час в год, в век, взрастите искру в солнце, - и окажется: можно убрать солнце с орбиты на девяносто девять сотых дня и мы, живущие под солнцем, не заметим этого, понимаете, не заметим и, брошенные в тьму, будем радоваться мнимому солнцу и мнимому дню» [Кржижановский 2001, с. 472].

В «Возвращении Мюнхаузена» барона преследует собор Святого Павла, снявшийся со своего основания и перемещающийся по улицам Лондона. Чтобы

избежать погони, Мюнхаузен взывает к домам. Те действительно смыкаются, чтобы задержать собор, но при этом возникает опасность быть задавленным их массой. Мюнхаузен вбегает в комнату, где играют в шахматы, садится на черного коня и уносится прочь. В свою очередь шахматная клетка оборачивается бесконечной заснеженной равниной. Пустоты, вынутые из пространства города, соединяются и образуют в результате неограниченное пространство (оказавшееся Советским Союзом).

Пространство абсурдистского текста наделяется негативным импульсом: оно не только является театром преследований, которым подвергается герой, но и само зачастую оказывается сообщником преследователей. Его дискретность делает его непознаваемым, а следовательно небезопасным. «Кубатура этой комнаты нами не изведана», говорит Иван Иванович в пьесе «Елизавета Бам», но именно в тот момент, когда он пытается ее измерить, «декорация вращается с комнаты на пейзаж» [Хармс 1991, с. 188–189]. Скрытые свойства пространства, чреватые оптическим обманом, оборачиваются грандиозным заговором и заставляют усомниться не только в правильности данных восприятия, но и в существовании субъекта восприятия как такового.

Пространство как кошмар – один из излюбленных мотивов Хармса и Кржижановского. «Любопытно, что мои первые московские кошмары с их бесшумно рушащимися на меня домами, с напряженной до смертной истомы спешкой по спутанным улицам, неизменно приводящим снова и снова – все к одному и тому же кривому перекрестку, с тупой тоской глухих и мертвых переулков <...> – все эти кошмары, повторяю, в сущности, и были моими первыми сонными ощупями Москвы, первыми <...> попытками охвата, синтеза.» («Штемпель: Москва» [Кржижановский 2001, с. 516–517]).

Еще Достоевский связывал смену пространственных координат с проблемой ответственности за совершенные поступки. В рассказе «Сон смешного человека» задается вопрос: несет ли человек нравственную ответственность за преступление, совершенное на другой планете? [Достоевский 1999, с. 108]. На этот вопрос Кржижановский отвечает следующим образом в рассказе «Собиратель щелей»: «Если нет единой нити времени, если бытие не непрерывно, если мир не цел, расколот щелями на розные, чуждые друг другу куски, – то все эти книжные этики, построенные на принципе ответственности, связанности моего завтра с моим вчера, отпадают и замещаются одной, я бы сказал, щелиной этикой. Формулу? Вот: за все оставленное позади щели я, переступивший щель, не отвечаю. Я – здесь, поступок там: назади. Совершенное мной и я – в разных мирах; а из миров в миры – нет окон» [Кржижановский 2001, с. 479].

Таким образом сомнение в континуальности субъекта и конструирование новой, «мерцающей» идентичности неизбежно приводит к некоторым этическим импликациям. Одновременно с субъектом восприятия «дробится» и этический субъект. Не случайно мутации пространства нередко связаны с темой преступления, совершенного или лишь помысленного (у Достоевского), или ошибочно приписываемого герою, а может быть и просто забытого им («Елизавета Бам»). Психоаналитические интерпретации собственно уравнивают между собой совершенное и несовершенное преступления, возводя и тот, и другой мотив к комплексу вины, связанному с вытеснением в бессознательное агрессивных тенденций. Если же рассмотреть эту проблему с точки зрения «щелиной этики» Кржижановского, то получается следующее: точно так же, как совершенное преступление может быть забыто – вытеснено – человек может забыть о том, что он невиновен и понести наказание за несовершенное им. При этом как караемому, так и

карателям неизвестен состав преступления, да он впрочем и необязателен. В пьесе «Елизавета Бам» он меняется от сцены к сцене, укладываясь в метаморфозы пространства и как бы постоянно создаваясь по мере развертывания текста. На этом принципе построен и роман Кафки «Процесс», написанный за тринадцать лет до «Елизаветы Бам», вне советского опыта.

В повести Хармса «Старуха» имеется мертвое тело, но оно не является результатом преступления. Явившаяся к герою старуха садится в кресло у него в комнате и, отдав несколько абсурдных приказаний – стать на колени, лечь на пол – умирает. С этого момента все усилия героя направлены на то, чтобы избавиться от тела, как будто он действительно является убийцей. Он уверен, что его арестуют. При этом он обнаруживает садистские и даже преступные наклонности, как бы оправдывающие грядущее наказание. Мертвое тело возникает как некое странное проявление свойств самого пространства комнаты, вытесняющей живое. Собственно, первое появление старухи происходит на улице. Старуха держит в руках стенные часы, на которых нет стрелок. Через некоторое время герой вынужден вернуться домой, потому что он забыл выключить печку. Это – первая неудача дня. Из этого эпизода следует, что сама комната появляется в рассказе как результат встречи со старухой: пространство рождается из провала во времени. Заметим, что «щелиное» пространство Кржижановского тоже связано с остановившимися часами. Застывшее время образует лакуну, через которую совершается выпадение из мира. Шахматная клетка, комната, окно – суть пространственные признаки небытия, его геометрическая ипостась. Не случайно и старухи Хармса [1991, с. 356] и героиня Кржижановского в «Собирателе щелей» вываливаются или выбрасываются из окна.

Незадолго до появления старухи герой пишет рассказ о чудотворце, который за всю свою жизнь не совершил ни одного чуда. «Его выселяют из квартиры, он знает, что стоит только махнуть пальцем, и квартира останется за ним, но он не делает этого, покорно съезжает с квартиры и живет за городом в сарае. Он может этот сарай превратить в прекрасный кирпичный дом, но он не делает этого, он продолжает жить в сарае...» [Хармс 1991, с. 400].

Абсурдное пространство, иногда впрочем являющееся одновременно и вполне конкретной комнатой в общей квартире, поглощает человека или вытесняет его. Читаем у Кржижановского: «Квадратура моей комнаты – 10 кв. Аршин. Маловато. <...> Тут углы слишком близки друг к другу. Пробовал: если стол вплотную к подоконнику, стул на кровать, - освобождается: три щага вдоль, полтора поперек. Не разгуляешься. И пришлось: чуть в голове расшатается мысль и самому захочется того же, защелкнув свои три шага на ключ, бежать на улицу...» («Штемпель: Москва» [Кржижановский 2001, с. 514]).

Мотив вытеснения, выселения из родного, привычного места, который в лагерной литературе обернется мотивом заточения – вселения в чужое пространство неоднократно встречается и у Кржижановского. В рассказе «Швы» этот мотив связан с несправедливым приговором. «О людях, которых столица судит в своих судах и присуждает к отлучению от себя, к высылке за черту, говорят: приговорен к “минус 1”. Мне никто не объявлял приговора 0 – 1. <...> Но вместе с тем мною твердо и до конца понято: я выслан навсегда и безвозвратно из всех вещей, из всех радостей и из всех правд; и хотя иду, смотрю и слышу рядом с другими, вселенными в город – знаю: они – в Москве, я – в минус-Москве» [Кржижановский 2001, с. 406–407]. Понятие минус-Москвы легло в основу работы Владимира Топорова «Минус-пространство Сигизмунда Кржижановского» [Топоров 1995, с. 476–574].

Необоснованность наказания является логическим следствием «пунктирности» пространства. Абсурдное пространство характерно тем, что

отменяет категорию закона, причем не только законы физики, но и нравственный закон. Если субъект не уверен в своей самости, то соответственно и закон к нему неприменим. Бытие «получается» им из внешнего мира в виде разрозненных фрагментов, а не складывается из временной последовательности, отраженной в памяти, как у героя романа. Поэтому события не нанизываются на временную ось, как в романе, их функция собственно создавать субъекта, существующего от события к событию, пунктирно. Причем таким событием, создающим субъекта, именно и является как правило событие его поглощения пространством и в частности, как один из видов такого поглощения – арест. Среди различных способов исчезновения арест, в особенности необоснованный, наиболее соприроден миру, лишенному континуальности. Мотив этот – мотив беззакония – есть не что иное как наиболее адекватное выражение на языке литературного текста отмены экзистенциальной категории закона, вытекающей из дискретности мира.

Но существует и обратная зависимость. Реальное пространство в котором был реализован, в масштабе страны, опыт создания концентрационных лагерей, пропущенное через призму литературного текста, оказалось родственным абсурдному пространству Хармса и Кржижановского. При всей своей четкой установке на документальность, пространственная модель этих текстов, в частности «Колымских рассказов» Шаламова, «Архипелага Гулаг» Солженицына, «Крутого маршрута» Евгении Гинзбург, зачастую совпадает с пространственными схемами, созданными в культуре модернизма. Пространство лагеря оказывается не совсем понятным, не до конца прочитываемым и вообще неопределенным, то есть не обладающим четкими свойствами. В нем всегда есть пробелы, оно не может быть ни приручено, ни одомашнено, хотя бы потому, что в нем зеку всегда грозит опасность, как бы хорошо он его ни знал. Так, в описании первого контакта с лагерной жизнью почти всегда присутствует элемент абсурда. Этот элемент не связан с каким-нибудь определенным образом или пейзажем, он в равной мере присутствует в лагерных пространствах, вписанных в городской или деревенский ландшафт и в зонах, затерянных в бесконечном просторе Колымы. Например, Солженицыну первый лагерь под Звенигородом сначала представляется чем-то вроде дачи [Солженицын 1989, т. 2, с. 154], а Евгения Гинзбург вообще не может представить себе Колыму на карте [Гинзбург 1967, с. 233]. Но еще до прибытия в лагерь, в трюме корабля, везущего ее к месту назначения, будучи тяжело больной, она слышит, как на палубе пьяный конвой отплясывает фокстрот. Многие «выживленцы» отмечают в своих воспоминаниях нереальность или, вернее, театральность лагерного пространства в момент прибытия. Это впечатление присутствует и в воспоминаниях узников нацистских лагерей. Маргарет Бубер-Нойман была встречена в лагере Равенсбрук зелеными дорожками и криками павлинов [Buber-Neumann 1988, с. 8]. Примо Леви вспоминает многочасовое ожидание в душевой, где из кранов не шла вода, при том, что и он и его товарищи умирали от жажды [Levi 1999, с. 19]. Что касается Давида Руссе, то он прямо называет кафкианской сцену прибытия в лагерь, описанную в книге «Концентрационный мир» [Rousset 1989, с. 30]. Заключенный попадает в мир фиктивный, т.е. симулякр, лишь выдающий себя за реальность, на самом же деле готовый принять любую видимость. Собственно, это декорация. Но и после того как заключенный «освоился» в лагере мир его продолжает оставаться абсурдным. Есть множество примеров тому, как лагерное пространство, расположенное неподалеку от населенных пунктов, остается незамеченным местными жителями, словно невидимым, хотя они и наблюдают его каждодневно. То есть пространство лагеря иррационально, а потому как бы выпадает из общей картины мира. Оно абсурдно в силу того, что в нем действует абсурдный закон, то есть правила, выполнение

которых не гарантирует сохранения жизни, а в некоторых случаях так же неукоснимо ведущие к смерти, как и невыполнение. Например, зек, выполняющий норму на общих работах погибает быстрее, чем не выполняющий ее, хотя и последний тоже, в определенные периоды существования сталинских лагерей (например в 1937–1938 г.), мог быть расстрелян за невыполнение нормы. Известны случаи, когда сам конвой отдавал приказ, ведущий к нарушению лагерником запрета, и потом расстреливал нарушителя (не из садизма, а чтобы получить отпуск, награду за предотвращение побега).

Итак, если в литературе абсурда дискретность мира приводит к мотиву безнаказанности и одновременно вечной виновности, то в лагерной литературе эта последовательность деконструируется. Отсутствие закона приводит к тому, что пространство не осмысливается до конца, утрачивает континуальность. Оно заряжено негативной телеологичностью, то есть существует не вовсе без цели, а с целью минус: для того, чтобы обращать нечто в ничто. Это «пространство-к-смерти». В некоторых из текстов Шаламова связь между невозможностью осознать или освоить пространство и его негативным назначением дана эксплицитно. Например в рассказе «Причал ада»: «Шел холодный мелкий дождь с беловато-мутного, мрачного, одноцветного неба. Голые, безлесные, каменные зеленоватые сопки стояли прямо перед нами... И, отводя глаза, я подумал – нас привезли сюда умирать» [Шаламов 1998, т. 2, с. 109–110]. Или в рассказе «По лендлизу»: «Уставшим, измученным своим мозгом я пытался понять – откуда в этих краях такая огромная могила. <...> Я подумал, что знаю только кусочек этого мира, ничтожную, маленькую часть, что в двадцати километрах может стоять избушка геологоразведчиков, следящих уран, или золотой прииск на тридцать тысяч заключенных. В складках гор можно спрятать очень много» [Шаламов 1998, т. 1, с. 356]. Но спрятано там не что-либо, а мертвые тела. Пространство разверзается, открывая одновременно свою дискретность, непознаваемость и свое назначение: перерабатывать живое в неживое.

Узнаваемость места укоренена в коллективной памяти. И лишь место, являющееся фабрикой небытия, не может найти никакого отголоска в сознании субъекта, не может быть узнано. Ведь узнаванию всегда предшествует имплицитный вопрос «Зачем?» и некий рациональный ответ на него.

Следует заметить, что в коротких рассказах Варлама Шаламова, по своей форме уже ориентированных на дробление экзистенциального опыта, пробелы между эпизодами обнаруживают перебои в осознании своего я. Не обладая устойчивым бытием, субъект не способен на акт собирания пространства в восприятии – также как ему недоступно и собирание самого себя. Моменты собственного бытия переживаются им как разрозненные элементы, не объединенные общим смыслом. Форма короткого рассказа создает возможность пользоваться чужим языком для выражения этического суждения. Например в некоторых рассказах Шаламова герой, отождествляемый читателем с автором, совершает поступок, на первый взгляд несовместимый с позицией одноименного героя-рассказчика в других текстах. Этот же прием используется в полную силу в рассказах польского писателя Тадеуша Боровского [Borowski 1977, с. 45–77, 89–127]. Свидетельствуя об Освенциме, он ведет повествование от лица очевидца, которого зовут Тадеуш и который занимает невыносимую нравственную позицию (придурка, весьма неплохо устроившегося в лагере за счет других и в общем довольного жизнью), притом что реальный опыт автора был совершенно иным. Подобная этическая инверсия возможна лишь благодаря краткой форме рассказов. Она выражает дискретность пространства и его иррациональную сущность.

Таким образом прочтению любой пространственной схемы сопутствует этический момент осознания и узнавания телеологической ориентированности данного места (существовать для чего-то). Как только этот момент утрачен, пространство конвертируется в «царство теней».

Литература

Гинзбург 1967 – *Гинзбург Е.* Крутой маршрут, Франкфурт: Посев, 1967.

Достоевский 1999 – *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений: В 30-и томах. Т. XXV. Л.: Наука, 1983.

Кржижановский 2001 – *Кржижановский С.* Собрание сочинений В 5-и томах.. Т. 1. СПб: Symposium, 2001.

Кафка 1989 – *Кафка Ф.* Избранное / Пер. Р. Райт-Ковалевой. М.: Радуга, 1989,

Солженицын 1989 – *Солженицын А.* Архипелаг ГУЛАГ. Вермонт-Париж: YMCA-Press, 1989.

Топоров 1995 – *Топоров В. Н.* «Минус»-пространство Сигизмунда Кржижановского // *Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М.: Прогресс, 1995. С. 476–574.

Хармс 1991 – *Хармс Д. И.* Полет в небеса. Л.: Советский Писатель, 1991.

Шаламов 1998 – *Шаламов В. Т.* Собрание сочинений: В 4-х томах, М.: Вагриус, 1998.

Ямпольский 1998 – *Ямпольский М.* Беспамятство как исток: Читая Хармса, М.: НЛО, 1998.

Borowski 1977 – *Borowski T.* Wspomnienia. Wiersze. Opowiadania. W.: Panstwowy Instytut Wydawniczy, 1977.

Buber-Neumann 1988 – *Buber-Neumann M.* Déportée à Ravensbrück, traduction Alain Brossat. Paris, Seuil, 1988.

Levi 1999 – *Levi P.* Se questo è un uomo, Torino: Einaudi, 1999.

Rousset 1989 – *Rousset D.* L'univers concentrationnaire, Paris: Minuit, 1989.

Валерий Мароши

«МОНГОЛЬСКОЕ ДЕЛО»: РАЗВИВАЯ КОММЕНТАРИЙ К ОДНОМУ ТРОПУ А. И. ВВЕДЕНСКОГО

В неоконченной пьесе А. И. Введенского «Колоколов…» некто Свидерский произносит пространный монолог, вполне самодостаточный фрагмент которого мы приводим ниже:

> Однажды я шел по дороге отравленный ядом,
> и *время* со мною шагало рядом. <…>
> Я думал о том, почему лишь *глаголы*
> подвержены часу, минуте и году,
> а *дом, лес и небо*, как будто *монголы*,
> от *времени вдруг получили свободу*.
> Я думал и понял. Мы все это знаем,
> что *действие* стало бессонным *китаем*,
> что *умерли действия*, лежат мертвецами,
> и мы их теперь украшаем венками…
> [Введенский 1993/II, с. 77; здесь и далее курсив мой. – *В. М.*]

В комментариях к этому монологу М. Б. Мейлах предлагает объединить «монголов» с «бессонным китаем» в рамках «образности культурного мотива «панмонголизма» [там же, с. 206]. В целом мы принимаем подобную трактовку, однако она требует существенных уточнений, которые не могли быть, по-видимому, сделаны автором в силу ограниченности самого объема примечаний к двухтомнику поэта.

Начнем с того, что «монголы» и «бессонный китай» не «мотивы» [там же, с. 207], а скорее тропы с их неустранимой двойственностью и даже многозначностью смысла. К тому же «глаголы» и «действия» – антитезы «дома, леса и неба», следовательно, сравнение с «монголами», подытоживающее цепочку существительных, должно быть скорее противопоставлено «китаю» как метафоре другого смыслового ряда. В интерпретации антитетичности «глаголов» и «предметов», как совершенно точно указывает М. Б. Мейлах, необходимо опираться на последующий автокомментарий в главках «Глаголы» и «Предметы».

«Свобода от времени» в размышлениях Введенского связана с особой субстанцией экзистенциально переживаемого времени: «Глаголы у нас тройственны. Они имеют время. Они имеют прошедшее, настоящее и будущее. Они подвижны. Они текучи, они похожи на что-то подлинно существующее. Между тем нет ни одного действия которое бы имело вес, кроме убийства, самоубийства, повешения и отравления. Отмечу, что последние час или два перед смертью могут быть действительно названы часом. Это есть что-то целое, что-то остановившееся, это как бы пространство, мир, комната или сад, *освободившееся от времени.* Их можно пощупать» [там же, с. 81]. Таким образом, экзистенциальное время становится подлинной субстанцией, особо уплотненным пространством, предметом. С другой стороны, признак подлинности – абсолютная текучесть. Итак, концепция времени Введенского – в парадоксальной близости к обоим полюсам – статичности субстанции – свободе от времени – и текучести экзистенции – неразделимом единстве жизни и времени.

В главке «Предметы», перечисляя предметы, не имеющие времени, Введенский использует тот же набор знаковых субстантивов, что и в монологе Свидерского: «Дом у нас *не имеет времени*. Лес у нас *не имеет времени*. Может быть человек инстинктивно чувствовал *непрочность*, хотя бы на одно мгновенье *плотность вещественной оболочки* предмета. Даже настоящего, того настоящего времени, о котором давно известно, что его нет, и того он не дал предмету. Выходит, что *дома и неба и леса еще больше нет, чем*

настоящего» [там же]. Неподвластность существительных грамматической категории времени столь же парадоксальным образом, что и у глаголов, оборачивается их «непрочностью», нереальностью.

Однако подобную интерпретацию, основанную на объясняющем метатексте, можно применять по отношению только к трем первым членам сравнительного оборота – «дому, лесу, небу». Введенский никак не комментирует введение в него «монголов» и того, как же они соотносятся с освобождением от времени. Ввиду предельно общего и, как мы убедились, парадоксального в своей основе признака сравнения (время как неделимая субстанция и бесконечно дробимая экзистенция), придется обратиться к набору смысловых коннотаций, т.е. к тем историческим, литературным и лингвистическим подтекстам, в которых «монголы» связаны тем же образом со временем.

Начать придется с самой свободной от смысла ассоциации – формальной. Схожее с рифмой Введенского «глаголы»–«монголы» концевое созвучие было, по-видимому, впервые использовано в стихотворении «Буддийская месса в Париже» И. Ф. Анненского (1906) для неоромантической и символистской ситуации противопоставления сакральной музыки в исполнении жреца-«музыканта» («монгола) и чуждой им парижской светской толпы: «<…>… и *ритмы* странные *тысячелетних слов* <…> Священнодействовал базальтовый *монгол*, / И таял медленно таинственный *глагол* / В капризно созданном среди музея храме <…> Мне в *таинстве* была лишь *музыка* понятна, / Но тем внимательнее *созвучья* я ловил, / Я *ритмами* дышал, как волнами кадил, / И было стыдно мне пособий бледной прозы / Для той *мистической и музыкальной грезы*» [Анненский 1990, с. 127]. Суета современного мира контрастирует здесь с «тысячелетними словами», а вот мотивы «музыки», «созвучий», «ритмов», «мистическая грезы» встраиваются в концепт музыки как вневременного, космического начала в русском символизме – «ритмической цельности», которая, как правило, лишь в исключительных ситуациях и творческих прозрениях совпадает с историческим временем («…дух музыки покинул их, и они слепо поверили историческому времени» [Блок 1962/VI, с. 103]). Таким образом, если Введенский знал стихотворение Анненского, его возможная поэтическая интерпретация развивалась под воздействием блоковской концепции «стихии», «скифства», однако «монголы» предстали отнюдь не в виде «монгольской дикой орды», как в блоковских «Скифах», а скорее хранителями изначальной жреческой музыки.

Похожая, но уже цепная рифма «глагол – могол» использована в поэме Хлебникова «Шаман и Венера» (1912) «И дева, затаив *глагол*, / *Моголу* бросила взор выси» [Хлебников 1986, с. 233]. Герой поэмы – сибирский шаман – в повествовании предстает то «монголом», то «моголом». Он живет в условно-сибирской и мифопоэтической реальности, свободной от исторической конкретики. Кроме того, именно хлебниковский герой-монгол связан с пространством «леса» – как в тропе Введенского («дом, лес и небо»): «Как инок, / он жил один в глухом лесу» [там же, с. 231]; «Изволь, душа моя, – ответил / Могол с сияющей улыбкой. – / Я даже в лесу встретил / Дупло с прекрасной зыбкой» [там же, с. 234]; «И он таинственно исчез, / Где рос густой зеленый лес» [там же, с. 234]. Конечно, ни «лес», ни тем более «дом» не являются местом обитания реальных монголов и хлебниковские вольности гораздо ближе к немотивированности сопоставления у Введенского монголов с подобными пространственными локусами. Однако монголы и монгольский мир у Хлебникова – большая и разветвленная сфера, где ключевыми мотивами стала идентификация себя с кочевниками («…родился…в стане монгольских исповедующих Будду кочевников – имя «Ханская ставка», в степи…» [там же, с. 641]. «…я – этот монгольский мальчик, задумавшийся о судьбах своего народа» [там же, с. 542] и шаманско-буддийская картина мира как пространства свободного перемещения и перерождения. В первой сверхповести «Дети Выдры» в «монгольских духах» отчасти реализуется мечта Хлебникова о свободном путешествии сквозь время: «По небу пролетают два духа, но с косыми монгольскими

глазами <…> Показывается маленький монгол с крыльями» [там же, с. 431]. Итак, «король времени» Велимир Хлебников, победивший историческое время и его герои-«монголы» с их номадическими, медитативными и визионерскими установками создают еще один возможный подтекст сравнения. Однако, как и в случае с персонажем Анненского, это не собирательный образ, а герой-одиночка с весьма размытой национальной идентичностью, тогда как в тропе Введенского мы имеем дело с народом, общностью.

Перспектива свободной от исторического времени номадической жизни была и у героя русского романа. В «Преступлении и наказании» Ф. М. Достоевского созерцание героем на другого берега реки, совсем как в стихах Введенского, переходит в почти буддийскую медитацию: «Раскольников вышел из сарая на самый берег, сел на складенные у сарая бревна и стал глядеть на широкую и пустынную реку. С высокого берега открывалась широкая окрестность. С дальнего другого берега чуть слышно доносилась песня. Там, в облитой солнцем необозримой степи, чуть приметными точками чернелись кочевые юрты. Там была *свобода* и жили другие люди, совсем не похожие на здешних, *там как бы самое время остановилось,* точно не прошли еще века Авраама и стад его. Раскольников сидел, смотрел неподвижно, не отрываясь; мысль его переходила *в грезы, в созерцание*; он ни о чем не думал…» [Достоевский1989/V, с. 517–518]. Сочетание «остановленного», библейского времени кочевников с их внешней свободой у Достоевского превращается у Введенского в троп, объединяющий свободу, время и этноним одного из кочевых степных народов. Хотя в этом подтексте нет внезапности («... от времени *вдруг* получили свободу») освобождения героя от времени, общеизвестно, насколько часто подобная немотивированность и непредсказуемость действия используется в «Преступлении и наказании».

Однако наиболее близким к Введенскому подтекстом оказывается «монгольское дело» призрачных «персон» романа «Петербург» А. Белого. Приход Кроноса-Сатурна – вмешательства панмонгольских народов в мировую историю в рамках ее апокалипсического сценария был предсказан В. С. Соловьевым («Панмонголизм», «Три разговора», «По поводу последних событий»): «…вместо воображаемых новых, молодых народов *нежданно* занял историческую сцену сам дедушка *Кронос* в лице ветхого деньми китайца и *конец истории* сошелся с ее *началом*!» [цит. по: Силард 1983, с. 88]. Однако именно в романе Белого видение Николая Аполлоновича связано с преодолением и возвращением вспять исторического времени, петербургская «персона» оказывается хубилганом древнего монгола : «В центре этого ореола какой-то морщинистый лик разъял свои губы с х р о н и ч е с к и м (выделено Андреем Белым. – *В. М.*) видом; преподобный монгол вошел в пеструю комнату; и за ним провеяли *тысячелетние* ветерки» [Белый 1989, с. 305]; «…подумал, что под видом *монгольского* предка, Аб-Лая, к нему пожаловал *Хронос*» [там же, с. 306]; «И Николай Аполлонович вспомнил: он – старый туранец – воплощался многое множество раз; воплотился и ныне…; на лице Николая Аполлоновича появилось теперь забытое, *монгольское* выражение» [Там же]; «…Николай Аполлонович прискакал в эту Русь на своем степном скакуне; после он воплотился в кровь русского дворянина; и принялся за старое…»; «…бросить бомбу в самое *быстротекущее время*. Но отец был – Сатурн, *круг времени* замкнулся; сатурново царство вернулось…

Течение времени перестало быть; тысячи миллионов лет созревала в духе материя; но *самое время возжаждал он разорвать*; и вот все погибало» [там же, с. 308]; «То *летоисчисление* бежало *обратно*.

«– Да какого же мы *летоисчисления*?»

Но Сатурн, Аполлон Аполлонович, расхохотавшись, ответил:

«Никакого, Коленька, никакого: времяисчисление, мой родной, – нулевое» [там же, с. 309].

Оккультно-антропософское переживание абсолютного времени как «обратного» и «нулевого» летоисчисления в романе «Петербург» было особенно близко Введенскому. Это

подтверждается и использованием в «Серой тетради» символа мира как мыши: «Пускай бегает мышь по камню. Считай только каждый ее шаг. <…> Тогда каждый ее шаг покажется новым движением. <…> Начнется мерцание. Мышь начнет мерцать. Оглянись: мир мерцает (как мышь)» [Введенский, 1993/II, с. 80–81]. Восходящая к Пушкину «мышья беготня жизни» орнаментирована Белым в поведении все того же «героя»-неокантианца: «…в руке он держал трепетно бьющуюся мышку; мышка бегала, правда, в проволочной ловушке»; «…Николай Аполлонович – мышь, мышь…»; «Ишь ты: бегает, бегает…» [Белый1989, с. 124]; «…Николай Аполлонович остановился перед старым лакеем, ловя какую-то свою убежавшую мысль. <…> – “А-а… Мышка!” Николай Аполлонович продолжал беспомощно растирать себе лоб, вспоминая, что должен он выразить при помощи словесного символа «мышка»…» [там же, с. 142].

Новое «летоисчисление», упомянутое в романе «Петербург», имело и другой, еще более конкретный смысл, легко сочетающийся с его апокалипсической символикой. Дело в том, что весной 1912 г., в разгар работы Белого над романом, Внешняя Монголия перешла к новому летоисчислению, которое было объявлено по случаю восшествия на престол богдо-хана и признания страны автономной от Китая. Вот как описывает эту уникальную в истории XX в. ситуацию современный романист: «На ту пору Монголия как раз провозгласила независисмость, в результате чего ургинский лама Богдо-гэген Джебцзун-Дамба-хутухта – живой Будда – торжественно взошел на престол, и монголы, еще не разучившиеся творить вместо истории мифологию, начали новое летоисчисление со дня его коронации – Халха, Внешняя Монголия, вступила во «времена многими возведенного» всемонгольского владыки Богдо-хана, наделенного от неба нечеловеческой силой, способностью одновременно находиться в сколь угодно отдаленных друг от друга местах, неуязвимостью для стрелы и пули, а также даром видеть сквозь стены и прозревать будущее…» [Крусанов 2002, с. 121]. Таким образом, вполне реальные монголы при создании теократического государства упразднили историческое время. Это историческое событие может и без «петербургского» подтекста мотивировать образ, лежащий в основе сравнения Введенского. К тому же здесь сразу два смысла: свобода от двухсотлетней зависимости от Китая и свобода от «старого» времени. Возможность комментирования текстов поэта в духе выявления политических аллюзий уже была продемонстрирована в работах О. Ронена.

Поскольку Введенский в «Серой тетради» постоянно упоминает и грамматическое время, нельзя пренебречь и им, хотя степень осведомленности поэта в грамматике монгольских языков скорее всего близка к нулевой отметке. Тем не менее, заметим, что категория времени в монгольском языке выражена в изъявительном наклонении глаголов. Одна форма («ирээдуй ёнгёрсён цагт» – буквально «будущее») соответствует и настоящему, и будущему времени. Таким образом, сомнительного для Введенского и других обэриутов настоящего («…того настоящего времени, о котором давно известно, что его нет…») в монгольском языке и в самом деле нет. Зато есть сразу три прошедших времени (профект, неэмфатический перфект и эмфатический перфект).

В триаде «дома, леса и неба», сравниваемых с монголами, как уже говорилось, легче найти нечто китайское, чем монгольское. Однако с «небом» все сложнее: небо («тэнгэр») с древнейших времен – важнейший языческий по происхождению образ монгольской мифологии. По мнению древних монголов, во Вселенной существовала единая верховная сила, именуемая Небом («Тэнгри, Монхэ Тэнгри» – Вечное Синее Небо), от которого исходит все в миропорядке и его законах, все судьбы, удачи и неудачи. Чингис – бог и сын бога – являлся посредствующим звеном между Небом и монголами. Символика Неба – в виде синего цвета и небесных светил – Солнца и Луны – один из наиболее важных эмблематических кодов современного государственного флага Монголии.

Наконец, время смены природных циклов, которому до сих пор подчинена жизнь монгольских кочевников, неизменность их быта и ритуалов на протяжении нескольких

столетий, роль перерождений, релятивизирующих любую длительность исторического времени в монгольском буддизме, – все это было вполне общеизвестно в русском культурном сообществе первой трети XX в., которое, в отличие от озабоченного квартирным вопросом и бытовыми удобствами советского обывателя, вполне уважительно относилось к монголам. Эта интеллигентская ассоциация («монголы – живут как бы вне времени») и могла стать в конечном счете наиболее важной для тропа.

Литература

Анненский 1990 – *Анненский И. Ф.* Стихотворения и трагедии / Вступ. ст., сост., подгот. текста, примеч. А. В. Федорова. 3-е изд. Л.: Советский писатель, 1990 (Библиотека поэта. Большая серия).

Белый 1989 – *Белый А*. Петербург. Москва: В 2-х томах. Т. 1: Петербург. Тула: Приокское книжное издательство, 1989.

Блок 1962 – *Блок А. А.* Собрание сочинений в 8-ми томах. М.–Л.: ГИХЛ, 1962.

Введенский 1993 – *Введенский А. И.* Полное собрание произведений: В 2-х томах. М.: Гилея, 1993.

Достоевский 1989 – *Достоевский Ф. М*. Собрание сочинений в 15-ти томах. Т. 5. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1989.

Крусанов 2002 – *Крусанов П. В.* Бом-бом. СПб: Амфора, 2002.

Силард 1983 – *Силард Л.* Русская литература конца XIX – начала XX в. (1890–1917): В 3-х томах. Т. 1. Budapest: Tankönyvkiadó, 1983.

Хлебников 1986 – *Хлебников В.* Творения / Подгот. В. П. Григорьев и А. Е. Парнис. М.: Советский писатель, 1986.

Анна Хрусталева

ГЕРШЕНЗОН И ИВАНОВ: СИМВОЛ КАК ИМЯ И ОЗНАМЕНОВАНИЕ:
(*К вопросу об эволюции исследовательского метода М. О. Гершензона*)

Известно, что между выдающимся теоретиком русского символизма Вяч. Ивановым и замечательным литературным критиком М. О. Гершензоном существовали близкие, теплые и доверительные отношения. Эти отношения начали развиваться еще в 1905 году, во время знаменитых встреч на Таврической улице в Петербурге, где Иванов в то время жил. О душевной близости свидетельствует много фактов, в том числе, и то, что Иванов посвятил Гершензону стихотворение под названием «Совесть», где выразил свое уважение к нему. В стихотворении были выразительные строки: «Но не в пример зоилам прочим, все ж Вам понравиться хочу». Но этим строкам предшествовало не менее звучное высказывание: «Кто геометр, кому быть зодчим», позволяющее нам осознать, что далеко не во всем «Вячеслав Великолепный», выдающийся представитель «заоблачного зодчества», (по определению Гершензона), ставил своего друга на одну ступень с собой. Ведь «геометр» в устах Иванова – это тот, кто предшествует зодчему, делает лишь предварительную работу для последующего строительства.

Нам представляется интересным попытаться понять, насколько прочной была теоретическая основа дружбы двух мыслителей. Понятно, что два столь выдающихся человека не могли бы общаться долго, если бы не находили каких-то общих инструментов в творческих лабораториях друг друга: для того, чтобы общение людей было продуктивным, у них должно быть нечто схожее в методе познания мира. Но в равной степени очевидно и иное: уже хотя бы прочтение «Переписки из двух углов» свидетельствует о том, что расхождения в философских и культурологических взглядах способны были привести Гершензона и Иванова к неприязни [Иванов, Гершензон 2006][1]. В данной статье мы остановимся подробнее на том, что разъединяло двух мыслителей, и было одной из причин споров о сущности искусства.

Фокусом интереса данной статьи является один из аспектов теоретических воззрений этих мыслителей на искусство. Нас интересует их отношение к символу и символическому. Прежде всего, необходимо сделать некоторый комментарий.

Данная тема представляется нам интересной потому, что вопрос об отношениях М. О. Гершензона и символистов отнюдь не кажется решенным. И быть может, сравнительного рода исследования, проведенные с привлечением более широкого объема материалов и более глубоким анализом их, привели бы к пересмотру некоторых устоявшихся оценок. Во многих научных трудах, если не сказать в абсолютном большинстве, Гершензон рассматривается как приверженец символистского лагеря и модернист, и это – одна из важных причин, в силу которой его имя вписывается в один ряд с В. Ивановым, А. Белым, Д. Мережковским, Ю. Айхенвальдом и другими. Традиция этому была положена еще при жизни ученого и особенно усилилась в двадцатые годы прошлого века. Описывая состояние пушкинистики своего времени, И. Сергиевский отмечал появление модернистской критики: «Однако, уже начиная с девяностых годов в литературоведении, а следовательно и в пушкиноведении отчетливо намечаются два… течения, равно *чуждые* как пушкиноведению академическому, так и друг другу. Первое возникло на основе идеалистического миропонимания буржуазно ориентировавшейся интеллигенции и развивается <…> в направлении анализа философски-эстетического, различными этапами которого являются этюд Мережковского из его “Вечных спутников”, затем сборник Ю. И. Айхенвальда, и в последнее время работы М. О. Гершензона…» [Сергиевский 1925, с. 36; курсив мой. – *А. Х.*]. Та же тенденция получила развитие и впоследствии. В.

Нечаева фактически ставит знак равенства между символистами и Гершензоном в статье 1935 года: «Критики-символисты связывали с Пушкиным историю символизма. *Мережковский, Минский, Бальмонт, Айхенвальд, В. Брюсов, Вяч. Иванов* с разными вариациями говорили о Пушкине как мыслителе-мудреце, которого «бездонные глубины» духа подлежат интуитивному проникновению критиков. Особое место в этом лагере интуитивной критики занимал М. О. Гершензон» [Нечаева 1935, стлб. 442–446; курсив автора – *А. Х.*]. И это же явление можно наблюдать в современном литературоведении. Так, С. А. Кибальник отмечает: «Разумеется, объявляя поэта отрицателем “эволюции, прогресса, нравственного совершенствования”… Гершензон стилизует Пушкина под символиста и декадента» [Кибальник 1999, с. 22]. Все формулировки, данные цитируемыми исследователями, трудно опровергнуть, потому что есть ряд очевидных сходств методологии М. Гершензона и русских символистов в отношении к исследованию художественного текста. Так, и американский славист Б. Горовиц пишет в ряде статей о том, что «взгляды Гершензона сводимы к воззрениям русских славянофилов в сочетании со своеобразным преломлением модернистских идей», несколько раз он четко характеризует его: «критик-символист». Однако обратим внимание и на другую точку зрения. Известный исследователь В. Ю. Проскурина в рецензии на книгу Б. Горовица замечает: «Горовиц полагает, что Гершензон считал себя символистом. Напротив, он выражал свое несогласие с символистской концепцией Пушкина» [Proskurina 1998, с. 286]. Этот факт стал подчеркиваться в научной литературе сравнительно недавно; Гершензон, действительно, высказывал ряд несогласий с теоретическими построениями символистов.

Достаточно обратиться к самому известному труду «Мудрость Пушкина», как уже на первых страницах мы увидим «флажок» спора: «Наши символисты не правы, когда утверждают, что искусство бывает двух родов: символическое, то есть открывающее тайны, - и только пленительное. Нет: всякое искусство открывает тайны, и всякое в своем совершенстве непременно пленительно» [Гершензон 1919, с. 210]. В статье «Пушкинский миф М. О. Гершензона» [Проскурина 1996, с. 120–144] В. Ю. Проскурина подробно рассматривает эту проблему. Она указывает, что Гершензон выступил против заявленного Вяч. Ивановым тезиса о «холодном», аполлоническом характере поэзии Пушкина и показал своего, «горячего» и «живого» поэта.

Обратим внимание на следующее высказывание критика: «В прошлый раз я коснулся нашего декадентства… Одно из двух: или перед нами начало органического и нормального изменения общественного духа, или же это - симптом, хотя бы и слабый, какого-то пока тайного недуга…В нашей почве образовалась трещина, небольшая, но растущая; что это? возникнет ли новый материк или оторвется небольшой островок? Дело критики – добросовестно и с уважением к *чужой* мысли изучить новое движение и объяснить его обществу» [Гершензон 1904d; курсив мой – *А. Х*].[2]. Это может показаться лишь деталью: нечетким изложением мысли, случайным словом. Но жизнь, как известно, вся и состоит из мелочей и деталей. И было бы странно теоретику медленного чтения, уделявшему такое огромное значение любой подробности авторского нарратива, вдруг случайно употребить слово «чужой». Нам представляется, что в этом слове выражается отношение Гершензона к новому направлению русской словесности. Он полагал, что сам он стоит «по ту сторону» модернизма и реализма.

Известно, что Гершензон не принимал теургический смысл искусства в том толковании, которое было дано А. Белым и Вяч. Ивановым. Свой путь в науке он начинал отнюдь не с импрессионистических этюдов в духе Ю. И. Айхенвальда, а с трудов, воспитанных социальным методом изучения истории П. Г. Виноградова [Петрушевский 1930],[3] и, на более позднем этапе, с сотрудничества с С. А. Венгеровым.[4] Внимательное прочтение критических статей Гершензона приведет

любого исследователя к выводу, что многие его формулировки, да и сам ход его мысли следовал вовсе не теми тропами, что проложили символисты. Достаточно обратиться к статьям о Чехове, как мы увидим, что в то время как А. Белый восклицает: «Чехов-символист!», «его герои очерчены внешними штрихами <…> а мы видим бездны духа, сквозящие в них» [Белый 1904, с. 46–47.], Гершензон прохладно заявляет, что «ничего нового <…> талант г. Чехова не мог и не может дать…» [Гершензон 1904a, с. 165]. Чехова он называл представителем внешне-психологического реализма и считал, что его удел лишь изображение, но не пророчество, не рассказ о тайном знании. В то время как Мережковский писал о художественной неполноте романов Тургенева в силу непреодолимого конфликта между публицистическим пластом и поэтикой «малой прозы» (1893), Гершензон находил в произведениях Тургенева «удивительную целостность». Кроме того, будучи человеком способным на внутреннее развитие, он неоднократно менял, пересматривал свои взгляды, что позволило ему высказаться очень категорично в беседе с Белым однажды: «Вы, Валерий Брюсов, Иванов с вашими дарами – не молокососы даже, а меньше; и – что там Пушкин? Пушкин – юноша перед … Бяликом» [Белый 1990, с. 253.]. Отмечая недостатки известных ему авторов – символистов, Гершензон писал: «Нет злейшего врага искусству, его наивности… как самооглядка. Этот столичный цинизм резко обнаружился только у наших декадентов» [Гершензон 1905, с. 159].

Сделаем и еще одно попутное замечание по поводу того, что Гершензон был в свое время назван продолжателем Ю. И. Айхенвальда. М. О. Гершензон считал возможным построение истории литературы как науки, а Ю. И. Айхенвальд такую науку не представлял. Айхенвальд игнорировал биографию художника [Айхенвальд 1907, с. XVI],[5] а Гершензон начал свои изыскания в литературоведении именно с изучения биографии пушкинского творчества. Он неоднократно критиковал тех ученых, которые, по его мнению, проявляли субъективность в подходе к истории литературы, пренебрегая биографией.[6]

Таким образом, определения «критик-символист», «модернист», «декадент», а также упоминание его имени в паре с каким-либо представителем эпохи Серебряного века – все эти отождествления изображают Гершензона в статике и говорят о нем не всю правду. Причины этого очевидны: модернизм в ситуации русской литературы рубежа веков представлял собой неоднородное направление, кроме того, Гершензон был «динамической», постоянно работающей над своим развитием, изменяющейся личностью. Поэтому, как нам кажется, было бы очень интересно появление таких работ, в которых ранние статьи Гершензона были бы последовательно рассмотрены сначала на фоне академического литературоведения, в первую очередь – пушкиноведения, и только потом вместе с критическими статьями символистов. Такое рассмотрение показало бы эволюцию взглядов от работ 1900-х годов к «Мудрости Пушкина» и, очевидно, выявило бы те черты и свойства метода Гершензона, которые не были подвержены влиянию символистов, являясь при том существенными характеристиками этого метода.

Нам кажется, что Иванова и Гершензона объединил интерес к Древней Греции, но не общность символистского миропонимания. Очевидно, что у этих мыслителей было совершенно разное понимание символа и символического искусства. Часто они вкладывали в само понятие «символ», а также в понятие «символическое» и «символичное» разные значения. Остановимся подробно на одной из статей Гершензона. В рубрике «Литературное обозрение» [Гершензон 1904b] Гершензон рассматривает «Жизнь Василия Фивейского» Леонида Андреева. Критик замечает, что священник Василий Фивейский прошел весь путь человеческой мысли от наивного этапа – веры в главенствующее божество, не требующей доказательств, до более

глубокого уровня самоопределения. История Фивейского – это история разложения веры в Бога. «Художник дал нам редкий случай проследить изнутри… процесс превращения в области духа; как историк, изучая причины и ход различных революций, обобщает их существенные черты в исторические законы, так переворот, совершающийся в душе неизвестного миру сельского священника, является для нас прообразом общечеловеческой трагедии духа» [с. 128]. Леонид Андреев – это идеал художника по Гершензону. Он не фиксирует внешние психологические проявления своих героев, (подобно Чехову, о чем шла речь ранее), он показывает общечеловеческую трагедию духа. Таким образом, он – не реалист: он не рисует пошлых зарисовок реальности. За его образами проглядывают основы бытия. Критик описывает первый этап пути Фивейского: после смерти первенца и после того, как зачатый по просьбе жены второй ребенок оказался идиотом, и жена запила, Фивейский усомнился в справедливости Бога. Он ужаснулся тому, что всемогущий Бог потерпел такое зло и ничего не сделал для того, чтобы предотвратить смерть первенца, пьянство попадьи, и рождение неполноценного ребенка. Гершензон проводит параллель: в свое время подобный же бунт был поднят праведником Иовом, о чем рассказывает Ветхий Завет. Бог наслал тяжелые испытания на Иова, и разум того взбунтовался, потому что он не мог понять, зачем Бог шлет ему муку, если он во всем слушался его. Но вера Иова была слишком сильна, он усмирил свой разум и остался с верой. Подобное же смирение происходит и с Фивейским. Он решает, что Бог избрал его для осуществления какой-то божественной цели, и именно поэтому он испытывает его. Смирение Фивейского представляется Гершензону символичным.

«Всякое истинное произведение искусства символично, как символично любое явление жизни; отличие повести Л. Н. Андреева – в сознательности и сгущенности ее символизма» [Гершензон 1904b, с. 135] – так учит читателя Гершензон. Смирение Фивейского символично, потому что тысячелетия оно повторяется снова и снова. Снова и снова люди испытывают те же страдания, ругают Бога, но потом смиряются и покоряются его воле. То есть символичным, по мысли Гершензона, является то произведение искусства, которое показывает повторение одних и тех же извечных былей.

Приведем мнение Иванова о «Жизни Василия Фивейского». Иванов утверждает, что Андреев многого недосказал своей повестью. Будучи обращенной к известному мифу о богоборчестве, повесть, тем не менее, «едва ли мистическая», то есть едва ли она дотягивает до того уровня искусства, когда творится новый миф. А, следовательно, повесть и не символическая, ведь настоящий символ всегда ведет к творению коллективного мифа и к мистическому действию, по мысли Иванова. Андреев тяготеет к мистическому и символическому обобщению, но не выполняет задачи полностью. Его произведение «падает в туманы романтизма», по мысли Иванова. Он отнюдь не восхищается Андреевым-символистом. «В повести чувствуется недосказанность, - не та, желательная для художественного действия <…> а иная недосказанность, на которой оправдывается глубокий парадокс: «все незавершенное неистинно» [Иванов 1904, с. 45]. По мнению Иванова Андреев не закончил свою повесть. Назначение искусства – тропой символа идти к мифу, но Андреев не прошел и половины пути.

Итак, мы видим, что два автора имеют диаметрально противоположную оценку одного произведения. Заявление Иванова о том, что повесть «падает в туманы романтизма» нуждается в некотором комментарии. В статье «Предчувствия и предвестия: Новый органическая эпоха и театр будущего» Иванов ставит вопрос о том, какова душа и самая суть нового русского искусства. Что лежит в основе русского символизма: романтизм или пророчество? И отвечает на свой вопрос: «Психология наша – не психология романтиков. Романтической мечтательности, романтическому

томлению мы противопоставляем волевой акт мистического самоутверждения. Романтизм, если он только романтизм, – просто маловерие <…> он не находит в себе силы последовать за мистикой “ab exterioribus ad interiora”, – внутрь себя от всего внешнего, чтобы в глубинах внутреннего опыта творческая воля могла сознать себя и определить как движущее начало жизни» [Иванов 1994, с. 38]. Недостаток повести Андреева, таким образом, в том, что в ней слишком мало авторской воли, и, вместо того, чтобы пророчествовать, автор лишь изложил старую историю о неприятии мира.

То, что два автора по-разному оценивают одно произведение, для нас показательно, потому что является симптомом более значимого разрыва. М. Л. Гаспаров в статье «Антиномичность поэтики русского модернизма» указывал, что русские символисты не были однородной по своему характеру группой «единоверцев» в силу значимого и ощутимого раскола между ними. «Разделение между символистами было основано на разнотолковании слова “символ”» [Гаспаров 1997, с. 453.] Разное толкование объясняется М. Л. Гаспаровым следующим образом: одни символисты придавали символу литературно-риторический, другие – религиозно-философский смысл. Исходя из этого определения, можно утверждать, что Иванову было свойственно религиозно-философское, а Гершензону – литературно-риторическое толкование символа.

Сам В. Иванов так формулировал сущность спора между «настоящими» символистами и «попутчиками»: «Романтик называет по имени тени своих мертвецов, которые он тревожит в их могилах. Мы же вызываем неведомых духов. Символы наши – *не имена*; они – наше молчание. И даже те из нас, которые произносят имена, похожи на Колумба и его спутников, называвших Индией материк, что вот-вот выплывет из-за дальнего горизонта» [Иванов 1994, с. 39; курсив мой – *А. Х.*]. Переводя слова Иванова на упрощенный язык, настоящий символ обязательно содержит в себе пророчество о грядущем, преобразованном мире. Символ не является просто наименованием, именем чего-то иного. Номинативная функция символа по своей сути второстепенна.

На основании статьи о Л. Андрееве, можно заключить, что Гершензоном символ рассматривается как нечто, что является условным обозначением иного. Более того, символ может иметь один конкретный денотат. «Сам этот идиот (неполноценный ребенок Фивейского – *прим. авт.*), подобно Калибану в “Буре”, – великий символ косной, плотской силы в природе и в самом человеке, нарисованный с такой бесстрашной правдивостью <…> что <…> волос поднимается дыбом» [Гершензон 1904b, с. 135.]. То есть, образ рожденного умственно отсталым ребенка признается символом, потому что за этим образом можно увидеть некоторое обобщение – это проявление всего грубо физиологического в человеке, (ведь он зачат от неистовых ласк попадьи). В такой трактовке А = А. У конкретного образа есть конкретное истолкование. Вопреки заветам Иванова Гершензон называет явление одним именем.

Иванов определял символ как нечто «неисчерпаемое и беспредельное в своем значении». Символ, по его мысли, предполагает много смыслов. Первое различие, которое мы можем реконструировать – наличие одного или множественных значений. Если для Иванова «змея имеет ознаменовательное отношение одновременно к земле и к воплощению, полу и смерти, зрению и познанию» [Иванов 1994, с. 143], то у Гершензона проглядывается более упрощенное понимание символа. Символ, по Гершензону, можно определить как имя или изображение, известное в повседневной жизни, но приобретшее новое значение. Приведем цитату из той же статьи об Андрееве: «Но крайних пределов глубины и вместе потрясающего ужаса достигает символика в последней сцене, в сцене воскресения, когда на крик попа, обращенный к черному гробу: “Да говори же ты, проклятое мясо!” отвечает его проклятое мясо – идиот, высовывающийся из гроба и вдруг разражающийся громовым хохотом….»

[Гершензон 1904b, с. 136]. В комментарии к этой фразе Гершензон отмечает, что подобное столкновение плоти с самой собой свершается постоянно – и вся жизнь есть преодоление человеком осознания ужаса того, что он только плоть, но не дух. Все достоинства повести Андреева выводятся Гершензоном из того, что он показал от века повторяющуюся историю. Этот единственный тезис, снабженный большим количеством иллюстративных аргументов, пронизывает всю статью: начинает и завершает ее. Получается, что символическое искусство не делает многого – оно лишь дает яркую картину вечно свершающейся истории, и в этом уже его ценность. По Иванову же, Андреев должен быть продолжить старую историю о непринятии мира. Волевым актом настоящего символиста он должен был найти развязку этой истории, указать новый ее конец.

Подобных примеров, когда символ у Гершензона растолкован до последней степени и имеет один конкретный денотат довольно много. Приведем наиболее яркий пример: «По созерцанию Пушкина формы бытия располагаются в виде лестницы, где на самом верху, как бытие блаженнейшее и объективно-высшее, стоит абсолютная, ненарушимая полнота, врожденное совершенство. Таким Пушкин символически мыслит ангела» [Гершензон 1919, с. 22.].

Сразу бросается в глаза математическая ясность формулировок Гершензона. Символ для него – это то, что для символистов аллегория. Ю. М. Лотман подчеркивал, что символ имеет намекающий и указующий, а не номинативный характер [Лотман 1973, с. 10-21]. Символ, который подчеркнуто называет одну вещь или одно явление должен быть назван аллегорией.

Символ по Иванову вертикален. Е. В. Ермилова пишет о том, что для Иванова символ- образ, охватывающий и горизонтальный мир феноменов и вертикаль ноуменов [Ермилова 1989]. Для Гершензона символ горизонтален, как и любой знак. Он не имеет выхода из мира явлений в мир сущностей, так как Гершензон считал сущность принципиально непознаваемой. Истоки этого убеждения Гершензона были нами обнаружены в студенческих конспектах Гершензона, где он стенографически, (от большого уважения к учителю) записывает лекции М. М. Троицкого: «Будем изучать свойства материи и духа в формах и законах физических и психических отношений: но это все, что мы можем узнать о них… Мы можем знать явление, но не сущность вещи».[7] Мы утверждаем, что идее о принципиальной непознаваемости мира сущностей Гершензон был верен до конца своих дней.

Другое различие между взглядами Иванова и Гершензона заключается в том, что последний не принимал теургический принцип искусства, не разделял идею о мифотворчестве как обязательной цели художника. Иванов полагал, что символ является важной и неотъемлемой частью мифа. В переходные эпохи искусство вырождается до символа, но наступает очередной исторический виток, и оно поднимается до высоты мифа. Творение символа принадлежит толпе, черни, по его определению. Творение мифа принадлежит поэту. Настоящее искусство – это искусство мифотворческое и соборное, оно представляет собой объединение поэта и черни в истинном, всенародном искусстве.

«В круге искусства символического символ естественно раскрывается как потенция и зародыш мифа. Органический ход развития превращает символизм в мифотворчество… Но миф – не свободный вымысел: истинный миф – постулат коллективного самоопределения» [Иванов 1994,с. 40]. В 1905 году в статье «Кризис индивидуализма» Иванов пишет: «Свобода творчества в принципе признана всеми…И несмотря на все это, какой – то перелом совершился в нашей душе, какой- то еще темный поворот к полюсу соборности…» [Иванов 1994, с. 21–22.].

В статьях Гершензона тех же лет (1904 – 1905) нет и речи о всенародном характере настоящего искусства, о том, что смысл и цель символизма – слияние протагониста с хором, то есть слияние творца и толпы. Основной лозунг Иванова «Тропой символа мы идем к мифу» остается никак не прокомментированным ни в одной статье Гершензона. (Здесь имеем в виду уже не статьи 1904-1905 гг., а весь корпус трудов). Соборность как категория была совершенно чужда Гершензону. И вряд ли здесь дело в разнице московского и петербуржского символизма. Скорее, для объяснения этого нужно обратиться к истокам становления самой личности Гершензона. Известно, что огромное влияние на него оказал Т. Карлейль, который на большом количестве примеров показывал историческую роль сильных людей, умевших преобразовывать реальность. Влияние Карлейля было столь велико, что в свое время Гершензон написал о его книге: «не все, но важнейшие вопросы разрешила», имея в виду, конечно, основной волновавший его вопрос о смысле человеческого бытия. Свобода преобразующей мир личности, которую открыл для Гершензона Карлейль, была настолько опьяняющим для него открытием, что он с огромным интересом отнесся к идеям философа П. В. Беневоленского. Беневоленский проповедовал четыре степени любви, из которых лучшей, по его мнению, является любовь к самому себе, то есть ничем не ограниченный эгоизм. Гершензон отнесся к этой идее с большим пониманием, потому что она всецело вписывалась в его представление о свободной личности. Будучи яростным сторонником свободной личности Гершензон заявлял: «Для того, чтобы без преград стать лицом к лицу с мгновением, личности мало сбросить с себя те узы, которые порабощают ее вне лежащему миру, каково сознание общественного долга, власть традиции и пр.; здесь на первый план выступает вопрос о внутреннем ее освобождении» [Гершензон 1904с, с. 138]. Итак, Гершензон призывает к освобождению каждого человека, в то время как Иванов полагает, что свобода одного индивидуума скоро будет преодолена соборностью. Очевидно, мысль Гершензона не поднималась до высот соборности потому, что он не считал еще пройденным предварительный этап освобождения. Поэтому представление Гершензона о символе было лишено той мистически-философской составляющей некого пророчества о новом, соборном мире, которая присутствовала у Иванова. И в связи с этим подчеркнем, что символ Гершензона неизбежно становится индивидуалистичным по своей сути. Он не может существовать как данность для большого количества людей, в силу того, что освобожденное сознание стремиться не к объединению с сознаниями других людей, не к коллективной работе, а к еще большей индивидуализации. Сам В. Иванов видел эту особенность гершензоновского представления о символе и указывал на ошибочность, (с его точки зрения), подобных взглядов в статье «О новейших теоретических исканиях в области художественного слова». Он писал, что, призывая к свободе личности, Гершензон требует от автора сугубо индивидуального восприятия мира (а, следовательно, и символики), и тем самым, произведение искусства теряет какое бы то ни было всеобщее, объективное, безусловное для всех значение. Познание мира становится только авторским, но не всеобщим. «Если же так, то и томление по совершенству, и самый образ совершенства суть лишь психологические феномены» – писал Иванов. Нам кажется удивительно точным данное высказывание Иванова об индивидуалистичности символа у Гершензона. И в связи с этим мы бы предложили говорить скорее не связи Гершензона с символистами, а о влиянии на него психологической школы, что однако не может в силу масштабности вопроса быть рассмотрено в настоящей статье.

Наиболее показательной является ранее упомянутая совместная работа Гершензона и Иванова «Переписка из двух углов». Не являясь литературоведческой и литературно-критической по своему прямому назначению и специфике читательской

адресации, эта книга проясняет, тем не менее, каково было наполнение понятия «символичный» по Гершензону. Выражая позицию культуроборца, он бросает вызов понятию истины. Истина условна и символична. Иными словами: истина – лишь звук и лишь символ. Слова «условна» и «символична» у Гершензона значат одно и то же: «содержание всякой познанной человеком истины условно, а постольку ложно и бренно <…> всякое изъяснение истины символично, – только звук…» [Иванов 1994, с. 123]. То есть «символичный» и «ложный» по Гершензону одно и тоже.

Известно, что Гершензон был парадоксальным мыслителем. Множества неувязок его мысли были подмечены коллегами еще при жизни. Теория символа по Гершензону также не лишена вопросов для современного исследователя. Так, Гершензон полагает, что понятия «символ» и «звук» тождественны в том смысле, что очень сильно ограничены. Как звук еще не слово, так и символ сам по себе еще не имеет определенного смысла без своего денотата. Фактически он использует здесь слово «символ» с дефиницией «общепринятое условное обозначение». В «Переписке из двух углов» Гершензон иными словами выражает мысль Шестова: «Здравомыслящий человек только потому и здравомыслящий, что он высказывает годные для всех суждения. И даже сам видит только то, что всем и всегда нужно» [Шестов 2000, с. 38]. Мы все способны понимать друг друга только потому, что пользуемся общепринятой системой символов. Стоит разрушить эту систему, навязанную культурой, как вырвется на свободу индивидуальность каждого человека, и понимание станет либо невозможно, либо сильно затруднено. Таким образом, Гершензон-критик требует от автора «свежих» индивидуалистичных символов, а Гершензон-философ убеждает читателя в том, что слово давно утратило всякую свежесть и стало бездушным слепком, продуктом культуры, концептом.

Гершензон выступает против культуры, а потому он не может не выступать и против той теории символа, которая была заявлена В. Ивановым. Символ в понимании Иванова имеет органическую связь с фольклором, с прошлым народа – его памятью. «Только народный миф творит народную песню <…> И “ключи тайн”, вверенные художнику, – прежде всего ключи от заповедных тайников души народной» [Иванов 1994, с. 141] – писал Иванов. Но именно против памяти, как части культуры, Гершензон и выступает в своих острополемичных письмах. Он хочет сбросить иго культуры, и было бы странно, если бы сбрасывая это иго, он захотел бы оставить себе из прошлого символы, рожденные старой цивилизацией. Порывая связь со всем прошлым человечества, очевидно, он предусматривает зарождение нового языка и новых форм коммуникации, формулировать законы которых не находит возможным. «Больше того, меня тяготит вся эта отвлеченность, и не она одна: в последнее время мне тягостны, как досадное бремя, как слишком тяжелая, слишком душная одежда, все умственные достояния человечества, все накопленное веками и закрепленное богатство постижений, знаний и ценностей» [Гершензон, Иванов 1921, с. 8.]. Отказаться от культуры старого означает отказаться и от старых систем обозначения. Таким образом, можно отметить и еще одно различие: в то время как символ у Иванова протягивает мост над временем и объединяет эпохи, из прошлого народной памяти глядит в будущее, у Гершензона он умрет вместе с той культурой, которой он порожден, будет «смыт» рекой забвения. «Мне кажется, какое бы счастье кинуться в Лету, чтобы бесследно смылась с души память о всех религиях и философских системах, обо всех знаниях, искусствах, поэзии, и выйти на берег нагим, как первый человек <…> помня из прошлого только одно – как было тяжело и душно в тех одеждах и как легко без них» [там же, с. 8].

О том, что история для Гершензона – лишь повторение одних извечных былей, писал еще Г. Флоровский [Florovsky 1926], позднее Е. Рашковский [2001]. Подобное

восприятие исторического процесса, несомненно, придавало истории художественных форм в литературе, какой ее видел Гершензон, некоторый элемент повторяемости. Эта теория повторяемости художественных форм (раскрытая в «Плагиатах Пушкина») изначально лишает исследователя возможности приписать символу как средству художественной выразительности богатые преобразования в будущем.

Довольно много к представлению о том, что понимал Гершензон под символом, добавляет статья «Демоны глухонемые».[8] В этой статье Гершензон вскрывает болезненное противоборство, совершающееся на арене слова. Личное в слове борется с социальным. Слово может быть понятно всем только тогда, когда оно максимально родовое, когда все, что было уделом личности, вытеснено из него. Итогом борьбы, по Гершензону, всегда становится безоговорочная капитуляция личного перед родовым. Таким образом, слово – это только концепт, только идея, безличная и мертвая по своей сути, которая имеет смутное значение, потому что за ней стоят миллиарды конкретных единичных проявлений, каждое из которых отлично друг от друга. Слово – это только имя, которому суждено называть. Слово не может быть пророчеством, каким видел его Иванов. Иными словами, Гершензон не верил в то, что «символ имеет душу и внутреннее развитие». Он видел в нем имя, заданное культурным кодом. И лишь в авторском стиле, как единице иерархически высшей по отношению к слову он видел свободу авторского видения мира.

Все наши рассуждения, на первый взгляд, легко оспариваются одним лишь цитированием А. Ханзен-Леве, который в своем труде «Русский символизм. Система поэтических мотивов» [Ханзен-Леве 2003], продолжая мысль М. Л. Гаспарова о диалектической природе символизма, пишет подобно многим другим исследователям, что существовали два направления в этом течении. Представители реалистического символизма, как и Иванов, верили в магическое ознаменование, то есть в творение реальности – название творит вещь. Представители идеалистического символизма считали символ всего лишь средством художественной изобразительности. Исходя из такого определения, можно и впредь считать Гершензона соратником символистов, которому только не хватило эрудиции для того, чтобы развернуть свои теоретические воззрения о символе в духе Иванова и А. Белого.

Но дело в том, что как только мы позволим говорить самому Гершензону, как только мы попытаемся услышать его «живой» голос за всеми помехами и «шумами» комментаторов этого выдающегося человека, то мы услышим, как он скажет нам, что превыше всего в своей жизни, искусстве, поэзии – он любил величайшего реалиста – А. С. Пушкина и во всем стремился следовать его реалистической простоте. И поэтому неправильно искать какое-то мифотворчество в его трудах. А отнесение к символистам непременно предполагает мифотворчество. Нет, вовсе не на ницшеанских дихотомиях «аполлоническое-дионисийское», «холод – жар» и не на модернистских мифах были построены его книги. Все его книги лишь обо одном – о том, что люди рождаются на этот свет либо талантливыми, либо ущербными, и тем, кто осознал силой духа свою ущербность, предстоит титаническая работа для того, чтобы приблизиться к образу своего совершенства. Таков смысловой центр его статей. Таким образом, мы бы предложили следующую формулировку для определения Гершензона-критика: «на определенном этапе творческого пути был близок символистам», без излишнего акцентирования этой близости.

Данными наблюдениями мы бы хотели показать, что существуют значимые различия в теоретико-литературных построениях М. Гершензона и русских символистов. Читатель вправе возразить, что на примере одних только разногласий с В. Ивановым нельзя еще ничего утверждать. Данная статья, действительно является лишь фрагментом большой картины. Смеем заверить читателя, тем не менее, что наследие М.

О. Гершензона все-таки не получило еще полного осмысления, и работа по определению его места в истории русской литературной критики и литературоведения еще только начата. Настоящая статья претендует на роль этюда к предстоящей серьезной и кропотливой работе, которую, быть может, завершит не автор, а другие исследователи .

Литература

Айхенвальд 1907 – *Айхенвальд Ю. И.* Силуэты русских писателей. СПб, 1907.

Белый 1904 – *Белый А*. Вишневый сад // *Весы*. 1904. № 2. С. 46-47.

Белый 1990 – *Белый А.* Между двух революций. М.: Худож. лит-ра., 1990. С. 249-268.

Гаспаров 1997 – *Гаспаров М. Л.* Антиномичность поэтики русского модернизма // *Гаспаров М. Л.* Избр. труды. В 2 т. Т. 2. М.: Языки русской культуры, 1997.

Гершензон 1904a – *Гершензон М. О.* Литературное обозрение // *Научное слово*. 1904. № 3. С. 165-166.

Гершензон 1904b – *Гершензон М. О.* Литературное обозрение // *Научное слово.* 1904. № 6. С. 135–136.

Гершензон 1904c – *Гершензон М. О.* Литературное обозрение // *Научное слово*. 1904. № 9. С. 138

Гершензон 1904d – *Гершензон М. О.* Литературное обозрение. // *Научное слово*. 1904. № 10. С. 143–144.

Гершензон 1905 – *Гершензон М. О.* Литературное обозрение // *Научное слово.* 1905. № 7.

Гершензон 1919 – *Гершензон М. О.* Мудрость Пушкина. М.: Т-во: «Книгоиздательство писателей в Москве», 1919.

Гершензон, Иванов 1921 – *Гершензон М.О., Иванов В. И.* Переписка из двух углов. Пг.: Алконост, 1921.

Гревс 1999 – *Гревс И. М.* О культуре (Мысли при чтении «Переписки из двух углов» В. Иванова и М. Гершензона) // *Мир историка.* Омск, 1999. С. 123–132

Ермилова 1989 – *Ермилова Е. В.* Теория и образный мир русского символизма. М., 1989.

Иванов 1904 – *Иванов В.* Новая повесть Леонида Андреева // *Весы.* 1904. № 5.

Иванов 1994 – *Иванов В.* Родное и вселенское. М.: Республика, 1994.

Иванов, Гершензон 2006 – *Иванов В. И., Гершензон М. О.* Переписка из двух углов. Подготовка текста, примечания, историко-литературный комментарий Р. Берда. М.: Водолей Publishers; Прогресс-Плеяда, 2006.

Кибальник 1999 – *Кибальник С. А.* Художественная философия Пушкина РАН: Институт русской литературы (Пушкинский Дом); Petropolis, Дмитрий Буланин, Спб., 1999.

Лотман 1987 – *Лотман Ю. М.* Символ в системе культуры *// Ученые записки Тартуского гос. ун-та.* Вып. 754 *(Труды по знаковым системам. XXI).*Тарту, 1987. С. 10–21.

Нечаева 1935 – *Нечаева В.* Пушкиноведение // *Литературная энциклопедия.* М. 1935. Т. 9. Стлб. 442–446.

Петрушевский1930 – *Петрушевский Д. М.* П. Г. Виноградов как социальный историк. Л.: Изд-во Академии Наук СССР, 1930.

Проскурина 1997 – *Проскурина В. Ю.* Переписка из двух углов: символика цитаты и структура текста // *Лотмановский сборник*. М.: РГГУ, 1997. С. 671–699.

Проскурина 1996 – *Проскурина В. Ю.* Пушкинский миф М. О. Гершензона // *Новое литературное обозрение*. 1996. № 20. С. 120–144.

Рашковский 2001 – *Рашковский Е.* Историк Михаил Гершензон // *Новый мир*. 2001. № 10.

Сергиевский 1925 – *Сергиевский И. С.* Пушкин в изучении марксистов // *Печать и революция*. 1925. № 4.

Ханзен-Леве 2003 – *Ханзен-Леве А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Спб.: Академический проект, 2003.

Шестов 2000 – *Шестов Л.* На весах Иова. М.: АСТ, Фолио, 2000.

Florovsky 1926 – *Florovsky G.* Michael Gershenzon // *The Slavonic Review.* № 14. (1926). P. 314–331.

Jackson 1986 – *Jackson R.* Ivanov's Humanism: A Correspondence // *Viacheslav Ivanov, poet, critic, philosopher*. New Haven, Yale, 1986. P. 346–357.

Poggioli 1957 – *Poggioli R.* The Phoenix and The Spider. Cambridge, Harvard University press, 1957.

Proskurina 1998 – *Proskurina V.* The Myth of A. S. Pushkin in Russia's Silver Age (*M. O. Gershenzon, Pushkinist* by Brian Horowitz. Evanston: Northwestern University Press, 1996) // *Russian Review*. 1998. Vol. 57. № 2. P. 286–287. (Пер. мой – *А. Х.*)

Примечания

[1] Эта книга вызвала настолько обширную исследовательскую литературу, что различное восприятие отдельных ее аспектов могло само бы стать темой для научного исследования. Укажем только некоторые работы, в которых рассматриваются различия во взглядах и стратегиях В. Иванова и М. Гершензона: Иванов, Гершензон 2006; Проскурина 1997; Гревс 1999; Jackson 1986; Poggioli 1957.

[2] Слово «чужой» в дальнейшем заменено синонимами, выражающими ту же идею инородности.

[3] Не будем подробно останавливаться на этом методе, потому что его основные особенности были полностью раскрыты Д. М. Петрушевским (1930).

[4] Имеется в виду работа над статьей «Пиковая Дама» для собрания сочинений А. С. Пушкина (1907 – 1915) и предполагаемая статья о «Евгении Онегине».

[5] «Биография писателя <…> собственно, литературе как такой <…> не помогает» [Айхенвальд 1907, с. XVI].

[6] См. напр.: [*Б. п.* Рецензия] *Н. Котляревский*. Старинные портреты. Спб, 1907 // *Вестник Европы.* 1907. № 9. С. 366-367.

[7] *Гершензон М. О.* Конспекты лекций, читанных М. М. Троицким в осеннем полугодии 1889 года // Ф. 746. К. 11. Е. хр. 21. Л. 8.

[8] Впервые напечатана в «Записках мечтателей» в 1922 году, № 5.

Владимир Хазан

«ЖАЖДА САМОЦЕЛЬНОЙ ПОЭЗИИ»

Неопубликованная статья Л. Зака «Основные тенденции современной французской живописи»

Имя Л. В. Зака принадлежит сегодня к широко признанным явлениям мирового авангардного искусства. Крупнейший художник, которому по достоинству отведено почетное место «среди лучших и самых одухотворенных живописцев нашего времени» [Маркадэ 1979], поэт, писавший стихи как по-русски, так и по-французски,[1] в определенном смысле теоретик авангардизма, он оказался более известен в западном мире, нежели у себя на родине, в России. Об этом свидетельствует такой объективный показатель, как количество научных исследований: начиная с 1961 г. Зак-художник удостоился пяти франкоязычных монографий [Courthion 1961, Grenier 1963, Perrin 1984, Dunoyer 1989, Maulpoix 1990], по крайней мере трех крупных каталогов [Zack 1972, Zack: 1976, Cabanne 1993] – на фоне, как кажется, крайне поверхностного знакомства с его именем российского зрителя и читателя. В России, если не считать биографических статей в словаре «Художники Русского Зарубежья» [Лейкинд, Махров, Северюхин 1999, с. 280–83] и в «Словаре поэтов Русского Зарубежья» [Словарь 1999, с. 205–207], нескольких перепечаток его ранних стихов[2] и литературных манифестов,[3] а также переведенной на русский язык книги В. Ф. Маркова по истории русского футуризма (оригинальное издание по-английски, 1968 г.) [Марков 2000], где многократно упоминается имя Зака (Хрисанфа), никаких масшабных издательских акций, связанных с его живописным или поэтическим творчеством, насколько мне известно, не производилось. Все это, естественно, сужает сферу и возможности научного анализа такого крайне любопытного художественного феномена, каким является живопись и поэзия Зака.

Лев (Леон) Васильевич Зак, или как он себя еще величал – М. Россиянский, используя фамилию матери, Розалии Моисеевны, родился 12 июля 1892 г. в селе Растяпино Нижегородской губернии. От первого брака у Розалии Моисеевны было трое детей: Софья, Семен и Михаил. Боготворимый Л. Заком его единоутробный брат Сеня, о котором он оставил воспоминания [Зак 1954, Воспоминания 1996], со временем станет выдающимся философом С. Л. Франком. (Замечу, что с Франком его сближали не только родственные узы, но уже с юности – товарищеская близость, и что в особенности важно – общие мировоззренческие связи и интеллектуальные интересы.) Через девять лет после скоропостижной смерти первого мужа,[4] которого не стало в 1882 г., Розалия Моисеевна вышла замуж за аптекаря В. И. Зака, человека, с молодых лет участвовавшего в народовольческом движении и расплатившегося за свои революционные убеждения 10-летней ссылкой в Сибирь.

В 1902 г. 10-летний Лева поступил в московскую гимназию при Лазаревском институте восточных языков, где зверствовала беспощадная «процентная норма» (стоит, например, напомнить, что за несколько лет до Зака сюда не могли поступить дети далеко не бедных еврейских купцов: Илья Фондаминский и Марк Вишняк, выросшие со временем в известных политических деятелей, членов эсеровской партии) [Вишняк 1954, с. 18–21]. В стенах гимназии он познакомился с учившимся здесь же на три класса ниже Романом Якобсоном, дружба с которым продолжалась до конца дней (в частности Якобсон написал предисловие к книге стихов Зака «Des perles aux aigles». Тогда же открылась для Зака главная жизненная цель: «...Начиная с десяти лет я твердо решил для себя, что стану художником», – писал он позднее.[5] Свои первые

университеты живописи он проходил в художественных студиях Ф. И. Рерберга и И. И. Машкова и уже в 15-летнем возрасте удостоился публичного признания: в 1907 г. картины юного Зака были выставлены в Салоне московских художников. Позднее подготовленную им издательскую марку использовало издательство «Петербургский глашатай», в котором печатались знаменитые футуристические альманахи «Всегдай», «Засахаре кры» и др., а исполненные им кокетливые виньетки – журнал «Золотое руно» (1909. № 11/12).

В 1907 г. Зак поступил на историко-филологический факультет Московского университета. Во второй половине 1913 г., по его и В. Шершеневича инициативе, в Москве образовалась литературная группа эго-футуристического толка «Мезонин поэзии». В нее вошли молодые литераторы: К. Большаков, Р. Ивнев, Б. Лавренев, Н. Львова, С. Третьяков П. Широков и др. Годы спустя, Шершеневич, уделивший Заку главку в своих мемуарах «Великолепный очевидец», вспоминал: «Небольшая, но теплая группа собралась около “Мезонина поэзии”. Если руководителем этой группы был я, то вдохновителем ее был Лев Зак. Художник, поэт, теоретик, Зак умел заражать своей искренностью и продуманностью. Он имел десятки профессий, и одна мешала другой. Он был прекрасным графиком. Почти все книги “Мезонина поэзии” имели его обложки. Каждый номер Зак заполнял своими псевдонимами. Это он был “Хрисанф”, ему же принадлежит ряд других подписей» [Шершеневич 1990, с. 522].

С сентября по декабрь 1913 г. в «Мезонине поэзии» вышли три литературных альманаха: «Верниссаж», «Пир во время чумы» (обложку обоих оформлял Зак) и «Крематорий здравомыслия»; во всех трех – под псевдонимом Хрисанф – печатались его стихи. Одновременно были изданы три сборника стихов членов этой группы: «Пламя пышет» Р. Ивнева, «Экстравагантные флаконы» В. Шершеневича, «Сердце в перчатке» К. Большакова. Готовился к печати четвертый выпуск альманаха – «Январские сатурналии», но он, как и поэтические сборники – Зака «Пиротехнические импровизации» и «Поэзы» Н. Львовой, напечатан не был.

Один из самых крупных знатоков русского футуризма В. Ф. Марков считал, что «потенциально Хрисанф представлял собой замечательное поэтическое явление; удели он стихам больше времени, чем живописи, он наверняка стал бы выдающимся футуристом. В отличие от остальных членов группы <“Мезонин поэзии”> Хрисанф обладал уникальной способностью работать со словесной тканью и был очень радикален. Его поэзия, исполненная образами насилия и смерти, строится на сложной рифме, но, в отличие от Шершеневича, он употребляет в пределах стихотворения самые разные рифмы: составные, наравносложные, разноударные, омонимические, усеченные и так далее. <…> никакой разговор о рифме Маяковского не будет полным, если не принять в расчет не только Хлебникова, но и Хрисанфа. Особо сближает Хрисанфа с Хлебниковым стремление к парономасии и омонии, из-за чего строки его стихов становятся порой почти “сплошной рифмой”» [Марков 2000, с. 96–97].

В начале 1914 г. произошло слияние «Мезонина поэзии» с группой «Гилея», куда входили братья Давид и Николай Бурлюки, А. Крученых и В. Маяковский. Встреча проходила в доме Б. Лавренева, впоследствии известного советского писателя, который так вспоминал о ней:

> Как-то в 1913 году у меня состоялось собрание московских групп эго- и кубофутуристов. Созвано оно было по инициативе В. Шершеневича “для координации действий” обеих групп. Пришли оба Бурлюка, Шершеневич, Крученых, Большаков, С. Третьяков, художник и поэт Хрисанф (Зак), бывший идеологом эгофутуристов, и еще два-три человека. Разговор шел вяло и бестолково.
>
> Давид Бурлюк утверждал, что никакой контакт и никакое объединение идейного порядка между обеими группами невозможно, что эгофутуристы, в сущности, вовсе не футуристы и узурпировали это название незаконно. Эгофутуристы занимаются формальным фокусничеством, будучи на деле реакционерами в основной творческой области, в языковой стихии, пользуясь тем же архаическим

языком, которым пользовалась устарелая и подлежащая выбросу за борт современности поэзия прошлого, в то время как кубофутуристы ставят вопрос о полном обновлении поэтического языка, о создании новой, заумной речи, которой принадлежит будущее. Как же можно объединить два исключающих друг друга направления? Эгофутуристы уже самой приставкой «эго» подчеркивают свою узкую индивидуальную ограниченность, в то время как кубофутуристы ведут свой генезис от куба, от этого широкого, объемного трехмерного понятия.

– Вы эгоисты, а мы хлебниковцы, гилейцы, всемиряне, – говорит Давид.

На него яростно и бестолково набрасывались, спорили путано в повышенных тонах и ни до чего, конечно, договориться не могли.

В течение всей этой перепалки Маяковский молча сидел на диване и занимался кошкой, устроившейся у него на коленях. Он лишь изредка бросал короткие реплики. В разгаре спора Давид вскочил и, указывая на Маяковского, закричал:

– Вот настоящий гилеец и кубофутурист!

Продолжая поглаживать кошку, Маяковский спокойно и как-то очень убежденно сказал, оглядев всех с каким-то недоумением:

– Дело не в этом. Я не кубо и не эго, я пророк будущего человечества!

Фраза вызвала взрыв хохота. Но Маяковский вдруг встал, и глаза его вспыхнули так ярко, что все замолчали. Лицо его сразу потемнело и замкнулось. Он как будто хотел еще что-то сказать, но неожиданно махнул рукой и быстро вышел [Лавренев 1963, с. 230–31].

В 1917 г. Зак женился на Надежде Александровне Браудо (1894 – 1976), дочери еврейского общественного деятеля, библиотекаря Императорской Публичной библиотеки (после революции 1917 г. ее вице-директор) А. И. Браудо[6] (сыгравшего известную роль в разоблачении провокатора Азефа)[7] и сестре известного органиста, музыковеда и музыкального педагога И. А. Браудо (1896 – 1970), оставшегося в Советском Союзе. В браке родилось двое детей – Ирина, тоже художница, и сын Василий.

В годы Гражданской войны семья Заков перебралась в Николаев, а затем, в 1920 г., бежала от кровавого российского Апокалипсиса на Запад (через 40 лет, в 1960 г., Зак с женой совершит визит в СССР, но это уже будет другая страна и другая эпоха). Сначала жили в Константинополе, Риме и Флоренции, в 1922 г. оказались в Берлине,[8] где Лев Васильевич работал сценографом Русского романтического театра Б. Г. Романова. Судя по всему, там же, в Берлине, он встретился с издателем и театральным деятелем Самуилом Матвеевичем Вермелем, который много лет спустя писал В. Ф. Маркову (25 октября 1968), что «в Париже, Брюсселе и Германии я работал вместе с Заком (изумительный художник)» [Марков 1998, с. 313]. Вермель привлек Зака к работе в созданном им в Париже театре миниатюр «Кикимора», который осенью 1922 г. приехал на гастроли в Берлин, переживавший в то время расцвет искусств.[9] С конца 1923 г. Заки поселились в Париже. Последние годы жизни провели в парижском пригороде Ванве (Vanves), где он и умер в 1980 г.

В течение почти шестидесяти лет имя Зака-поэта в печати не появлялось, хотя стихи он писал по-прежнему непрерывно. И только в 1970 г., в расцвете его всемирной славы как художника, стараниями известного исследователя футуризма В. Ф. Маркова, в Мюнхене был издан поэтический сборник Зака-Россиянского «Утро внутри», подводящий известный итог его более чем полувековой поэтической работе. Стихи были восприняты ценителями поэзии как подлинное откровение. «И вот теперь, – писал в предисловии к сборнику В. Марков, – когда поэт уже приближается к восьмидесятилетию и когда он уже давно создал себе имя в европейской живописи (Леон Зак), появляется книга его стихов, которые он, оказывается, не переставал писать все это время – нигде их не печатая. Ну и что, возразят иные, мало ли среди русской эмиграции пожилых стихоплетов? Однако в этом случае перед нами даже не просто неплохие стихи, а значительная и в высшей степени оригинальная поэзия» [Марков 1970, с. 7].

«Один из любимых приемов Россиянского, – отмечал в рецензии на этот сборник Ю. Иваск: – т. н. поэтическая этимология, он часто подбирает слова по звуковым ассоциациям, как Хлебников, Крученых. Прием этот не новый. У Зака звуки преобладают – задают тон, что подчеркивается и звуковыми повторами в названии книги: “Утро внутри”. Может быть, здесь есть соответствие с его живописью? Сам он эту параллель подсказывает: “Положенное на холст без всякого умысла пятно диктует часто и композицию, и цветовой характер картины, а в стихах часто фонетическая находка рождает новый неожиданный образ”» (Новый журнал, 1971, № 104, с. 302).[10]

Что касается карьеры Зака как живописца, она хотя и складывалась в эмиграции медленно и трудно, но в целом, в особенности после Второй мировой войны, достаточно успешно: со временем он стал известен и богат. Впрочем, Зак-живописец – тема отдельного разговора, хотя и имеющая к данной публикации непосредственное отношение, но все же требующая специального анализа его творчества. Не выходя в данном случае за жанровые границы биографической заметки, укажем лишь на тот существенный факт, что публикуемая ниже его статья «Основные тенденции современной французской живописи» написана на временном рубеже, разделяющем российский период жизни Зака и его отъезд на Запад (на самой тетради, в которой она записана, стоит пометка: «1921 г. Флоренция»). Этот, говоря тыняновским термином, «промежуток» для российской беженской молодежи оказался заполнен страстным экспериментальным поиском новых творческих форм и в особенности тесным общением с европейским авангардом.[11] Зак хотя и не входил в какие-то заметные художественные или литературные объединения и вообще держался в стороне от основной эмигрантской массы, тем не менее в той или иной форме разделял не только ее основные социальные и психологические конвенции, но и подчинялся каким-то общим интересам и кодам творческого поведения. А если учесть, что он уже имел за плечами некоторый опыт российской творческой жизни – являлся не только автором футуристических стихов, но и программных статей, выставлялся в художественных салонах и пр., то следует думать, оказывался по отношению ко многим молодым эмигрантским поэтам и художникам едва ли не в положении «мэтра». Не преувеличивая, можно сказать, что эмиграция обрела в его лице если не совершенно зрелого, то во всяком случае достаточно опытного мастера с оригинальным взглядом на мир и вполне сложившимися художественными пристрастиями и вкусами. Публикуемая ниже статья, как кажется, красноречиво свидельствует об этом. И даже если рассуждения Зака относительно колебаний культурного маятника эпохи оказались недостаточно, что ли, перспективными, они все равно интересны своей логикой и аргументацией как современника «промежутка» и человека, явившегося в западный мир с Востока и ищущего свое место в мире искусства и современных творческих стратегий.

Статья печатается по оригиналу, хранящемуся в: L. Zack Collection. Dept. of Manuscript and Rare Books of the National Library, (Jerusalem), Arc 4º 1838/5.

Литература

Браудо 1937 – *Александр Исаевич Браудо. 1864–1924*: Очерки и воспоминания <Paris> 1937.

Бёмиг 1994 – *Бёмиг М.* Берлин начала 20-х: Столица русского или эмигрантского театра? // *Культурное наследие российской эмиграции 1917–1940*: В 2-х книгах / Под общ. ред. Е. П. Челышева и Д. М. Шаховского. Кн. 2. М.: Наследие, 1994.

Вишняк 1954 – *Вишняк М.* Дань прошлому. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1954.

Воспоминания 1996 – Воспоминания Льва Васильевича Зака о Семене Людвиговиче Франке, его брате / Публ. Н. Франк-Норман // *Евреи в культуре Русского Зарубежья*: Статьи, публикации, мемуары и эссе. Т. V / Сост. и изд. М. Парховский. Иерусалим, 1996. С. 431–42.

Зак 1954 – *Зак Л. В.* Семен Людвигович Франк – мой брат // *С. Л. Франк. 1877–1950*. Мюнхен, 1954. С. 17–24.

Иваск 1972 – *Иваск Ю.* Поэзия «старой» эмиграции // *Русская литература в эмиграции* / Под ред. Н. П. Полторацкого. Питтсбург: Отдел славянских языков и литератур Питтсбургского университета, 1972. С. 45–69.

Лавренев 1963 – *Лавренев Б.* 1913-й, 1918-й... // *Новый мир*. 1963. № 7.

Лейкинд, Махров, Северюхин 1999 – *Лейкинд О. Л., Махров К. В., Северюхин Д. Я.* Художники Русского Зарубежья 1917–1939: (Биографический словарь). СПб.: Нотабене, 1999.

Ливак 2005 – *Ливак Л.* «Героические времена молодой зарубежной поэзии»: Литературный авангард русского Парижа (1920–1926) // *Диаспора: Новые материалы*. Т. 7. СПб.; Париж: Athenaeum-Феникс, 2005. С. 131–242.

Литературные 2000 – *Литературные манифесты от символизма до наших дней* / Сост. и предисл. С.Б. Джимбинова. М.: XXI век – Согласие, 2000.

Маркадэ 1979 – *Маркадэ И.* Поэтическая философичность живописи Л.В. Зака // *Русская мысль.* 1979. № 3256. 17 мая. С. 11.

Марков 1970 – *Марков В. Ф.* О поэзии М. Россиянского // *Россиянский М.* Утро внутри. München, 1970. С. 7–16.

Марков 1998 – *Марков В. Ф.* Письма «последнего из могикан» русского футуризма // *Ежегодник Рукописного Отдела Пушкинского Дома на 1994 год.* СПб.: Академический проект, 1998.

Марков 2000 – *Марков В. Ф.* История русского футуризма. СПб.: Алетейя, 2000.

Ремизов 1991 – *Ремизов А. М.* Неизданный «Мерлог» / Публ. А. д'Амелиа // *Минувшее*: *Исторический альманах*. Т. 3. М.: Прогресс-Феникс, 1991. С. 199–261.

Русский 1999 – *Русский футуризм*: Теория. Практика. Критика. Воспоминания / Сост. В. Н. Терёхина, А.П. Зименков. М.: Наследие, 1999.

Словарь 1999 – *Словарь поэтов Русского Зарубежья* / Под ред. В. Крейда. СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 1999.

Шершеневич 1990 – *Шершеневич В. Г.* Великолепный очевидец: (Поэтические воспоминания 1910–1925 гг.) // *Мой век, мои друзья и подруги*: Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова. М.: Московский рабочий, 1990.

Шершеневич 2000 – *Шершеневич В. Г.* Листы имажиниста: Стихотворения. Поэмы. Теоретические работы / Сост., предисл., примеч. В.Ю. Бобрецова. Ярославль: Верх.-Волж. кн. изд-во, 1996.

Cabanne 1993 – *Cabanne P.* Léon Zack: Catalogue de l'œuvre peint établi par Florent Zack, Irene Zack et Alain Pizerra. Paris: L'Amateur, 1993.

Courthion 1961 – *Courthion P.* Léon Zack. Paris, 1961.

Dunoyer 1989 – *Dunoyer J.-M.* Léon Zack. Paris: Ed. de la Différence, 1989;

Grenier 1963 – *Grenier Jean.* Entretiens avec dix-sept peintres non-figuratifs. Paris: Calmann-Lévy, 1963.

Maulpoix 1990 – *Maulpoix J.-M.* Léon Zack ou l'insinct de ciel. Paris: Ed. de la Différence, 1990.

Perrin 1984 – Perrin C. Penser L'Art de Léon Zack. Lausanne: L'age d'Homme, 1984;

Zack 1972 – *Léon Zack*: Exposition rétrospective pour les 80 ans de l'artiste. Galerie Numaga. Auvernier, 1972;

Zack 1975 – *Léon Zack*. Des perles aux aigles / Préface de Roman Jacobson. Paris: Saint-Germain-de-Prés, 1975.

Zack 1976 – *Léon Zack*: <Catalogue>. Musée d'Art Moderne de la ville de Paris. Paris <1976>.

Примечания

[1] См. сборник его французских стихов с принадлежащими ему же живописными заставками: Zack 1975 (в кн.: Лейкинд, Махров, Северюхин 1999 – на с. 283 допущена ошибка в названии сборника: не *paroles*, как у авторов, а *perles* и указан неверный год его издания – 1976).

[2] См.., напр.: Русский 1999, с. 178–180.

[3] Русский 1999, с. 164–66 («Увертюра» <к сб. «Мезонин поэзии», 1913> и «Перчатка кубофутуристам»); «Перчатка кубофутуристам» см. также: Шершеневич 1996, с. 359–61; Литературные 2000, с. 189–191.

[4] Людвиг Семенович Франк, врач по профессии, переселился в Москву из Западного края во время польского восстания 1863 г. В качестве военного врача участвовал в русско-турецкой войне 1877–78 гг. и за уход за ранеными под огнем неприятеля был удостоен ордена Станислава – единственного ордена, дававшегося в Российской империи евреям.

[5] Цит. по: Grenier 1963, p. 14.

[6] См. о нем: Браудо 1937.

[7] О его роли в деле разоблачения Азефа см. свидетельства Вл. Бурцева и А. Аргунова в: Браудо 1937, с. 93–101.

[8] См., напр., к берлинскому периоду упоминание о нем в «Мерлоге» А. Ремизова: «<…> за меня же кроме самого Шкловского, Андрей Белый, Сергей Гессен, Муратов и два Зака» [Ремизов1991, с. 219]; под «двумя Заками», по всей видимости, имеются в виду братья Л. Зак и С. Франк.

[9] См.: Бёмиг 1994, с. 354, 356.

[10] Ср. также: Иваск 1972, с. 51.

[11] См.., к примеру: Ливак 2005, с. 131–242.

Леон Зак

ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ СОВРЕМЕННОЙ ФРАНЦУЗСКОЙ ЖИВОПИСИ

Рассказывают, что Пикассо, будучи неоднократно расспрашиваем любопытными, почему он одновременно создает произведения абстрактно-кубистические наряду с конкретно-реалистическими, однажды после долгих попыток ничего не отвечать на эти распросы, внезапно рассердился и воскликнул: «Qu'en avez-vous? Je doute!»[I]

Я не ручаюсь за достоверность этого рассказа, но окажись он даже анекдотом, он все-таки чрезвычайно характерен не только для творчества самого Пикассо, но и для всей современности. Что означает, в самом деле, колебания между живописью абстрактной и живописью конкретной, как не колебания между лирикой и эпосом, и не совпадает ли этот частный случай такого колебания с колебаниями маятника всей нашей культуры в данный момент?

В наше время, казалось бы, пора понимать каждому, что вопросы, касающиеся теории и даже техники какого бы то ни было искусства, входят не только в «узкий» круг интересов того или иного специалиста, но являются, действительно, общими проблемами, вырабатывающегося в данный момент миросозерцания. Язык форм, которым пользуется пластическое искусство, говорит понимающим язык этого значительно раньше и значительно убедительнее тех самых вещей, которые потом устами философии скажет язык понятий. Увы, самому незначительному меньшинству понятен язык форм и отнюдь не потому, чтобы был он особенно трудным и изначала большинству непонятным, а лишь потому, что большинство хочет понять произведение искусства, не потрудившись проникнуть в основные простейшие законы того языка, которым оно, это искусство, пользуется.

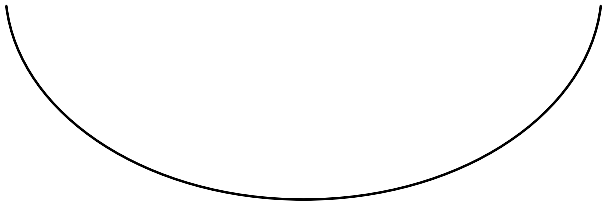
Вопрос о колебаниях французской живописи между реализмом и пуризмом (я беру две крайности), являясь, с одной стороны, проблемой, касающейся исключительно самого искусства живописи, его языка, его грамматики, вместе с тем есть вопрос, решение которого имеет общий философский интерес, и то, как пытается разрешить его сейчас французская живопись – путем колебаний в этом вопросе – представляется мне одинаково важной темой как теории живописи, так и размышлений об общих путях современной культуры.

Начнем с пуризма. Реалистическая, выразительно-изобразительная живопись, т. е. та, которая одной из своих главных задач считает изображение на холсте предметов видимого мира, есть искусство очень старое и потому (что, конечно, совершенно алогично) до сих пор не нуждалось в теоретическом оправдании своей особенности, именно своего стремления к изобразительности. Поэтому говорить о ней значительно труднее, чем о той живописи, которая зародилась лишь в настоящее время и потому имеет совершенно определенную защиту в лице своей теории. Пуризм обладает умными и даже блестящими теоретиками, и статьи этих авторов в 15 № «E<sprit> N<ouveau>» являются чрезвычайно обстоятельным и детальным изложением его теории, что дает возможность без особого труда представлять себе типологическую основу абстрактной живописи. Но было бы неправильно, если бы, говоря о пограничных друг другу течениях современной живописи, я забыл бы кубизм в его довоенных и послевоенных явлениях, т.е. то направление, которое имеет наиболее одаренных представителей и которое одной стороной своей примыкает к пуризму, а другой, все же связано еще с живописью изобразительной и, таким образом, представляет собой промежуточную стадию, связывающую собой две друг от друга

[I] Не совсем верная французская форма – «Что вам с того? (= Вы, что, в самом деле этим интересуетесь?) Я сомневаюсь».

оторванные системы мысли. Если представить себе колебания современной живописной совести в виде некоторого маятника, качающегося от абстрактного к конкретному и обратно, то на пути его мы легко сможем распределить имена современных мастеров следующим образом:

Реализм (Дерен, Фламенк)[II] Пуризм (Жаннере, Озенфан)[III]



Пикассо, Брак, Хуан Грис[IV]
Кубизм

В самом деле, если Дерен и Фламенк изображают вещи, пользуясь для этого приблизительно тем же методом, что и старые мастера, то Пикассо одновременно и уходит от этих старых методов к методам Брака, т. е. абстрагирует форму и разлагает предметы на пластические элементы и может все же вызывать предметные, зрительные ассоциации и, с другой стороны (тем самым примыкая к Дерену), делает вещи по неизменным старым методам изобразительной живописи. Пикассо можно было бы обозначить в свою очередь в виде маятника. Брак, более твердый в своих убеждениях, так часто повторяющий в своих вещах тот же мотив, ту же живописную тему, единственный реформатор, в котором революционность не мешает истинной живописности, является кубистом pur sang[V]. Вещи видимого мира (правда, в очень ограниченном количестве) еще существуют для него. Мало того, он их любит. Он современен не только потому, что он реформатор, но и потому, что декорации современности находят свое отражение в его вещах, он создает в них некоторую квинтэссенцию современности, абстрагируясь от предметов настолько, что постоянно напоминает о них зрителю. В нем пурист находит все основы своей школы, но он далеко не их, несмотря на всю абстракцию, несмотря на всю ту чистую поэзию и весь тот лиризм, свести к которым живопись мечтают пуристы, он привязан к эмпирической действительности, и если формы его подчас абстрактны, то эмоциональность его не есть чисто музыкальная, абстрактная эмоциональность, но наполненная специфически живописная эмоциональность, связанная со зрительными образами и впечатлениями и ими питающаяся.

Хуан Грис отвлеченнее, быть может, не столько программно, сколько в силу большой рассудочности и значительно меньшей чувственности. Он духовнее Брака. Но

[II] Андре Дерен (André Derain) (1880 – 1954), живописец, график, театральный декоратор, скульптор, керамист; Морис Фламенк (принято: Вламенк – Maurice de Vlaminck) (1876 – 1958), живописец и график.

[III] Шарль Эдуард Жаннере-Гри (*Charles Edouard Jeanneret-Gris*; псевдоним: Ле Корбюзье [Le Corbusier]) (1887 – 1965), французский архитектор швейцарского происхождения, художник, дизайнер и теоретик модернизма в архитектуре; Амеде Озенфан (Amédée Ozenfant) (1886 – 1966), художник, один из теоретиков и лидеров пуризма (из русских авторов его упоминает в «Путешествии в Армению» О. Мандельштам).

[IV] Пабло Пикассо (Pablo Ruiz Picasso) (1881 – 1973), художник, скульптор, график, керамист, дизайнер, один из основателей кубизма; Жорж Брак (Georges Braque) (1882 – 1963), живописец, один из основателей (вместе с П. Пикассо) кубизма; Хуан Грис (Juan Gris) (1887 – 1927), живописец, скульптор, график и декоратор, представитель кубизма (родоначальник «синтетического» кубизма)

[V] Досл.: «чистой крови» (*фр.*).

и в нем атавизм изобразительности еще силен и проявляется то в большей, то в меньшей мере почти всюду. Он почти пурист, но не думаю, чтобы он вполне удовлетворял требованиям Ж<аннере> и О<зенфана>. Он последняя ступень в область той чистой поэзии, которую проповедуют пуристы.

По теории этих последних, живопись изобразительная зародилась в силу желания человека общаться с себе подобными, и государство и религия, поняв все значение и всю мощь изображения как орудия пропаганды, были главными факторами в создании изобразительных искусств. С другой стороны, в человеке изначала коренилась некая потребность в поэзии, и она нашла себе удовлетворение в украшениях, которые делал дикарь, в декоративном и ничего не изображающем искусстве. В настояшее время, говорят пуристы, когда фотография и книга наилучшим образом служат тем самым целям, каким служила ранее изобразительная живопись, надобность в этой последней исчезла, но зато осталась та жажда самоцельной поэзии, которая не нуждается в изображении предметов, а лишь в возбудителях чистой эмоциональности, в произведениях, которые придставляли бы собою как бы аппарат для приведения чувств зрителя в то гармоническое состояние, которое и будет переживанием чистой поэзии. Аппараты эти должны быть построены согласно со всеми законами живописи точно и с той экономией сил и средств, которые присущи и характерны для всей современности. Произведения живописи (иначе говоря, эти machines à émouvoir)[VI] должны быть рассчитаны на чрезвычайно высоко в интеллектуальном смысле стоящего зрителя, и тем самым созданы лишь для немногих избранных, способных к поэтическим переживаниям и нуждающихся в истинном лиризме. Что касается тех произведений изобразительной живописи, кот<орые> обладают все же чистыми поэтическими достоинствами, то, по мнению пуристов, достоинства эти присущи им отнюдь не в силу их изобразительности, а несмотря на нее, вопреки ей.

Эта теория, отличаясь большой стройностью и логичностью своих выводов и на первый взгляд могущая показаться чрезвычайно убедительной, имеет своим фундаментом на самом деле утверждение весьма и весьма спорное. Действительно ли конкретность, предметность изобразительной живописи есть лишь способ взаимообщения людей, а не принадлежит самой сущности живописи или истинной и вечной природе? Действительно ли свою потребность в поэзии человек лучше всего может удовлетворить живописью абстрактной и не находятся ли в самих предметах, в их цельном единстве, элементы живописной поэзии? Правильна ли, наконец, та категорическая предпосылка, что первые изображения, находимые в пещерах, служили лишь практическим целям, а не являлись проявлением той же эстетической потребности, как и беспредметные украшения?

На наш взгляд (и то, что я сейчас скажу, по-моему, есть наисильнейшее обоснование живописи предметной, изобразительной), всякая вещь, будь то яблоко, скажем, тень человека или пейзаж, есть не простая сумма пластических элементов, но некоторое живое единство, которое, будучи разложимо на те или иные элементы, теряет самое себя и перестает существовать. Но вещь как такое неделимое единство, в глазах живописца, есть объект любви, объект обожествления, потому что *живописец не может быть оторван от мира зрительных впечатлений*, но, наоборот, любовь к этому миру есть основа, каждого истинного живописного дарования. В силу неделимости единства вещей и в силу своей привязанности к миру зрительных впечатлений, живописец не может довольствоваться только абстрактными пространственными формами, но материалом его необходимо должны быть *вещи*. Мало того, как слово есть элемент литературы, поэтического творчества, которое не есть только звук, но имеет и смысл, т.е. влечет за собою пучек ассоциаций, являющийся наряду со звуком

[VI] Досл.: «машины чувств (волнения)» (*фр.*).

материалом поэтического творчества, так точно и закрашенная поверхность полотна не есть только лишь совокупность цветов и формы – *картина* (да простит мне читатель эту дерзость!) *всегда имеет содержание*, даже абстрактная картина пуристической школы. Но если содержание непременно и всегда присуще всякой картине (содержанием в этом смысле в абстрактной живописи будут, скажем трехмерность пространства и те или иные плоскости), то почему и на каком основании живописцу не пользоваться суждением этим точно так же, как всяким другим материалом? И почему содержанием картины могут быть только отвлеченные от предметов пространственные формы? Философия конкретной живописи, если бы в такой философии когда-нибудь появилась нужда, была бы утверждением монизма в живописи, в отличие от пуристического трансцедентального дуализма. Философия эта нашла бы себе поддержку в том факте, что во всех искусствах, как пластических, так и непластических, есть элементы трансцедентальные (т.е. то, что пуристы называют чистой поэзией в живописи) и элементы имманентные, т.е. пути искусства, уводящие человека из мира яви в область гармонии и призванные по самой своей природе гармонизировать самый этот эмпирический мир. Так, музыка есть искусство почти совершенно трансцедентальное, уводящее, небесное, равно как и архитектура. Но поэзия, живопись и скульптура, в силу присущей им изобразительности, призваны низводить гармонию в мир, поэтизировать вещи. Пуризм хочет из живописи сделать своего рода музыку, но нужно ли это и свойственен ли такой насильно навязываемый путь живописному творчеству? На этот вопрос ответит будущее. Пока мы еще не видели действительно прекрасных пуристических произведений, но если бы таковые и были, это ничего не доказывало бы. Лишь общий ход живописи в будущем покажет, к какому из двух полюсов она стремится.

Война, казалось бы, покончив с последними остатками 19-го века и тяжелым своим плугом вспахав почву для 20-го, покончила с болезненным индивидуализмом и расхлябанной эмоциональностью и тем самым подготовила мир для эпохи эпической, волевой, надындивидуальной. В этом смысле современная французская живопись является истинным детищем переходного времени, в котором смешиваются противоположные друг другу тенденции, но где все же можно без особого труда заметить особенности наступающего культурно-исторического момента. Так, если в кубизме, т. е. в том течении, которое сыграло наиважнейшую роль в живописи последнего десятилетия, в лице Брака живопись нашла одного из величайших лириков, и если кубизм выдвинул и довел до максимальной сознательности лиризм и таким образом завершил и увенчал эмоциональность 19-го века, то, с другой стороны, тот же кубизм выдвинул принцип надындивидуальности живописных законов и тем самым заложил фундамент для искусства будущего. Надындивидуальность, общность для всех тех или иных формальных значений принята всей современной франц<узской> живописью без различия направлений, и в этом факте нельзя не видеть почвы для нового классицизма, т. е. для искусства, которое индивидуальность живописца будет проявлять в закономерной форме, подчиняя ее, с одной стороны, традициям, остающимся неприкосновенными во все времена живописи и, с другой стороны, требованиям современности. Но если лиризм по самому существу своему может быть проявлением классического в вышеуказанном смысле, то все же нужно признаться, что пути такого классицизма в большей степени озарены расцветом искусства эпического, и потому если уж делать прогнозы о судьбах живописи, то можно скорее предположить, что она изберет себе более эпические пути и создаст новые формы конкретно-реалистического творчества, а не абстрактного. Огромное значение таких мастеров, как Дерен, Фламенк и отчасти Пикассо в том, что они *осмелились* делать в наше время вещи реалистические, а Брака – в нахождении новых истинно современных

живописных форм, на основе которых будущие мастера смогут сочетать воедино впечатления зримого мира с той чистой поэзией, о которой говорят пуристы и которая всегда была и всегда будет присуща каждому истинному произведению живописи.

Публикация, подготовка текста и примечания В. Хазана

Сергей Бирюков

НЕОЛ РУБИН – ЗАБЫТЫЙ АВАНГАРДИСТ

Имя Неола Рубина как участника авангардного движения практически неизвестно. Между тем он автор двух интересных книг: Рубин 1915 и 1917.[1] В 1916 году он печатался в журнале искусства «Млечный путь», который декларировал «широкую осведомленность о всех художественных течениях современности».

Удалось установить, что настоящее имя поэта: Николай Михайлович Преображенский-Рудин, и даты жизни: 1891 – 1978. Кроме того, есть свидетельства о том, что он публиковался под настоящим именем в дальневосточном футуристически ориентированном журнале «Творчество», выходившем в 1918–1921 гг. Стало быть, его знал, по крайней мере, кто-то из троих, задававших тон в этом журнале – Давид Бурлюк, Николай Асеев, Сергей Третьяков...

Первое свидетельство участия Неола Рубина в футуристическом движении – книга «Дум-дум...»[2].

Прежде всего, мы видим, что Неол Рубин был внимательным читателем авангардной поэзии. Он безусловно читал Северянина, но также и Маяковского, Каменского, Давида Бурлюка, Крученых, и, очень вероятно, Гнедова. Он вполне усвоил, что в 1915 году нельзя выйти к читателю просто с обыкновенными стихами, нужно придумать что-то свое, какой-то прием, необычное построение стихотворения, да и самой книги.

Надо сказать, что книга очень грамотно выстроена. Название громкое, отдает эхом войны, но «жанровая» расшифровка манерно-туманная. Первый раздел «Московій гул» как бы даже нарочито просеверянинский (эго-поэт в это время был в зените славы). Но этот раздел не случайно состоит из двух частей – «Троттуары» и «Секунды». В первой части поэт находится в позиции наблюдателя, фиксирующего проходящую мимо жизнь. Во второй – он более динамичен и уже включается в происходящее или сам инспирирует некоторые действия.

Северянинское начало ощутимо в напевности стиха и в словоупотреблении – ‘узорит’, ‘услушать чертожные визги’, ‘и я стременю заслушать’, ‘стройные струнные девушки’, ‘Искрятся синьсталью / Лужные следы’, ‘огнебукет’, дамы ‘проструились’, ‘в сердце незнакомка ароматка сна’, ‘я вошел в магазин всеблистающий’, ‘колье жемчужин’ (просто цитата) и т.п.

Однако уже в первом разделе северянинская парфюмерность иногда разбавляется антиэстетизмом бурлючье-крученыховским. Например, в стихотворении «Девушки» встречаем такое сравнение:

И радуюсь о том что могу неслышно
рыдать и плакать
Словно выпускать в толпе газ из кишек

Или в стихотворении «Вечер» возникает мотив отринутости, свойственный тогдашнему Маяковскому:

Так тухлый ветер –
Я никому не нужен
Иду как все скривленный в острый угол
И вонь бензинную сосу в свою бесфор-
менную губку.

В некоторых стихах («Прогулка») слышится прямо Кручёных и маяковская оксюморонность

Я громко курю на Мясницкой
Ажурной бочкой тлеет пыль
Трамвай ныряет розовой редиской
Хрибурит серый автомобиль

В «Происшествии» же нарисована настоящая кубо-футуристическая картина, хотя лексика смешанная – кубо-эго: ‘заволчокал’, ‘толпяк’ и в то же время ‘вертикалил’ и ‘загазетивши’. Стихотворение по-своему уникально, его можно соотнести с попытками Маяковского и Лившица ввести в стихи приемы новой живописи – ‘зовы новых губ’, если можно так выразиться. Вот это стихотворение полностью:

Меня колесо раздавило
На четыре моченыя свеклы
И я в пивной запивал
И трамваялись стекла

Но вот с электричеством боком
Я рельсе слегка заволчокал
И чихнув улетел свисток
Толпяк оркестровчно охал

Но плоскость окон кувыркала
А фонарь засверлил поцелуи
Я лимоном трамвай вертикалил
Загазетивши шулерство клубе.

В самом деле: в первой строфе дается сразу первый и второй план картины, причем герой находится одновременно здесь и там – его ‘раздавило / на четыре моченыя свеклы’ и он же в пивной как бы наблюдает за этим, как за отражением; во второй строфе – сильный переход на первый план, но позиция наблюдателя сохраняется (здесь появляется звучание – ‘чихнув улетел свисток / Толпяк оркестровочно охал’, наконец в третьей строфе все действие разбивается о плоскости окон и фонарного света, а герой уже в позиции художника, проведшего художественный эксперимент – совмещение житейской сценки с натюрмортом (здесь появляются *лимон* и *газета* – немаловажные атрибуты новой живописи).

Глаз Рубина уже познал «новое зрение» XX века. Отметим здесь лишь одну блестящую моментальную зарисовку «натурщицы» из стихотворения «Радость»:

Когда войдет голубое манто
А под ним голая, голая
И спрыгнет за пуговицей пуговица
Как номера лото
Будет грудь как репа и луковица
Густая и полая
А там какой-то котелке
Сукинсынит в уголке.[3]

Обращает на себя внимание нерегулярное употребление знаков препинания, в большинстве случаев их просто нет, хотя довольно часто используется точка (в конце строфы или всего стихотворения, которое, видимо, понимается как строфа), иногда появляются запятые и даже точка с запятой. Трудно сказать, насколько сознательно автор отказывался от знаков. Иногда он пользуется аграматизмом, пропуская,

например, предлог - ‘[в] котелке’, или употребляя неправильную форму – ‘радуясь о том’ вместо ‘тому’, или инфинитив вместо настоящего времени – ‘мы хорохориться’.

Но вот несомненно вполне осознанный прием, которым активно работает Рубин, – это «разрывные слова». Этот прием мы встречаем у Каменского в стихотворении «Ночь-Утро-День-Вечер»:

Сине-Элн-глазка
Сине-Элн-ласка

И так далее. Но здесь все строится по принципу детской игры – добавление слогов создает язык, понятный играющим.

Ближе к тому, что делает Рубин, строки из «В авто» Маяковского: «Выговорили на тротуаре / Поч- / Перекинулось на шины / Та». У Маяковского есть еще в стихотворении «У-лица»:

Пестр как фо-
рель сы-
н

Из двух слов по каламбурному принципу получаются три слова; впрочем, это уже ближе к сдвигологии Крученых. Но никто, кроме Рубина, не закрепил прием и не усложнил его настолько, как это сделал он. Причем поэт дает своего рода динамику движения к приему. Вначале мы находим у него стихотворение «Опьянение», в котором он имитирует среднее опьянение, растягивая (удваивая) гласные, повторяя половинки слов (причем здесь возникают новые смыслы: ‘ресторанной – сторанной’) или рассоединяя слова: ‘сгиб-ались’, ‘триви-віальности’. В «Кинема» он прибегает к более сложному комбинаторному приему. Слова разрываются и в эти разрывы помещаются другие слова:

Он котелковый сте-делопенный
Из дома авто-скрылсямобиле
Любовь-окновник чуть вдохновенный
В движеньях порван в мышином стиле
Толпа подпрыгни загрубосмейся
Вот вот у фильмы све-мелько-рцанье
Сплывет как крейсер
О обожанье
Час в темноте
При све-тусклете
Вон те, вон те
Ресницы мне
Иль эти.

Таким образом Рубин пытается передать рваный ритм движения кинопленки, то есть «фильмы», к тому же пленка могла просто реально рваться во время сеанса. Увлечение кинематографом, видимо, повлияло и на структуру стихотворения «Преступление», сходную со структурой «Кинема».

Гораздо сложнее организовано стихотворение «Под’езже», впрочем, это шестишие отнесено самим автором в разряд поэм. Так вот, поэма не только вся состоит из разрывных слов, но части слов в некоторых случаях даются в наоборотном прочтении.

В целом текст оставляет впечатление заумного. На самом же деле автор, вероятно, преследовал цель передачи затрудненного движения извозчичьей повозки.

Художники-футуристы пытались передать движение, рисуя множество ног у коня. Поэты пользовались разрывами слов.

Моро – назъ троттуа – кувырк – аре ркается
Я изъ – на возчике мро быстр – хлоп –
домно коле – грём – леса млю – мир
И громост – млю – стовой ро – млю – мро
Но раздатих – сется шетишь – ле – молч –
лес – ше - лест
И куптиц – кры кры – махлом на насест.

Есть еще один пример текста с разрывными словами, но к нему мы вернемся позже. Здесь же замечу, что приемом разрыва слов, независимо от Рубина, пользуется наша современница Ры Никонова. Например, у нее есть такая строка:

Ма умер стер ваза ская.

Потребность в такого рода испытаниях слова существует. И сейчас мы можем уже говорить о попытке восстановления традиции. Авангард имеет такое же право на традицию, как любое другое стилевое течение, но понятно, что традиции у него иные. Причем они складывались сразу же, еще в так называемый исторический период (кстати, тут в скобках замечу, что если называть авангард 10-20-х годов историческим, то современный авангард следует именовать внеисторическим!).

Итак, здесь мы уже видели, что Неол Рубин следует в футуристическом русле, он пользуется опытом сравнительно недавно вышедших на сцену авторов, подхватывает их находки, усиливает какие-то приемы. Это совершенно нормально. Существуют отдельные поэты, существуют тексты и существует интертекстуальное пространство, в котором все взаимозависимо.

Так вот, еще в одном приближении мы обнаруживаем родство Неола Рубина с Василиском Гнедовым (они, кстати, почти ровесники, Василиск лишь на год старше, а умерли в один год). К Гнедову нас отсылают такие слова Рубина, как «Ветрет» (название раздела и стихотворения), уже упоминавшееся «Под’езже» (ср. у Гнедова – ‘вчерает’, ‘издеват’, ‘безвестя’), а также именование поэмами коротких текстов. Как известно, Гнедов называл поэмами однострокии, однобуквы, а также вообще чистый лист. Переосмысление жанров входило в систему открытий авангарда. Рубин здесь идет, видимо, в фарватере. У него есть не только шестистрочная и двенадцатистрочная поэмы, но и однострочная! Она не вынесена в «Оглавление» книги почему-то, но существует и имеет длинное название – «Прекрасная поэма о современности и электричестве» и звучит сильно заумно и действительно красиво:

Зро ку фэн.

В разделе «Ветрет» обращают на себя внимание два текста «Ветрет» и «Любовь». Первое полностью тавтограмматично, проинструментовано звуко-буквой ‘Т’ и несколько в меньшей степени ‘Р’, а также ‘Ф’, ‘Л’, ‘В’. Во втором стихотворении – инструментовка на ‘Л’ и ‘С’, хотя здесь же есть еще подчеркивание ‘Н’, ‘Х’, ‘В’, ‘Р’, ‘Ч’.

Если задасться целью найти предшественников, то тут окажется Бальмонт, с его «Камышами» и «чуждым чарам черным челном», а также Д. Бурлюк, который в 1914 г. в «Первом журнале русских футуристов» опубликовал тавтограмму на ‘Л’ «Лето». Любопытно переиначивание слов в этом тексте Рубина – ‘оловей’ и ‘соловес’ вместо ‘соловей’. Стоит показать этот небольшой текст:

Оловей пел о лапе любви
И луна ныла ленно о льне
Хилый хилый ходил
Верной врал говорил.
Соловес сел на месячный серп
Черезмерзко запачкал
Лилія лила ліон
С тряпочкой чистой прачка.

В этих, как и в других своих стихах, Неол Рубин достигает высокой степени остраненности (здесь напрашивается сравнение с Бурлюком, Крученых, Терентьевым). Неол Рубин создает тексты как бы в виде эксперимента, оставляя в стороне лирическое чувство. То есть он полностью, со старанием последователя, выполняет футуристическую программу – отрешаясь от так называемого пассеизма. А надо сказать, что даже Кручёных не всегда следовал этой программе до конца.

Особый раздел книги составляют Романэски. В скобках под названием раздела дается такое «пояснение»: «Романэскъ – прозо-поэмный роман – романскокъ». Само слово «романэски» отсылает к цыганскому романсу. И первая вещь этого раздела «Поздній час», состоящая из пяти неравных частей, похоже,пародирует расхожие темы романсов, хотя может восприниматься в русле тех же остраненных стихов, которые мы прочитали раньше. Но вот две следующих вещи – «Шоффер» и «Обрученные», очевидно и есть те самые «прозо-поэмные романы». И здесь, на мой взгляд, совершенно по-новому и неожиданно проявился талант Неола Рубина. Словно вся книга перед этим была лишь серией проб, неким разбегом. А здесь все реализовалось. И остраненность, и ироничность, и склонность к подражанию и пересмешничеству, и умение работать «разрывными словами» (в «Обрученных»), и оглядка на опыт кинематографа, но еще добавилось умение дать подсветку лирическому чувству. Рубин действительно совершает прыжок (скок!) в романное пространство (понятое по-новому, через кино). Крайняя экономия средств, компрессия не сжимают, а расширяют это пространство. И невольно заставляют подумать о движении в будущее, к Хармсу, например... Дело тут совсем не в прямых соответствиях, а в тенденции, в том самом *движении*. Я использую здесь оба смысла слова «движение», как направление в искусстве и как движение физического тела или мыслительно-чувственного процесса.

Посмотрим, как прессуются и кувыркаются события в «романскоке» «Шоффер». Вещь состоит из шести частей, всего 29 строк. И на этом пространстве мы пробегаем от осени к весне, где действуют Он и Она, четко охарактеризованные всего тремя словами – Она – «китовый ус» (т.е. очевидно имеется в виду китовый ус, применявшийся для изготовления корсетов), Он – «крахмальчик» (крахмальный воротничок, манжеты). Действие первое - встреча в осеннем парке. Прекрасный кадр – «они губались и рвали друг другу щеки – парк громко плевался». Действие второе – мгновенный переброс на улицу. Именно здесь «кувыркалось время» и «беготня мостовых». Действие третье – в комнате. Выясняется, что Она имеет имя – Зиночка. Внутренний монолог крахмальчика, в котором выделим чудесную характеристику – «Она вся из петушинаго пупка. Она глупа». Действие четвертое – Ее декларация о любви к неведомому Шофферу на основании любви к ветру и колесам. Отменная характеристика Шоффера как «быстрого и медного» (не так уж Она глупа!). Действие пятое – сердечная болезнь крахмальчика и исцеление (в трех с половиной строках!). Действие шестое – превращение Ее в весну, возникает «руль», прямое указание на присутствие Шоффера и даже на обладание Шоффером. Полный апофеоз – Она сама – весна, к Ней на серьги садятся ласточки, Она сверлит, как майский жук и срывает первые зеленые листочки. Все произведение метонимически заострено и входит в читателя, как стрела (монстрэллы!).

Тексты Неола Рубина входят в наши дни на новых основаниях, расширяя представление о том, что происходило в русской литературе начала XX века. Футуристическое движение предстает более широким, чем это представлялось ранее.

Литература

Рубин 1915 – *Неол Рубин.* Дум-дум. Стихо-монстрэллы. Разрывные слова дум-дум. Романэски. М., 1915.

Рубин 1917 – *Неол Рубин.* Кабачек: Поэмы. М., 1917, 16 стр., 20 нумерованных экз. Шапирографическое издание.

Рубин 2002 – *Неол Рубин.* Дум-дум. Madrid: Ediciones del Hebreo Errante, 2002.

Эренбург 1990 – *Эренбург И. Г.* Люди, годы, жизнь: Воспоминания в 3-х томах. Т. 1, М.: Художественная литература, 1990.

Примечания

[1] Автором настоящей статьи было подготовлено издание книги Рубина в малотиражной коллекционной серии: Рубин 2002.

[2] Разрывные пули ‘дум-дум’ к 1915 г. были уже относительной технической новинкой. Эти пули «с крестообразным надрезом или полостью в головной части» были впервые применены английской армией в англо-бурской войне 1899-1902 гг. Название пули происходит от наименования предместья индийского города Калькутты Дум-Дум, где находилась патронная фабрика. Всех этих сведений Неол Рубин мог не знать; скорее всего, его привлекла звуковая оболочка сочетания и параллель, усиленная идущей войной: разрывные пули, разрывные слова. В то же время нельзя не учитывать возможную ориентацию на экспрессивные названия футуристических книг и альманахов, например, «Взорваль» А.Крученых (1913 и 14 гг.), «Бубен» Божидара (1914), «Бей! но выслушай», «Развороченные черепа» (эго-футуристы, 1913), «Крематорий здравомыслия» (группа «Мезонин поэзии», 1913) или на дефисное написание названия книги Крученых «Те-ли-лэ» (1914). Помимо воли Рубина здесь возникает и еще одна параллель на фоне идущей в то время войны с Германией – звуковое совпадение с немецким словом dumm (глупый, дурацкий).

[3] Благодарю Сергея Сигея, который напомнил мне, что две последние строки были по-своему знамениты и вошли в мемуары Эренбурга. В самом деле, Эренбург, вспоминая о Б. Савинкове, пишет: «Помню стихи, которые он часто повторял: “Кто-то серый в котелке / Сукин-сынет в уголке”» [Эренбург 1990, с. 194]. Стихи претерпели характерные для устного хождения изменения (правда, не ясно, почему так записано слово ‘сукинсынит’).

Михаил Вайскопф

ДОРОГА В ГАЗУ: ВЛАДИМИР ЖАБОТИНСКИЙ И ПОИСКИ ФАБУЛЫ В ТЕОРИИ И ПРАКТИКЕ РУССКОГО АВАНГАРДА

В первых строках своей капитальной биографии Жаботинского Шмуэль Кац следующим образом объяснил, почему он приступил к этой работе лишь спустя много лет после смерти учителя: препятствием служила «огромная широта интересов Жаботинского, его талантов и свершений. Даже если не касаться его политического и социального учения, ясно изложенного в книгах и тысячах статей, как можно охватить такую личность, как Жаботинский? Он блестяще владел ораторским искусством, русские сравнивали его с Троцким и Маклаковым, французы – с Аристидом Брианом, англичане – с Д. Ллойд-Джорджем. Жаботинский мог часами держать в напряжении аудиторию, обращаясь к ней не только на языках этих ораторов, но еще и на иврите, идише, итальянском и немецком. Он владел доброй дюжиной других языков, переводил великих поэтов как минимум с итальянского, английского, иврита, французского и немецкого. И все это лишь малая часть его талантов. Именно многообразие, широта и мощь личности Жаботинского мешали мне начать работу над его жизнеописанием» [Кац 2000, с. 10].[1]

Видимо, с подобными затруднениями сталкивался не только Ш. Кац. Всего за несколько лет до его книги Симон Маркиш, говоря о Жаботинском-литераторе, ссылался, помимо старой, классической биографии, созданной Шехтманом [Shechtman 1956–1961], лишь на одну-единственную работу Э. Нахимовски [Nakhimovsky 1987, с. 151–173][2] – других просто не было. Ссылка появилась в 1990 году, и с тех пор к ней кое-что можно прибавить – в первую очередь исследования Майкла Станиславски, вводящие Жаботинского в контекст Серебряного века[3]. Интерес представляет и выпущенный Евгенией Ивановой свод материалов «Чуковский и Жаботинский» [Иванова 2005], содержащий немало релевантных републикаций и использующий те фрагменты из дневника Чуковского, которые ранее пугливо изымались издателями. Автор этих строк также посвятил несколько работ русскоязычной литературе и публицистике Жаботинского [Вайскопф 1981; 2000; 2001; 2002].

Сегодня имя Жаботинского все чаще включается в интертекстуальный филологический оборот – например, хотя и бегло, у М. Л. Гаспарова [2000, с. 28]. Л. Кацис подробно рассматривает его полемику с Розановым [Кацис 1998, 2000] и возможное воздействие «Чужбины» Жаботинского на некоторые тексты Маяковского – «Мистерию Буфф», пьесу «Клоп» и сценарий фильма «Евреи на земле», написанный совместно с О. Бриком [Кацис 2004, с. 250–253, 261–263]. Начиная с 2000-го года, когда отмечалось 120-летие со дня рождения и 60-летие со дня смерти Жаботинского, в России и Одессе производится переиздание его литературных сочинений, в советское время пребывавших под цензурным запретом. В Одессе, не говоря уже о мелких архивных публикациях, вышли «Самсон Назорей», «Слово о полку», книга стихов Бялика в переводе Жаботинского и целых три издания романа «Пятеро». Он был напечатан и в Москве, причем в сопровождении нескольких рассказов. В 2000 г. там же московско-иерусалимским издательством «Гешарим» была опубликована «Чужбина» (кстати, разошедшаяся в кратчайшие сроки)[4].

Примечательным свидетельством запоздалого, но небесполезного ознакомления с Жаботинским-писателем стал, между прочим, недавний роман Л. Гиршовича (о Киеве времен нацистской оккупации), пронизанный реминисценциями из «Пятерых». В комментарии к собственной книге Гиршович пишет: «Именно то, что помешало Жаботинскому стать значительным явлением русской литературы, сделало его

предводителем “еврейского казачества”. Но дарование художника будет подороже таланта политика. Поэтому для нас Жаботинский – в первую очередь писатель» [Гиршович 2005, с. 257].[5] Такие сетования носят вполне канонический характер – они восходят к М. Осоргину и К. Чуковскому, которые восхищались его художественным даром и осуждали уход из русской словесности. Правда, и сам Жаботинский иногда пенял на то, что политический деятель вытеснил в нем литератора – хотя такие сожаления были, скорее всего, его официальной данью русской литературоцентристской традиции.

Так или иначе, при всем блеске сионистских достижений Жаботинского, его подлинная, еще никем не составленная биография – это во многом повесть о недовоплощенной жизни, о нереализованных возможностях, о потенциальных векторах судьбы, затерявшихся в злободневной политической сумятице. Хотя в автобиографии, написанной на иврите, он решительно разграничил свою писательскую и сионистскую ипостаси, чтобы лучше понять личность Жаботинского, нам стоило бы обратиться именно к его литературному наследию. Речь должна будет идти именно о творчестве русскоязычном, к которому он вернулся уже после революции, в 1920-х – 1930-х гг. Вопреки сложившимся представлениям, эта его работа вовсе не протекала изолированно от литературного процесса, развертывавшегося в России, и, по всей видимости, сама оказывала на него определенное воздействие. В качестве подтверждения позволю себе сослаться на роман Жаботинского «Самсон Назорей» (1927).

Здесь показано, как некий *левит Махбонай* неустанно записывает на козьей шкуре всю жизнь Самсона, «от чудесного рождения и до самого конца», – но делает это на свой, сказочный лад, всячески искажая реальные события. Именно в таком, мистифицированном виде его биографии суждено будет стать библейской историей, закрепиться навеки: «То, что я записал, – говорит он Самсону, – то и останется правдой <...> То, что я записал, никогда не умрет». Жаботинский упорно возвращается к этой теме библейского лжесвидетельства и деформированной истины, в очередной раз подчеркивая, что левит Махбонай действительно «записал это событие *на козьей шкуре*, но по-своему, и его рассказ, а не то, что было, останется в памяти поколений» [Жаботинский 1927, с. 246–247, 284]. [6]

Ср. жалобу булгаковского Иешуа на такого же исторического мистификатора и лжесвидетеля, которого в «Мастере и Маргарите» зовут *Левий Матвей*: «Я вообще начинаю опасаться, что путаница эта будет продолжаться очень долгое время. И все из-за того, что он неверно записывал за мной. <...> Ходит, ходит он, с *козлиным пергаментом*, и непрерывно пишет. Но я однажды заглянул в этот пергамент и ужаснулся. Решительно ничего из того, что там записано, я не говорил».

Другой пример. Один из персонажей «Самсона», богатырь Йорам, с пафосом говорит герою о том, что ради невнятного, но величественного исторического замысла Иуда (т. е. колено Иуды) пойдет «на раздор и с отцом, и с братом, и с богом, *и схитрит, и солжет – и изменит,* Самсон, *предаст* лучшего и ближайшего, ради того замысла, на неслыханные муки» [Жаботинский 1927, с. 247].

У Багрицкого в поэме «ТВС» (1929), пронизанной чекистской мистикой, к герою наведывается призрачный Дзержинский, который ведет очень похожие речи от имени «века»:

Твое одиночество веку подстать...
Оглянешься – а вокруг враги,
Руки протянешь – и нет друзей;
Но если он скажет: «солги», –
Солги,

Но если он скажет: «убей», –
Убей.

Такая перекличка между произведениями 1920–30-х гг. и предшествовавшим им «Самсоном» побуждает внимательнее присмотреться к его генезису. Некоторые источники романа отмечены были покойной Розалией Фридман и Самуилом Шварцбандом [Fridman, Schwartzband 1995, с. 210–225]. Помимо базисной Книги Судей, это «Иудейские древности» Иосифа Флавия», «Гавриилиада» Пушкина, «Спартак» Р. Джованьоли (к слову сказать, переведенный на иврит Жаботинским) и даже сцена из оперы Сен-Санса «Самсон и Далила», акцентирующая повиновение жесту вождя, к которой авторы статьи возводят хореографическую дисциплину филистимских массовых представлений у Жаботинского[7].

Но «Самсон» органически связан и с другими культурными традициями. Книга, столь явственно отозвавшаяся в текстах позднего русского авангарда, отчасти сама прослеживается к его ранней фазе (чем подтверждается, на мой взгляд, мнение Майкла Станиславски о близости Жаботинского-литератора к веяниям *fin de siècle*[8]). Особенно релевантным выглядит здесь дебютный и концептуально наиболее богатый роман Д. С. Мережковского «Отверженный» (1896), впоследствии, под названием «Юлиан Отступник», ставший первой частью исторической трилогии «Христос и Антихрист». Заслуживает внимания, среди прочего, сопоставление необоримой тяги Самсона к богатой, чарующей культуре Филистии – и влюбленности Юлиана в здоровую, гармоничную красоту языческого мира. Ср.: «И сердце Юлиана щемила сладкая боль, тоска по Элладе – родине богов, родине всех, кто любит красоту». Как и Самсон, герой Мережковского сетует на свою роковую отчужденность от этого языческого рая: «Отчего нет у меня божественной легкости жизни – этого веселья, которое делает такими прекрасными мужей Эллады? <...> Увы! Предки наши – дикие варвары, мидийцы. В жилах моих тяжелая северная кровь. Я не сын Эллады...»

Можно было бы также указать на сходство таких фрагментов, как картины быта низших сословий, показ харчевен, постоялых дворов в Антиохии Мережковского и Газе Жаботинского. Допустима и зависимость от Мережковского в тех пассажах «Самсона», где подробно и любовно излагаются религиозные представления и обряды древних экзотических сект. А там, где Самсон подвизается в качестве судьи, жесткая и неожиданная диалектика его решений напоминает о не менее парадоксальном поведении Юлиана, разбирающего жалобы христиан на гонения: Юлиан дразнит и, аппелируя к евангельским максимам, провоцирует христиан, обличая их в сварливости, гордыне и маловерии.

Отметим вдобавок портретную близость некоторых персонажей. Ср., например, рыжеволосую двенадцатилетнюю филистимлянку Элиноар, соблазняющую Самсона своей наготой: «Ее волосы отливали красной медью <...> *Она подняла обе руки к волосам*... при этом она выгнулась грудью вперед и бедрами назад <...> “Змеёныш”, подумал он про себя» [Жаботинский 1927, с. 27][9] – и столь же провокативную пятнадцатилетнюю нубийскую танцовщицу, похожую на «змейку» у Мережковского. Женские образы в обоих романах сближает и ассоциативная связь *медь – мед – золото*. В «Юлиане» показана нагая метательница *медного* диска, девушка Арсиноя, также поначалу олицетворяющая обаяние языческого культа тела: «Она открыла лицо, *закинув руки над головой*. *Волосы* ее на концах были бледно-*золотые*, как желтый *мед* на *солнце*, с более темным *рыжеватым* оттенком у корней; губы полуоткрылись с улыбкой детской радости: солнце скользило по голому телу ниже и ниже» [Мережковский 1990, с. 41, 55–56, 99, 171, 202]. Ср. у Жаботинского: когда Элиноар, повзрослев, станет Далилой, ее *«медные»* волосы тоже сделаются *золотыми*: «*Солнце* било наискось в ее волосы, вся голова ее была в пушистом ворохе *золота*, и оттуда, как

из окошечка, выглядывало... счастливое лицо» [Жаботинский 1927, с. 269].

Обаяние солнечного язычества у Мережковского дается с опорой на только что воспринятого Ницше. Ницшеанские мотивы очень сильны и у Жаботинского – иные монологи его героя вообще звучат, как цитаты из «Заратустры». Вероятно, наряду с Мережковским, посредниками при усвоении ницшеанства послужили для него истовый поборник русского «аполлонизма» Аким Волынский (с которым Жаботинский встречался и который, как известно, выведен в романе «Пятеро»), а также Вячеслав Иванов: автору «Самсона» мог импонировать его политический образ – типаж культурного консерватора, умеренного националиста, ориентированного на античное наследие, яркая антибольшевистская позиция в первое пореволюционное время – и уж конечно, страстная защита ивритского театра в публичных дискуссиях 1923–1924 гг. Но и без такого содействия вполне естественно было бы допустить прямое – причем очень раннее – знакомство Жаботинского с творчеством немецкого философа[10], особенно в атмосфере повального культового ницшеанства, окрасившего начало XX в. (и оказавшего мощное влияние также на идеологов еврейского национального возрождения) .[11] Ницшеанские настроения просвечивают у юного Жаботинского в его заметках о пьесе «На дне», вышедших в «Одесских новостях» 6 февраля 1903 г., как и в статье о Чехове и Горьком, напечатанной еще ранее в итальянском ежемесячнике «Nuova Antologia»; о своем тогдашнем восприятии Горького как ницшеанца он позднее поведал и в мемуарах.

Присущая Жаботинскому любовь к созидательному и неустанному активизму трансформировалась у него в похождения сверхчеловека Самсона. Что же касается самой сюжетной динамики, свойственной этому роману, то существенным подспорьем для нее послужила британская литература с ее тягой к экзотике и занимательности. Действительно, многие пассажи Самсона напрашиваются на сравнение с киплинговскими «Книгой джунглей» и «Кимом» (откуда позаимствован образ мальчика Нехуштана).

В англо-американской романтической традиции ему импонировал, кроме прочего, дух здорового авантюризма, жажда приключений, присущие как элитарной, так и массовой беллетристике. Возможность вплотную и, так сказать, из первых рук ознакомиться с нею Жаботинский получил в эпоху Первой мировой войны, когда служил английским корреспондентом «Русских ведомостей» – лучшей и авторитетнейшей русской газеты того времени. Житейским аналогом этой книжной романтики стали для него в те же самые годы участие в деятельности еврейских добровольческих отрядов и упорная борьба за создание Еврейского легиона (в составе британской армии), который должен был, по замыслу Жаботинского, закрепить за еврейским народом моральное право на возвращение в Палестину.

15 января 1917 года он опубликовал в «Русских ведомостях» статью «Фабула». В ней излагается беседа между неким английским писателем, «хорошо знающим языки, и в том числе, русский», и двумя его спутниками – самим автором и безымянным «русским инженером, поселившимся здесь с начала войны по делам военного снабжения». Писатель с жаром отстаивает фабульность, действенность, живую занимательность настоящей литературы – в первую очередь, литературы английской (точнее будет сказать, англо-американской): «Мы остановились перед окном большой книжной лавки и засмотрелись на рождественскую литературу. Там были сказки всех иностранных народов <...> был старый Фенимор Купер с Майн Ридом, Киплинг и Стивенсон, Шерлок Холмс, Золотой Жук и вообще масса книг с картинками». Писатель «сказал, когда мы пошли дальше: – Вот вам один из секретов здоровья нашей расы. Можно бранить нашу повествовательную литературу как угодно... но она в общем сохранила одну общую черту, которой я придаю огромное значение: фабулу. Прообраз

всякого эпоса есть сказка, и как бы ни вырос, ни развился впоследствии роман, опасно для него отрываться от этой основы своей<...> В повести должно быть действие, должно быть событие, которое можно рассказать своими словами <...> Теперь в моде музыка без мелодии и роман без фабулы; для русского или норвежского писателя сочинить повесть с обилием событий значит прослыть моветоном; напротив, надо, чтоб действия было поменьше, но зато чтобы подробно были перечислены все оттенки душевного состояния человека, которому скучно. Я – старовер, и, слава Богу, мы все в Англии староверы: за исключением единиц, мы такой литературы не читаем. Мы все еще любим книги, в которых люди борются, изворачиваются, достигают или теряют, переживают реальные факты, а не только свои переживания, и даже иногда убивают себя или других <...> Что меня из себя выводит, это возня с психологией зауряднейшего европейского господина в зауряднейший момент его жизни <...> Писатель без фантазии не есть настоящий писатель, и время это докажет. Каков бы ни был его успех сегодня, он будет впоследствии забыт, между тем как книги фабулы будут жить вечно <...> Конечно в «Дон-Кихоте» главное – психология героя. Но вспомните, что во всем романе нет специально ни одной психологической страницы. Вы узнаете Дон-Кихота только в действии, в похождениях и приключениях, которые гораздо ярче и убедительнее рисуют его характер, чем могло бы сделать это самое подробное описание его настроений <...> Эпос без фабулы есть ошибка<...> Вы мне не назовете ни одного произведения повествовательной литературы, выдержавшего столетний ценз, которое не обладало бы хорошо развитой фабулой» [Русские 1917].

В качестве образцового отечественного носителя фабульного начала выведен здесь современный герой (сам поведавший о своих приключениях). Собеседник Жаботинского рекомендует его так: «В той витрине я заметил книжку Паттерсона “Людоеды на р. Саво”. Это одна из популярнейших книг у английских спортсменов. Автор был инженер и строил железнодорожный мост через р. Саво в Уганде. Там появились львы-людоеды, и он убил восемь штук. между делом, в перерывах между прокладкой рельсов. Человек такого закала есть наш любимый национальный тип» [Русские 1917].

Стоило бы только прибавить, что этот самый Джон Генри Паттерсон – к которому мы еще вернемся – был в тот период главным сторонником Жаботинского в деле устройства Еврейского легиона, а до того командовал еврейским подразделением в Галлиполи. Вскоре после «Фабулы», в том же 1917 году, Жаботинский и Чуковский опубликовали в русском переводе его мемуарную книгу «С еврейским отрядом в Галлиполи».[12] В «Фабуле», адресованной русскому, а не еврейскому читателю, эта сторона его приключенческой деятельности, естественно, отсутствует – в отличие от «Слова о полку» (1928), где Жаботинский расскажет историю легиона и его создателей. А тогда, в 1917-м, и книга полковника Паттерсона, и статья Жаботинского были сразу же заслонены колоссальными историческими потрясениями.

Остается неизвестным, какой именно английский пропагандист фабульности и панегирист Паттерсона подразумевался в статье. Возможно, то был Хагберг Райт, директор лондонского книгохранилища. Именно он, кстати, незадолго до того, в 1916-м, привез группу русских писателей – В. Д. Набокова, Чуковского и А. Н. Толстого – в гости к Герберту Уэллсу. Вспоминая об этой поездке. В. Д. Набоков писал: «Райт – знаток России, он много раз и подолгу бывал в ней, прекрасно изучил ее литературу, перевел на английский язык несколько наших былин и народных песен» [Набоков 1916, с. 42].

Но скорее всего, это персонаж вымышленный, о чем говорит несколько соображений. Во-первых, судя по «Слову», Жаботинский был о Паттерсоне наслышан уже к лету 1916 г., когда познакомился с ним лично – то есть за полгода до

рождественского разговора, изложенного в «Фабуле». Рассказывая об этой первой встрече. Жаботинский уточняет: «Полковника Паттерсона я еще тогда (*летом 1916-го года)* лично не видел <...> Но слышал я о Паттерсоне много.» [Жаботинский 1928, с. 51]. Во-вторых, что еще важнее, те же именно мысли о фабуле, с тем же выводом – о том, что она являет собою залог «здоровья расы» – Жаботинский и сам высказал примерно тогда же, когда свел знакомство с Паттерсоном, в статье «По театрам и т. д.» (опубликована в «Русских ведомостях» 6 августа 1916 г. с пометой: *Лондон, 31 июля*). Там, комментируя современную английскую драматургию, а также массовую, «вагонную» беллетристику, он подчеркивает присущее им «богатство фабулы – фабулы в старинном смысле, вроде Робинзона или Майн Рида», и прибавляет по этому поводу – на сей раз от себя самого: «Я... сказал, что эта любовь к фабуле наивной и яркой, это равнодушие к проблемам и психологическому углублению <...> все это, пожалуй, говорит о здоровье расы». (Под «расой» Жаботинский здесь подразумевает *нацию* – смешение понятий, характерное для его эпохи.)

Так что, по-видимому, мы сталкиваемся в «Фабуле» с любимым приемом этого автора, который охотно влагал собственные речения в чужие уста, а себя оставлял на полях, довольствуясь ролью ненавязчивого полемиста или скромного слушателя[13]. В конце концов, высказанные в ней пристрастия идеально совпадают и с открытыми признаниями самого Жаботинского. Ведь еще в 1901 г., в вышеупомянутой итальянской статье о Чехове и Горьком, он отчетливо дистанцировался от чеховской «литературы настроения» и унылой рефлексии, противополагая им «энтузиазм» и волю к действию [Giabotinski 1901, с. 722–733]. А на склоне лет, в мемуарах – уже на иврите, – он снова поведал о своей неизбывной любви к энергичной, фабульной приключенческой литературе и антипатии к тяжеловесному психологизму: «Я не склонен углубляться в недра души – мое сердце жаждет фабулы (*libi khoshek ba`alila*)»[14].

В любом случае, тема, еще в 1917 году заданная Жаботинским, обрела в России самую энергичную поддержку, но лишь спустя несколько лет – уже после окончания Гражданской войны, когда вовсю дебатировался вопрос о литературном освещении исторических катаклизмов и современности с ее стремительным ходом жизни.

Трудно сказать, и кто был военным инженером, который участвовал в разговоре, запечатленном в «Фабуле». Важно зато, что он солидаризируется с писателем, тоже выказывая расположение к «интересной», т. е. приключенческой беллетристике – в противовес нудной «психологии героев с тонкими чувствами». Уместно тут все же вспомнить, что как раз таким инженером, с марта 1916 по сентябрь 1917 работавшим в Англии, был Евгений Замятин. Позднее, в своих эссе о Г. Уэллсе, напечатанных в начале 1920-х гг., он, вслед за Жаботинским, также отдает предпочтение фабульно-авантюрной динамике, столь характерной для английского романиста; а его генезис – как генезис эпоса и романа в «Фабуле» – прослеживает к *сказке*: «Городские сказки есть: они рассказаны Гербертом Уэллсом. Это его фантастические романы». И ниже: «В социально-фантастических романах Уэллса сюжет всегда динамичен, построен на коллизиях, на борьбе; *фабула* – сложна и занимательна. Свою социальную и научную фантастику Уэллс неизменно облекает в форму робинзонады, типического авантюрного романа, столь излюбленного в англо-саксонской литературе. В этой области Уэллс является продолжателем традиций, созданных Даниэлем Дефо и идущих через Фенимора Купера, Майн Рида, Стивенсона, Эдгара По к современному Хаггарду. Конан Дойлю, Джеку Лондону» [Замятин 1955, с. 105, 144].

Другую сторону статьи Жаботинского – осуждение традиционной бесфабульности, понурой статики, царящей в русской словесности, –подхватывает в 1921 г. В. Шкловский: «Старая русская литература была бессюжетна <...> действия

<...>, “события” было всегда мало». Вскоре, в начале 1922 г. , в рецензии на книжку Замятина об Уэллсе, Шкловский еще энергичнее поддерживает основные положения «Фабулы» Жаботинского, хотя и на сей раз обходит молчанием имя ее автора, несомненно, одиозное для его круга по целому ряду причин. Вдобавок к «Дон Кихоту», на которого тот ссылался как на классический образчик фабульности, Шкловский, в полном согласии с Жаботинским, призывает обучаться ей прежде всего у англичан: «

> Русская литература не создала своего ни “Робинзона Крузо”, ни “Гулливера”, ни “Дон Кихота”. Русская литература работала над словом, над языком и бесконечно меньше, чем литература европейская, и в частности английская, обращала внимание на фабулу.
>
> Тургенев, Гончаров – писатели почти без фабулы. <...>
>
> Мы презираем Александра Дюма, в Англии его считают классиком. Мы считаем Стивенсона писателем для детей, а между тем это действительно классик, создавший новые типы романа и оставивший даже теоретическую работу о сюжете и стиле.
>
> Молодая русская литература в настоящее время явно идет в сторону разработки фабулы. С этой точки зрения, всякая работа, освещающая нам английскую литературу, с этой стороны нам чрезвычайно дорога» [Шкловский 1990, с. 140, 144–145].

В октябре 1922 г. к битве за фабулу присоединяется Мандельштам. В статье «Литературная Москва. Рождение фабулы» язве психологизма и диктату «быта», поразившим русскую литературу, он противопоставляет, среди прочего, «сказки Шехерезады», «Декамерон» и «великолепного Брет-Гарта», а также современную «фольклорную линию», которая должна будет разрешиться новой фабулой [Мандельштам 1993, с. 260–264].

А в конце того же года теоретик «Серапионовых братьев» Лев Лунц в знаменитом манифесте «На Запад!» свирепо атакует скучнейшую бесфабульность современного русского романа и русской драматургии – но в этих обличениях, по сути, повторяет и Шкловского, и Мандельштама, и своего наставника Замятина, и, конечно же, их общего предшественника –Жаботинского: «А мы, русские, с фабулой обращаться не умеем, фабулы не знаем и поэтому фабулу презираем, <...> Но презренье это – презренье провинциалов. <...> Русский театр технику интриги, фабульную традицию игнорирует. И поэтому русского театра не существует. <...> Говорят, в наше время роман невозможен. Неправда: вот же есть он на Западе. У нас роман зачах, потому что мы забыли про фабулу <...> но там в Англии, во Франции – от писателя о б я з а т е л ь н о требуют одного: презренной з а н и м а т е л ь н о с т и ! Чтоб интересно было читать, чтоб оторваться нельзя было от интриги <...> Культура фабулы на Западе непобедима, и поэтому западный роман не умер<...> Скучными стали мы, до тошноты, до зевоты, настоящими русскими народниками<...> Нелюбовь к фабуле придушила русскую романтическую трагедию, русский романтический роман в зародыше <...> Мы владеем всем, кроме фабулы. Значит, будем вводить фабулу в готовое чучело лирических, психологических, бытовых рассказов» [Лунц 1994, с. 205–214].

Воздействие «Фабулы» сказывается еще в одном, самом злободневном аспекте этой темы, представленном у Лунца в ударной, заключительной части его манифеста.

Дело в следующем. Персонаж Жаботинского доказывает, что необходимым условием для широкого и прочного усвоения какой-либо идеи или тенденции, заложенной в литературном произведении, является именно ее фабульное воплощение. Помимо шедевров наподобие «Дон-Кихота», сюда относятся и такие чисто агитационные сочинения, как «Хижина дяди Тома»:

> Конечно, “Хижина дяди Тома” сильна тенденцией, но книга эта была бы давным-давно забыта, если бы ее тенденция проявлялась в форме проповеди или в форме внутренних переживаний рабовладельца, который постепенно прозревает. Книга эта жива потому. что ее

тенденция выявляется исключительно в событиях видимой жизни. И тенденция “Декамерона”, и тенденция “Робинзона”, и вообще идея всякой бессмертной или долговечной книги сказана в фактах, а не в словах». И анонимный собеседник автора прибавляет: «Ваш Чехов был большой талант. Но через тридцать лет ...его даже в России перечитывать не будут. И вообще я верю, что эта болезнь века – литература без фантазии – скоро пройдет, и тогда нас, англичан, поблагодарят еще за то, что мы, в самый разгар этой моды на неуловимые расплывчатости, хранили в своей литературе традицию действия, точных контуров <...> И она еще понадобится.

Как видим, многим она действительно скоро понадобилась – и Лунцу в наибольшей мере. Призывая, вослед Жаботинскому, внедрять «идею» в фабульное построение – которому надо учиться у Запада – он вторит ему и в своих нападках на вялый чеховский психологизм:

Что больше действует на зрителя: величественная игра страстей или нудная психологическая жвачка, где идея возможна только приклеенная, фальшивая? В сто раз действеннее будет идея в железом спаянной трагедии, на идее построенной, чем в дряблой, вязкой драме Чехова, об идее говорящей <...> Крестьянину и рабочему, как всякому здоровому человеку, нужна занимательность, интрига, фабула... Великая р е в о л ю ц и о н н а я заслуга будет принадлежать тому, кто... даст пролетариату русского Стивенсона <...> Тоска по фабуле растет. Стоном стонут красноармейские и рабочие клубы, которые заваливают народниками и пролеткультцами. Кровавыми слезами плачут пролетарские театры, где ставят “Ночь” Мартигэ, где богатые идеи и никакого действия. <...> И вот я зову вас, Серапионовы братья, народники: пока не поздно, в фабулу, в интригу, в настоящую народную литературу<...> На Запад! На Запад! [Лунц 1994, с. 214].

Но где же, за пределами английских образчиков, искать эту фабульность? За нею Жаботинский обращается не на Запад, а на Восток. Как наиболее мощный и витальный ее источник, он, устами своего лондонского собеседника, аттестует книгу, гораздо лучше известную тогдашнему английскому, нежели русскому (или даже еврейскому) читателю. Англичанин говорит:

Эта книга – Библия. Ни один народ на земле, даже евреи, не знает Библии так, как мы ее знаем. Она лежит в основе нашего воспитания, она – первая сказка нашей детской и первая книжка нашей школы. Ее цари, пастухи и герои для нас – живые люди. Когда я произношу имя “Гедеон”, передо мною встает целая эпопея – а вы даже вряд ли припомните наизусть, кто был Гедеон и чем прославился. Назовите уличную торговку Иезавелью – и она на вас жестоко обидится, до того жив в ее сознании библейский образ. И не думайте, что так глубоко врезываются в нашу память законы или поучения Библии. Нет, врезывается в память навеки *фабула Библии* – ее борьба, ее кровь, ее подвиги и хитрости, ее чудеса и ужасы. Недаром наши пионеры, которые создали Америку, переселялись туда с ружьем и Библией. Эта книга с начала XVII столетия формировала наш национальный характер; и, заметьте, именно с XVII столетия Англия начинает превращаться в мировую державу, оттесняя постепенно Испанию, Португалию, Францию. Неужели это случайное совпадение? Никогда. На истории нашего волшебного имперского роста лежит ясный отпечаток самой большой и самой чудесной из волшебных сказок мира. И это, если хотите, лишнее подтверждение моей литературной теории: самая бессмертная из книг есть в то же время самая богатая фабулой [Русские 1917]. [15]

Панегирик Библии, завершающий эту статью, написанную, как мы знаем, в самом конце 1916-го или в начале 1917 года, по существу был непосредственно связан у Жаботинского с его тогдашней борьбой за создание Еврейского легиона. Иначе говоря, культ фабулы, жизненной энергии и психического «здоровья» подчинен у него насущной сионистской задаче – пусть даже в самой статье она оставлена за скобками.

Лунц, вероятно, не разделял его сионистских упований, и там, где персонаж Жаботинского рассуждал о «здоровье расы», он предпочитает говорить о здоровье классовом: крестьянам и рабочим, «как каждому здоровому человеку, нужна занимательность, интрига, фабула». Однако еврейская ностальгическая проблематика

была и ему чрезвычайно близка: его тоже воодушевляли темы Исхода и Библии как национального эпоса. Под Библию были стилизованы оба его дебютных рассказа (1922 г.), – а в зачине второго из них, «Родина», посвященного В. Каверину, дана косвенная отсылка к образу того же Гедеона, которого упоминает Жаботинский в «Фабуле»: «Вот таким пришел ты из Египта в Ханаан, помнишь? Это ты лакал воду из Херона[16], вот так, животом на земле, жадно и быстро» [Лунц 1994, с. 13].[17]

По понятным причинам в советской России общая тяга к остросюжетной беллетристике получила развитие, весьма далекое от этих библейских моделей. Как писал А. Ю. Галушкин, здесь на время возобладала бухаринская программа «создания революционной романтики» и «коммунистического Пинкертона» [Шкловский 1990, с. 503]. Хотя Жаботинский и сам призывал ивритских писателей к созданию собственного Пинкертона, образцом высокой, героической национальной фабулы для него оставалась Библия.

В «Слове о полку» он куда обстоятельнее, чем прежде, живописует своего экзотического соратника Паттерсона, лишь бегло, хотя и почтительно, упомянутого в «Фабуле». Теперь, заново повествуя о его баталиях со львами, Жаботинский продолжает:

> До сих пор в его домике, в мирном Букингамшире, хранятся те трофеи – восемь темно-рыжих львиных шкур и длинная рукопись, поэма на языке суахели (sic! – *М. В.*), преподнесенная ему благодарными рабочими. На моем экземпляре его книги “Людоеды” изображено: “26 издание” <...> Вскоре после этого случая на р. Саво разразилась англо-бурская война. Паттерсон поступил подпоручиком (т. е. лейтенантом – *М. В.*) в британскую кавалерию, проделал всю затяжную войну и вышел в отставку с чином подполковника. После этого он жил в Индии, объездил полсвета, пережил несколько бурных эпизодов, о которых по сей день ходят по лондонским клубам легенды, создавая Паттерсону друзей и врагов, – жил жизнью, которая в передаче звучала бы, как роман, и притом не из нашего прозаическаго столетия. «Букканер» называет его бывший его приятель, генерал Алленби: так звали двести лет тому назад и больше тех удальцов, что сломили власть Испании на островах Караибскаго моря и помогли – может быть, против собственной воли – превращению Атлантическаго океана в английское озеро. А в конце этой красочной карьеры стал он предводителем Zion Mule Corps в Галлиполи, потом командиром одного из еврейских батальонов в Палестине, и не услышал за то пока спасиба ни от евреев, ни от христиан. Но он говорит, что не жалеет.

В «Слове» Жаботинский уже очень настойчиво увязывает приключенческий типаж ирландца-протестанта с Библией. Делается это с ассоциативной опорой на давнюю «Фабулу»: как там Ветхий Завет сопрягался с британскими военно-морскими триумфами XVII столетия, так и здесь к подобным победам, через образ «букканера», подключается современный завоеватель Святой Земли. Но фигура Паттерсона и напрямую соединяется с Библией: «Есть англичане, – прибавляет он, – которые, когда уезжают в далекое путешествие, берут с собой в дорогу только два томика: Библию и “Людоедов на р. Саво”». В страну Библии Жаботинский отправится вместе с самим Паттерсоном.

Портрет полковника возвращает нас и к теме здорового британского антипсихологизма, который в статье противопоставлялся тягучей и бесплодной рефлексии. И как в «Фабуле», этот энергичный, действенный, жизнерадостный антипсихологизм тоже соотносится с Ветхим Заветом и его героями. Паттерсон на равных введен в их сакральный круг. Это

> высокий, тонкий, стройный человек с умными и веселыми глазами: воплощение того, что англичане полуворчливо, полувосхищенно называют “ирландским charm-ом” – но без единой капли другого отличительнаго признака ирландской психологии: уныния, рефлексии, болезненной охоты углубляться в самого себя – всего, что мешает ирландцам жить по-настоящему, не в меньшей мере мешает, чем русским. У Паттерсона этой самоотравы нет. *Зато есть у него* –

изумительное знание Ветхого Завета. Гидеон и Самсон для него – живые образы, приятели, чуть ли не члены его же кавалерийского клуба на Пикадилли [Жаботинский 1928, с. 52–53].[18]

Собственную фигуру мемуарист трактует куда менее пафосно. Когда он рассказывает затем об их совместной поездке из Каира в Палестину (весна 1918 г.), его автопортрет, аукающийся со старой темой еврейской беспочвенности, дышит печальными аллюзиями на образ вечного скитальца-еврея из чеховского «Перекати-поля». Иное дело – Паттерсон. Роли контрастно перераспределены: сионистский мечтатель при виде Суэцкого канала космополитически размышляет об инженерных достижениях современности, а британский инженер – грезит о древнем Израиле. Библия, как когда-то в «Фабуле», отзывается для него величественной «сказкой»:

> Всю ночь в поезде оба мы не спали. Не потому, что взволнован был я: взволнован был полковник. Нашему брату –перекати-полю без почвы и традиций трудно представить себе, что значило для его протестантской души “переживать” такие имена, как Синайская пустыня, Газа, Иудея. Еще в детстве он по воскресеньям тихо сидел у огня, когда отец читал благоговейно притихшей семье очередную главу из английской Библии. Суэцкий канал? Для меня это тоже грандиозная вещь – в смысле инженерного достижения. Но для Паттерсона это было личное воспоминание, кусок его собственного детства, отголосок первой из первых волшебных сказок. <...> Для него это было расступившееся Чермное море, Моисей-пророк с длинной бородой и рогатыми лучами на лбу, фараоновы колесницы в волнах, столпы огня и дыма.
>
> Луна, заря, солнце – а кругом все то же, пустыня с редкими кочками зелени. Потом несколько больше зелени: это Газа. Серая, запыленная, запущенная арабская трущоба в моих глазах, но для моего полковника это город могучего Самсона и веселых филистимлян [Жаботинский 1928, с. 102–103].[19]

Несомненно, Жаботинский, по своему обыкновению, скромничает, отступая в привычную тень. «Могучему Самсону и веселым филистимлянам» он, еще до «Слова о полку», успел посвятить целый роман – тот самый, что «не из нашего прозаического столетия». Печатался он в «Рассвете» в 1926–1927 гг., отдельным изданием вышел в 1927-м, но работа над ним, по данным И. Шехтмана, началась еще в 1919-м: т.е. вскоре после Палестинской кампании и этой совместной поездки. Думается, именно Паттерсон в немалой степени сделался для него современным прототипом романного Самсона, представленного таким же любителем экстремальных похождений, как и сам полковник. Их сближает общая склонность к «веселью» (увязанная в романе с филистимскими симпатиями богатыря), бесстрашие и охота на львов. Самсона, как и Паттерсона, за избавление от страшного врага боготворят туземцы: «Льва он однажды убил большой дубиной в горах за Аялоном... После этого целая деревня йевуситов сбежалась целовать ему ноги»; «Они его любили <...> и, очевидно, считали богом».

Обращение к библейской романтике, задействованной в книге, стало для Жаботинского как бы программой национального оздоровления, спаянного с духом действия и фабулы. Несокрушимое здоровье Самсона – лейтмотив романа, а скудость собственного почвеннического инстинкта автор постарался возместить, в таком же изобилии наделив им своего героя: «В жилах Самсона плыла самая ясная земная кровь, беспримесный, беспорочный сок всех почв и деревьев и родников Ханаана» [Жаботинский 1927, с. 55, 189, 268].

Но как бы то ни было, этот ханаанский идеал Жаботинский обрел в образе английского полковника – подобно тому, как его герой свою бодрость, жизнелюбие и государственную мудрость почерпнул в филистимском стане.

Литература

Вайскопф 1981 – *Вайскопф М.* Жаботинский без регалий // *Двадцать два*. № 18, Тель-Авив: Культурный фонд «Москва – Иерусалим», 1981, с. 202–208.

Вайскопф 2000 – *Вайскопф М.* Козлиная песнь Зеэва Жаботинского // *Солнечное сплетение*. № 12–13, Иерусалим: Beseder Ltd. 2000, с. 233–240.

Вайскопф 2001 – *Вайскопф М.* Назад к Гедеону // *Солнечное сплетение*. № 14–15, Иерусалим: Beseder Ltd. 2001, с. 221–222.

Вайскопф 2002 – *Вайскопф М.* Сион и Далила. Сионизм, национализм и космополитизм в литературном творчестве Жаботинского // *Российский сионизм: история и культура*. М: Дом еврейской книги, 2002, с. 232–241.

Гаспаров 2000 – *Гаспаров М. Л.* Записи и выписки. М.: Новое литературное обозрение, 2000.

Гиршович 2005 – *Гиршович Л.* «Вий», вокальный цикл Шуберта на слова Гоголя. М.: Текст, 2005.

Замятин 1955 – *Замятин Е.* Лица. Нью-Йорк: Издательство им. А.П. Чехова, 1955.

Иванова 2005 – *Иванова Е. В.* Чуковский и Жаботинский: История взаимоотношений в текстах и комментариях. М.– Иерусалим: Мосты культуры, Гешарим, 2005.

Жаботинский 1922 – *Жаботинский Вл.* Фельетоны. 3-е, доп. изд. Берлин, Изд-во С.Д. Зальцман. 1922.

Жаботинский 1927 – *Жаботинский В.* (*Altalena*). Самсон Назорей. Берлин, Слово, 1927.

Жаботинский 1928 – *Жаботинский В.* Слово о полку. Париж, Тип. Voltaire, 1928.

Жаботинский 2001 – *Жаботинский Владимир.* Эссеистика 1916-1917 гг. // *Солнечное сплетение*. № 14-15. Иерусалим. Beseder Ltd. 2001. С. 223–244.

Карякина 2004 – *Карякина Е. А.* Поэт («Мадригал» В. Жаботинского) // *Дом князя Гагарина*: Сб. научных статей и публикаций. Вып. 3, ч. 1. Одесса: Одесский литературный музей, ЗАО «Пласке» 2004. С. 158–165.

Кац 2000 – *Кац Ш.* Одинокий волк: Жизнь Жаботинского. В 2 т.: Т. 1 / Пер. с англ. Т. Файн. Тель-Авив, Иврус, 2000.

Кацис 1998 – *Кацис Л. Ф.* В. Жаботинский и В. Розанов. Об одной незамеченной полемике (1911 – 1913 – 1918) // *Литературное обозрение.* 1998, № 4. С. 62–88.

Кацис 2000 – *Кацис Л. Ф.* В Мотивы исхода в публицистике Зеева Жаботинского и Василия Розанова // *Кацис Л. Ф.* Русская эсхатология и русская литература. М.: ОГИ, 2000. С. 89–100.

Кацис 2003 – *Кацис Л. Ф.* В. Жаботинский в XXI веке на русском языке // *Еврейский книгоноша*. № 1 (2), М.–Иерусалим: Мосты культуры, 2003. С. 56–61.

Кацис 2004 – *Кацис Л. Ф.* Владимир Маяковский. Поэт в интеллектуальном контексте эпохи. Изд. 2-е, доп. М.: [РГГУ], 2004.

Красный 1903 – *Красный Г. Я.* Еврейская художественная литература за 1902 год. Критический очерк // *Художественно-беллетристический сборник*. СПб. 1903.

Лунц 1994 – *Лунц Л. Н.* Вне закона: Пьесы, Рассказы, Статьи. СПб: Композитор, 1994.

Русские 1917 – *Русские ведомости*. № 12, 15 января 1917 г. С.3.

Мандельштам 1993 – *Мандельштам О. Э.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993.

Мережковский 1990 – *Мережковский Д. С.* Собр. соч. в 4 т.: Т. 1. М.: Правда,1990.

Набоков 1916 – *Набоков В. Д.* Из воюющей Англии. Путевые очерки. Пг.: Тип. Унион [1916].

Потоцкий 2000 – *Потоцкий И.* Приношение Жаботинскому. Одесса: Друк, 2000.

Шкловский 1990 – *Шкловский В. Б.* Гамбургский счет (1914 – 1933) Статьи – воспоминания – эссе. М.: Советский писатель,1990.

Giabotinski 1901 – *Giabotinski, Vladimiro.* Anton Cekhof e Massimo Gorki // *Nuova Antologia*. Vol. 96. Roma, 1901. Pp. 722–733.

Fridman, Schwartzband 1995 – *Fridman R., Schwartzband S.* К вопросу об источниках повести Вл. Жаботинского «Самсон Назорей» // *Jews and Slavs*. Vol. IV, 1995. С. 210–225.

Nakhimovsky 1991 – *Nakhimovsky, Alice Stone.* Russian-Jewish literature and identity: Jabotinsky, Babel, Grossman, Galich, Roziner, Markish. Baltimore: John Hopkins University Press, 1991.

Nakhimovsky 1995 – *Nakhimovsky, Alice Stone.* Vladimir Jabotinsky, Russian Writer // *Modern Judaism.* No.7 (2), 1987.

Ohana 1995 – *Ohana, David.* Zarathustra in Jerusalem: Nietzsche and the «New Hebrews» // *Israel Affairs*. Vol. 1, No. 3, Spring 1995. (Special Issue: “The Shaping of Israeli Identity: Myth, Memory and Trauma” / Edited by Robert Wistrich and David Ohana). Pp. 39–63.

Shechtman 1956–1961 – *Shechtman, Joseph.* The Vladimir Jabotinsky Story. Vol. 1–2. New York, 1956–1961.

Stanislawski 1996 – *Stanislawski, Michael.* Jabotinsky as a Playwright. New Texts, New Subtexts // *Studies in Contemporary Jewry.* 12 (1996). Pp. 40–54.

Zhabotinski 1947 – *Zhabotinski, Ze’ev.* Sipur yamay // *Autobiografiah* (Ketavim). Yerushalaim, 1947. Am. 21.

Примечания

[1] Книга вышла впервые на иврите в 1993 г. Данный перевод, сделанный с англ. изд. 1996 г., к сожалению, изобилует неточностями и не всегда пригоден к употреблению.

[2] С некоторыми дополнениями материал статьи включен в книгу: Nakhimovsky 1991.

[3] См. в частности: Stanislawski 1996, с. 40–54.

[4] См.: Карякина 2004, с. 159; Кацис 2003.

[5] Как курьез, можно упомянуть книгу стихов Игоря Потоцкого [2000].

[6] Здесь и далее во всех цитатах курсив мой – М. В. Авторские выделения всюду переданы разрядкой.

[7] Эти сцены некоторые критики из числа политических противников Жаботинского наивно толкуют как выражение его мнимых фашистских симпатий. Ср., однако, возражения Нахимовски, которая подчеркивает прежде всего эстетическую нагруженность данных описаний: Nakhimovsky 1991, с. 171 (Note 6).

[8] См. в частности: Stanislawski 1996, с. 40–54.

[9] Ср., кстати, возраст французской героини “Edmée”.

[10] Подробнее об этом см. в моей статье: Вайскопф 2000.

[11] Обзор темы см. у израильского исследователя: Ohana 1995. О Жаботинском Охана пишет: «Писания отца ревизионистского сионизма включали в себя такие очевидно ницшеанские темы, как напряженные отношения между силой и моралью, центральность церемонии и драмы, эстетическое переживание мощи и устремленность к новому человеку» [с. 45]. Там же см. о ницшеанских истоках того сочувствия, с которым Жаботинский в ранней юности относился к Горькому.

[12] См.: Иванова 2005, с. 240–249.

[13] «Нижеподписавшийся, по своему обычаю, сидел в сторонке, молчал, слушал, записал и не отвечает ни за доводы, ни за выводы», – заканчивает он, например, фельетон «Диалог» (1912) [Жаботинский 1922, с. 77].

[14] См.: Zhabotinski 1947. Am. 21.

[15] Статья была перепечатана мною в иерусалимском журнале «Солнечное сплетение»: Жаботинский 2001.

[16] Должно быть – Харода (источник Эйн-Харод, под горой Гилеад, в Изреельской долине на севере Израиля)

[17] Фигура Гедеона, правда, уже привлекала к себе внимание новых еврейских авторов. См., например, разбор стихотворения Любошицкого «Разрушение жертвенника»: Красный 1903, с. 109–110.

[18] Кстати, в этом же описании охотничий подвиг Паттерсона, совершенный в Уганде, Жаботинский многозначительно привязывает к истории сионистского движения. Он называет Уганду «нашей», напоминая о шестом Сионистском конгрессе, на котором обсуждался недолговечный угандийский проект, вскоре отставленный в пользу прежней программы возвращения евреев в Сион. Ср. там же: «Лучший сионист из всех (в легионе – *М.В.*) был сам полковник. Его аргументы назывались: Эгуд, Гедеон, Девора и Варак, царь Давид, Армагеддон, луна в долине Айялонской» [Жаботинский 1928, с. 99].

[19] Кстати, в этом же описании охотничий подвиг Паттерсона, совершенный в Уганде, Жаботинский многозначительно привязывает к истории сионистского движения. Он называет Уганду «нашей», напоминая о шестом Сионистском конгрессе, на котором обсуждался недолговечный угандийский проект, вскоре отставленный в пользу прежней программы возвращения евреев в Сион. Ср. там же: «Лучший сионист из всех (в легионе – *М.В.*) был сам полковник. Его аргументы назывались: Эгуд, Гедеон, Девора и Варак, царь Давид, Армагеддон, луна в долине Айялонской» [Жаботинский 1928, с. 99].

Корнелия Ичин

РУССКИЕ ЭКСПРЕССИОНИСТЫ И КОНСТРУКТИВИСТЫ В ЖУРНАЛЕ «ЗЕНИТ» (1921 – 1926)[1]

Выходивший с февраля 1921 по декабрь 1926 гг. в Загребе и в Белграде журнал «Зенит» был, несомненно, единственным югославским журналом, активно включенным в европейские авангардные движения начала 1920-х годов.[2] Переломы в художественном и научном сознании (начиная с супрематизма и заканчивая теорией относительности), подкрепленные новой картиной мира (Королевство сербов, хорватов и словенцев, возникшее на фоне первой мировой войны и октябрьского переворота),[3] бесповоротно определили идейную подоплеку журнала, вписавшуюся в авангардные веяния XX столетия.

Для югославской культуры «Зенит» во главе с главным идеологом «зенитизма» Любомиром Мицичем (1895 – 1971) обладал неожиданной новизной, однако по причинам неподготовленности среды к авангардному радикализму, олицетворенному в замыслах «варваризации Европы»[4] и осуществления «революции духа»,[5] журнал не мог расчитывать на популярность в консервативной среде; наоборот: концепции «Зенита» сопротивлялись многие, что, в итоге, привело к запрету 43-го номера за 1926 год.[6]

Одно бесспорно: если в загребских и белградских культурных кругах не признавали «Зенита», то в европейских художественных центрах его встречали с особым вниманием, что подтверждалось участием в журнале ведущих «ультрарадикальных» художников современности. Поэтому не должно удивлять, что особое место в журнале занимают русские художники-авангардисты, выступавшее в качестве сотрудников: авторов художественных произведений и теоретических работ, оформителей отдельный номеров, исследователей, обозревателей. В этом ряду выделяются, в первую очередь, основоположник абстрактного искусства Василий Кандинский и конструктивисты Владимир Татлин, Эль Лисицкий, Александр Архипенко и Осип Цадкин.

Начало сотрудничеству положили тексты Токина и Мицича об искусстве Кандинского. Текст «В обстановке чудес» Бошко Токина посвящен «чудесам» аэропланов, кинематографа, футуризма, экспрессионизма, поскольку «чудо и предчувствия чудес, – почти всё новое искусство: Футуризм. Экспрессионизм. Искусство Кандинского. Поэты Вселенной. Динамизмы» [Зенит 1921, № 3, с. 2]. Более подробно Токин останавливается на искусстве Кандинского, которое определяет словами, соответствующими его художественной теории о конструкции и композиции, которыми преодолевается предметное искусство: «Искусство Кандинского: перспективы туманов, перспектива хаоса. Анализ хаоса (если можно так сказать), хаоса, из которого рождается конструкция. Глубина, музыкальность, глубинный рокот и исчезновение. Изображение сути динамики, семени, которое зарождается. Его рост. Запись симфонии, из которой появляется новый мир. Сквозь музыку прорастает конструкция. Уничтожение старой предметности окончено. Новые формы налицо» [Зенит 1921, № 3, с. 3].

Отдельную статью о Кандинском написал также Л. Мицич для 5-го номера «Зенита». Для него Кандинский «художник феноменов, совершенно новых, независимых от вчерашнего дня», который и есть «начало нового искусства во всей Европе», ибо «он первый, кто смело, сквозь смех и насмешку отказался от всех существующих форм», «первый беспредметный и духовный художник» [Зенит 1921, № 5, с. 10]. В тексте «Современная новая и предчувствуемая живопись» Мицич противопоставляет кубизму

экспрессионизм, в котором «бурлит духовное создание новой атмосферы и выражение духовного через форму как суть – экспрессионизм – открытую форму – дематериализацию – метафизику», экспрессионизм как «создание новых миров, несмотря на существование природы», в котором «творческое начало воля» [Зенит 1921, № 10, с. 11]. В этом ключе Мицич характеризует творчество Кандинского: «Краска в картине – это событие – симфония. Форма – вторична, первично – духовно-отвлеченно-абсолютное и мистичное со дна души»; не забывает он упомянуть также великого экспрессиониста Шагала[7], у которого «чувство цвета и пространства, как средство выражения демонических сотрясений сердца и мозга, плоти и духа, животного и человеческого глубокого терзания души – отчаяние – внутренний человеческий мир – Шагал, который, возможно, единственный, как экспрессионист, дал настоль желанный синтез, которого безустанно требуют западный кубизм и ревнивый эгоистический Париж, утвердивший догму формы (искусство не терпит догмы какой бы то ни было формы), учредил фундамент геометрической живописи в искусстве» [Зенит 1921, № 10, с. 11–12].[8] Установивший прямую связь между экспрессионизмом и зенитизмом уже в тексте «Человек и Искусство»,[9] открывающем первый номер «Зенита», Мицич в художнике усмотрел воплощение духа, стремящегося «из хаоса создать творение», для него художник и есть «единственный создатель», что в сотворенном «воплощает Человека», он – «крик униженной души о спасении» [Зенит 1921, № 1, с. 1]; в статье «Кандинский» Мицич как бы конкретизирует положения из текста «Человек и Искусство»: «Кандинский абсолютный создатель и апостол мистической человеческой творческой души», «Кандинский – великий композитор красок. Это должно видеть – почувствовать – погрузиться в песню беспредметного и духовного» [Зенит 1921, № 5, с. 10, 11]. Для Мицича особенно важно и то, что Кандинский русский, ибо его варварогеника основывается на славянском вкладе в искусство, славянском завоевании Европы; поэтому он отнюдь не случайно говорит, что за Кандинским «следуют легионы», хотя «Кандинского трудно варьировать, трудно подражать ему», ибо «он единственный сам творит и он единственный это может» [Зенит 1921, № 5, с. 11]. В заключении текста Мицич с радостью подводит итог: «Умер, умер “Синий всадник”, однако жив его брат в Москве: Красный всадник», сопровождая его восклицаниями «Наши сердца направлены к Востоку! Твоя душа – наша душа… Россия!» [Зенит 1921, № 5, с. 11].

В активном сотрудничестве Кандинского и «Зенита» нас убеждают как репродукции художника, помещенные на страницах журнала[10], так и участие Кандинского с шестью работами на Первой международной выставке нового искусства в Белграде в 1924 году[11], после чего последовал его текст «Абстрактное искусство», написанный специально для «Зенита», и опубликованный на сербском языке в 36-м и 37-м номерах журнала за 1925 год. В «Абстрактном искусстве» Кандинский утверждал о необходимости проникновения искусством жизни: «Если искусство развивается не только как практическая и целенаправленная возможность, с одной стороны, или же как искусство ради искусства, с другой стороны, которое парит в воздухе, то тогда настанет, наконец-то, расцвет его связей с другими духовными областями, и, в конечном итоге, со всеобъемлющей «жизнью», в самом широком смысле слова. И только тогда искусство начнет действовать с такой животворящей силой и чистотой, что сегодняшние сомнения о его значении и праве будут казаться результатом какой-то загадочной слепоты» [Зенит 1925, № 36, с. 5]. Кроме того, Кандинский высказал предположение, которое не могло не радовать зенитистов: что «помимо прочих современных событий, сегодня происходит и особое событие – смещение художественного центра, которое подразумевает переход от

романского к славянскому принципу – от Запада к Востоку» [Зенит 1925, № 36, с. 5].[12] В этом факте он усмотрел «корень всё более глубоких переломов между художественными направлениями – с романскими тенденциями, с одной, и славянскими и германскими, с другой стороны», провозгласив, что именно в этом кроется «начало абстрактного искусства», которому для оправдания собственного существования «необходима, помимо вопросов о внешней форме (как это видно в «конструктивизме»), *внутренняя ценность художественных элементов*. Это – решающее утверждение: невозможность или духовная неспособность следить за ним исключает возможность войти в новый мир» [Зенит 1925, № 36, с. 5].

В продолжении, опубликованном в следующем, 37-м номере «Зенита», Кандинский формулирует «*внутреннюю точку зрения*» как «первую и необходимую предпосылку абстрактного искусства» [Зенит 1925, № 37, с. 8], а также основные проблемы современности, стоящие в прямой связи с абстрактным искусством.[13] По его мнению, искусство находится в начале третьего этапа истории искусства, абстрактного этапа, возможность развития которого «покоится *на внутренней ценности внешних средств*», то есть на исследовании, позволяющем включить научные работы в разрешение проблем искусства [Зенит 1925, № 37, с. 7].

Программа исследования, согласно Кандинскому, должна состоять из 3 пунктов, которые «то следуют друг за другом, то связаны между собой неразрывно: 1. Проблема *элементов* отдельных искусств, причем должны быть разделены главные элементы от второстепенных; 2. Проблема создания этих элементов, причем этот процесс создания может остаться чисто экспериментальным и не принять живой пульс произведения – проблема *конструкции*; 3. Проблема подчинения элемента и конструкции таинственному закону этого перерыва – проблема *композиции*» [Зенит 1925, № 37, с. 7].[14] Заступаясь за объединение искусства и науки в целях восстановления внутренней связи и потерянного единства между всеми раздробленными мирами, которое преобразует мир по принципу «внешние различия – внутреннее единство», Кандинский отмечает, что «искусство ступило на этот путь первооткрывателем» и что «начался новый этап абстрактного искусства», который является «ключевым поворотом в истории искусства» как одним из важнейших начинаний «духовного поворота», названным им эпохой Великого Духовного [Зенит 1925, № 37, с. 8].

Сближению Мицича с русскими конструктивистами способствовала, наряду с другими факторами, и его поездка в Берлин в 1922 году, где он вращается в кругу художников, связанных с журналом и с галереей Der Sturm. Влияние, которое на его взгляды окажут конструктивистские идеи, скоро станет весьма заметным в оформлении «Зенита». Конструктивистское оформление «Зенита» начинается с № 11 (1922 год), на обложке которого – макет Памятника Третьему Интернационалу Татлина, и оно станет господствующим вплоть до последнего вышедшего номера журнала. Сдвоенный русский номер (№ 17–18, 1922) оформил Эль Лисицкий: буквы с конструктивно динамизированной плоскостью «Зенит» и РС (руска свеска – русская тетрадь?).[15] С другой стороны, сам Мицич заговорил по-другому об искусстве. В № 21 «Зенита» в тексте «Зенитизм как балканский тотализатор новой жизни и нового искусства» Мицич выступает за конструктивистский метод художественного творчества, художника сравнивает с инженером, архитектором, скульптором, который должен конструировать.[16] В тексте «Новое искусство» он стал отрицать миметическую роль живописи, заявляя, что изобразительное искусство должно быть процессом создания, изучением, «в контакте с

наукой, а в скором будущем и с практическим употреблением», поскольку «новые художники знакомы с законами геометрии, физики, оптики, статики или машиинной конструкции», и «готовятся к созданию великой, новой, лучшей эпохи человечества» [Зенит 1924, № 34]. Исходя из художественного приема и восприятия созданного произведения искусства, Мицич в конструктивистском духе 110 картин на Первой международной выставке нового искусства обозначает цифрами, а не названиями, чтобы посетители не сравнивали название с содержанием, а обратили внимание на сам экспонат.[17]

Однако о новом, конструктивистском искусстве писал в «Зените» не только Мицич. Первый текст о Татлине – «Татлин. HP/s + Человек» написал Драган Алексич для № 9, начало которого звучит так: «Россия дает Кандинского, современного гения, М. Шагала и Татлина (Во имя отца…). Татлин и татлинизм. Долой эстетику и нарядность искусства, существующую до сегодняшнего дня!! Материализм как математический аксиом взял верх над мистикой и ведет ввысь» [Зенит 1921, № 9, с. 8]. Алексич в своем тексте передает основные замыслы Татлина касательно работы с материалом, как, например: «Человек, в железе твоя мысль, дух. Каучук, дерево, сталь и т.д. Ищите свою железную мысль: дух материи», «Ротационные устройства, генераторы, аккумуляторы, трансформаторы, репараторы, реконструкторы, конденсаторы и т.д. аэро, радио, гидро… Железо, стекло, медь, бронза, резина, серебро, бумага. Человек чувствует удар», «Да здравствует труд: искусство заставляет работать» [Зенит 1921, № 9, с. 8]. Рассуждения Алексича о приемах Татлина в работе с материалом и динамизировании этого материала представляются справедливыми; вот некоторые из них: «Татлин: смешивает человека с машиной», «человек с железом – центральное понятие мозга», «Ротирование в ребрах с помощью четырех бензомоторов», «Туман, воздух, эфир: небольшой ненужный пейзаж, звено четких энергий в совместом движении. Татлин окрашает машину человеком и человека машиной. Понятие практическое: магнит – сплетение. Понятие теоретическое: суправолнение в движении противоположных отвлеченностей к синтезу фундаментальных понятий» [Зенит 1921, № 9, с. 8]. Отметим здесь и то, что Алексич угадал роль нового искусства, без которого не обойтись художникам будущего; для него конструктивизм «новая грамматика и эстетика нашей эпохи», в которой «интеллект и материя торжествуют в отвлеченных действиях», он «квинтэссенция сегодняшнего дня, суверенная техника и сверхинтеллект в торжествующей материализации», которая, в противовес отвлеченности, «дает возможность выражения отвлеченностей» [Зенит 1921, № 9, с. 9]. Поэтому Алексич-дадаист восклицает: «Да здравствует татлинистика, ибо гротеск в самом широком смысле слова нагибается к машинному искусству. Человек как кукла (бумага полотно дерево), вилки, ножи, военные ряды» [Зенит 1921, № 9, с. 9].

Отношение к Татлину, основоположнику конструктивизма, Мицич высказал в своем сценарии «Шимми на кладбище Латинского квартала. Зенитистский радио-фильм из 17 сочинений», стержнем которого является Татлин с его Памятником Третьему Интернационалу, откуда и производится вещание: «Поле недалеко от Петрограда. Памятник Татлина разбивает айсберги облаков. Наверху радио + 400 м», «Татлин радио вещает ПОСЛЕДНИЕ НОВОСТИ. 1. Громоотвод налево! Петроград. 1-е февраля. Изо всех сил напрячь тысячудевятьсотдвадцатьпервый лук! Смертельное жужжание вокруг Зимнего Дворца, Громоотвод еще левей! Не вставайте пока играет Марсельеза. Русская революция для нас уже застаревшая. Засучить рукава! Человек-Машина: НОВАЯ АРХИТЕКТУРА! Еще левей!.. Владимир Татлин» [Зенит 1922, № 12, с. 13].

В этом же номере «Зенита», в рецензии на посвященную конструктивизму книгу Ильи Эренбурга «А все-таки она вертится» [1922] приводятся соответствующие мысли Эренбурга о новом, конструктивистском искусстве, которое неминуемо становится интернациональным, благодаря совместной работе художников над Петроградом, Парижем, Лос-Анжелосом. Или его же словами: «Одно дело отчасти сделано: конструкция. Бунт все еще случается и оживает новое искусство. Теперь очередь за реализацией. Подготовки прошли везде», «1. Памятник Татлина, высота которого 400 м. (Эйфелева башня 300м), должен быть воздвигнут. Два цилиндра, одна пирамида – стекло», «2. Киоск Родченко, который поражает тем, как кубизм нашел реализацию и выражение (Русский кубизм: конструкция, реализация. Французский кубизм: декоративная орнаментика). 3. Новый мост в Нью-Йорке и т. д.» [Зенит 1922, № 12, с. 16].

В № 14 за 1922 год помещена обзорная статья «Искусство и выставки в России», посвященная современным русским художникам и направлениям в искусстве, за подписью: У. Л. Автор статьи отмечает успех, которым пользовался Татлин: «Ему удалось во время учреждения всероссийского конгресса советов выставить на организованной выставке свою модель Памятника Третьему интернационалу высотой 5 метров. (…) И здесь, в здании государственной печати, рядом с макетом стояли его создатель, двое его помощников и толковали депутатам из Сибири, Туркестана, Крыма, с Украины смысл и цель памятника-башни» [Зенит 1922, № 14, с. 31]. В этой статье особо отмечена роль русских футуристов, кричавших с самого начала революции «выносить все на улицу, принести краски и раскрашивать заборы!»,[18] поскольку современное искусство России не ослышалось этих призывов. Из московских выставок автор указывает на первую, которая была посвящена произведениям Ольги Розановой, заболевшей во время работы на площадях к октябрьскому юбилею: «Она была одной из первых в ряду молодых русских новаторов. Одержимая высоким интеллектом, одаренная утонченным чувством цвета, она прошла путь от кубизма и футуризма до супрематизма, и одна из первых ступила на дорогу производственного искусства. Ей доверили переустройство художественных мастерских в производственные» [Зенит 1922, № 14, с. 30]. Самой значительной выставкой 1919 года отмечена выставка «беспредметников» и «супрематистов»: «Здесь была представлена работа живописи как выражение краски, здесь была поставлена точка над i. Малевич выставил белое на белом; Родченко черное на черном. Удальцова, Попова, Клюн горели во всех красках. Здесь картина как таковая обрела свое совершенство. Здесь родилась новая симметрия в композиции» [Зенит 1922, № 14, с. 30].[19]

Ключевым номером «Зенита» стал сдвоенный номер № 17–18, посвященный русскому новому искусству. Обложка журнала работы Эль Лисицкого утвердила в нем господство конструктивистского искусства.[20] Господство конструктивизма подтверждала также статья Р. Штернберга (наркома по искусству и науке, конструктивистского мастера) о первой русской художественной выставке в Берлине 1922 года, в которой утверждалось, что «выставлены работы только тех, кто чем-то внес вклад и осуществил прогресс в искусстве». Он же являлся автором предисловия к выставке, из которого следовало, что революция и художники взаимообогащали друг друга, благодаря возможности выйти с произведениями на улицы, в народные массы.[21] С пометкой «этот призыв вне России не публиковался» Мицич в русский выпуск «Зенита» помещает призыв международного отдела изобразительного искусства наркомпроса порвать с революционным искусством

довоенного периода (футуризм, кубизм), ибо «миллионы жертв требует будущая мировая социалистическая революция и толкает искусство на великий полет».[22]

Специально для «Зенита» Илья Эренбург и Эль Лисицкий написали текст «Русское новое искусство», который опубликован в переводе на сербо-хорватский язык, как и текст «Установление А в искусстве» Казимира Малевича. В своем тексте Эренбург и Лисицкий дают обзор современных направлений в русском искусстве, с учетом традиций, ведущих с Востока или с Запада: Восток «дал России беспредметную нирвану цвета», Запад же – «материализацию формы с времен революции, проведённой в России Петром Великим» [Зенит 1922, № 17–18, с. 50]. В изобразительном искусстве это повлияло на стремление одних к «декоративному, чисто-колоритному принципу», и других «к машинной живописи» [Зенит 1922, № 17–18, с. 50]. В рамках декоративной живописи они особо выделяют Михаила Ларионова и Наталию Гончарову, которые «использовали народную жизнь не как сюжет, а как богатство цвета», что, в свою очередь, привело к исследованию, результатом которого стали теория лучизма Ларионова – «подавания не предмета, а лучей, которые выходят из них», теория «беспредельно субъективно-эмоционального» музыкального изображения Кандинского и теория супрематизма Малевича [Зенит 1922, № 17–18, с. 50, 51].[23] Согласно Эренбургу и Лисицкому, это ознаменовало переход «от рисования на плоскости к рисованию в пространстве, т. е. к изобразительному рельефу и контр-рельефу», а заодно переход внимания «от изобразительных характеристик материала к его органическим характеристикам», в рамках чего Татлин создал конструктивистское движение [Зенит 1922, № 17–18, с. 51].[24] Их оценка вклада творчества Кандинского в искусство явно заниженная: беспредметник внес «изобразительную формулу современной немецкой метафизики и поэтому в России остался лишь эпизодическим явлением» [Зенит 1922, № 17–18, с. 51].[25] Это было в прямой связи с вопросом о роли искусства в новом обществе, в котором «творчество становится общей собственностью», на который последовал ответ с лозунгом «производственного искусства», подразумевающего переход художника из ателье на заводы и фабрики, его участие в создании предметов, и, в конечном итоге, отмену разделения на чистое и прикладное искусство [Зенит 1922, № 17–18, с. 51].[26] Как и следовало ожидать, ведущее место принадлежало Татлину и его Башне: «Одно из редких архитектурных явлений последних лет – зскиз памятника 3-му интернационалу, который сделал Татлин – не архитектор, а художник. Это новое доказательство органического пути, который ведет от изобразительного искусства – с помощью обработки материала и конструкции – к созданию утилитарного предмета» [Зенит 1922, № 17–18, с. 52].[27]

Лисицкому и его книге «Супрематический сказ про 2 квадрата» [1922] отведено особое место в № 19–20 «Зенита». Книга получила высшую оценку: «Правда, такие книги нам до сих пор не доводилось видеть. Нельзя не сказать, что по своей художественной форме она удивляет и символически намекает на русскую революцию, что здесь второстепенно. Книга посвящается “всем всем всем” и показывает борьбу двух квадратов. Один красный, второй черный. Сначала они одинаковы по величине и силе, только положение красного чуть лучше по отношению к положению черного, ибо красный углом стоит к странице черного. Начинается борьба в пространстве, где вдруг красный квадрат несется издалека и разбивает черный вдребезги, на мелкие части и формы. Красный утверждается, то есть оседает на черном, и таким образом провозглашает свою победу. Наконец-то – конец, где вдали видно маленький побежденный черный квадрат» [Зенит 1923, № 19–20, с. 71].[28]

О русской выставке в Берлине сообщает Ве Полянски в статье «По русской выставке в Берлине», напечатанной в № 22 за 1923 год. Внимание сосредоточено на супрематистах и конструктивистах, а именно Малевиче, Лисицком, Розановой, Татлине, Родченко, Габо и Архипенко. О Малевиче Ве Полянски пишет, как о «художнике-математике, физике, живописце, скульпторе, революционере, контрбуржуе – русском без души – русском с духом», который положил новый фундамент для конструкции нового мира – мира искусства; Малевич – лучший пример «независимого, неевропейского – русского» [Зенит 1923, № 22, с. 4].[29] Лисицкий в его тексте предстает художником, ищущим «путь воплощения живописи в жизни, в предмете: мосте, памятнике, броненосце, аэроплане, поезде и пр.»; каждая его конструктивистская картина «создает впечатление будто это эскиз воздушного поезда в 55 веке» [Зенит 1923, № 22, с. 4]. Интересны рассуждения Полянски о безвременно ушедшей Розановой, которую отличило уже одно то, что «сумела применить на свою женскую силу супрематизм», делая вывод, что «на основании того, что осталось после нее, в ней было много мужского» [Зенит 1923, № 22, с. 4]. Бесспорно, под влиянием Ольги Розановой и Владимира Маркова (В. И. Матвея) Мицич публикует негритянские маски в «Зените», усмотрев в них отсутствие миметического подражания природе. Полянски, в свою очередь, предлагает для конструктивизма название супремаскульптура.

О Татлине Полянски пишет как о первом конструктивисте, создавшем «предмет, который общая собственность» и который «ни один онанист-эстетик не мог бы использовать в качестве декорации». Татлинские контррельефы Полянски воспринимает, как «большое панкосмическое веселье», с помощью которого он «почувствовал как гремит взрыв революции, как высмеяны декорации старых кулуаров, как новые художественные предметы действуют своей механикой, ступенчатой линией, движением плоскости и энергией вечной экзистенции» [Зенит 1923, № 22, с. 5].[30] Конструкции Родченко восхищают Полянски, «в них незаметное, не бросяющееся в глаза равновесие», «обусловленное всеми космическими законами»; он его называет «русским Архимедом» [Зенит 1923, № 22, с. 5]. Выделяет Полянски также «конструктора – дескриптивного скульптора» Габо. Он – скульптор стекла; он организует диагонали, круги, эллипсы, параболы, гиперболы; ему «удается создать в нас ритм предмета, у которого свое время» [Зенит 1923, № 22, с. 5]. Не упустил Полянски упомянуть также об уже знакомом югославам Архипенко, репродукция которого «Туалет женщины» помещена на 1-й странице журнала. Из текста узнаем, что Архипенко живет вне России, в Берлине, где у него «частная академия»; к тому же, Полянски характеризует творчество крупного мастера следующими словами: «Самый сильный акцент в его творчестве – это всестороннее использование материала (стекло, железо, дерево, жесть, краска). При помощи всего этого достигается эффектное оптическое впечатление о кубическом пространстве» [Зенит 1923, № 22, с. 5].[31]

Отметим здесь и то, что Полянски, находясь на декоративной выставке в Париже 1925 года, пишет отчет для «Зенита», в котором самым интересным выглядит русский павильон конструктивиста Мельникова: «Русские правильно поняли свое положение на этой выставке. Они проявили скромность, которая современной России необходима. Таким образом они попали в точку, добившись сильнейшего эффекта. Архитектура павильона самая интересная на всей выставке» [Зенит 1925, № 37, с. 18].

Особый интерес проявляли зенитисты к скульптуре. Это касается, в первую очередь, уже упомянутых Архипенко и Татлина, однако уже в № 3 за 1921 год в «Зените»

обнаруживаем статью поэта и писателя Растко Петровича «Выставки в Париже», посвященную отчасти Пикассо, отчасти современной скульптуре, в том числе скульпторам Осипу Цадкину, Ханне Орловой, Жаку Липшицу и Александру Архипенко. Цадкин, обрабатывающий камень и дерево, пытается «оставить у материала, который обрабатывает, как можно больше емкости, т. е., сохраняя натуральную монументальность, проводить всего лишь ее стилизацию». В его творчестве форма глыбы определяет сюжет, что не должно удивлять, ибо «вдохновляют его во многом монгольские скульптуры»; однако Петрович ставит Цадкину и замечание по поводу окраски пластических форм, которыми тот занимается в последнее время [Зенит 1921, № 3, с. 8]. Лет 5 спустя «Зенит» помещает на 9 странице 42-го номера за 1926 год скульптуру Осипа Цадкина. Любопытно, что Цадкин участвовал на первой выставке Зенита в 1924 году, и что его экспонат (речь о картине, не о скульптуре) отмечен и критикой, как самый интересный на выставке, лучше даже Кандинского. Что же касается остальных упомянутых скульпторов, по мнению Растко Петровича, «Орлова, на первый взгляд, дала наиболее целостные, наиболее экспрессивные произведения, вырабатывая гладкую, упрощенную плоскость длинной линии», тогда как о Липшице и Архипенко ограничивается следующими замечаниями: «Первый работает с ёмкой массой. Добивается результата контрастом между абсолютно освещенным и абсолютно затемненным. Он и вправду складывает это, вспоминая при этом конструкцию человеческого тела. Второй в большей степени дух, более элегантный, смелый, готический: дерзновенно вызывает выражение пластичности, создавая дыры. Оттуда его вещи порою представляются скелетами» [Зенит 1921, № 3, с. 8].

Мицич в 1923 году выпустил монографию «Архипенко – новая пластичность», с предисловием «К оптикопластичности», которая подразумевала, что художник не должен подпадать под влияние природы, что должен приблизиться к эпохе техники во имя физики и реальности новых форм, которые возникают на пути к оптикопластичности в чистом виде. Рецензия на монографию Архипенко появилась в № 25 за 1924 год, в котором в качестве иллюстрации на 4-й странице предстает и скульптура мастера. Выпущенная в 100 экземпляров «Зенитом» монография к этому времени уже была распродана. В неподписанной рецензии читаем: «Об Архипенко сегодня невозможно сказать ни первое ни последнее слово, поскольку он давно уже шагнул за границу, которая еще позволяла сомневаться в его ценности» [Зенит 1924, № 25, с. 5]. В доказательство сказанного он приводит отрывок из берлинской газеты, оценивающей вклад Архипенко в скульптурном искусстве («Если сегодня говорить о современной скульптуре, то необходимо в первую очередь упомянуть имя Архипенко. Как Роден в прошлом десятилетии был ведущим художником, так сегодня Архипенко является несомненной творческой силой в новой пластичности – может быть единственной. Он превосходит других скульпторов нашего времени не только по качеству и внутренней форме, но и по богатству и проблематике»), а также значение зенитистского издания с предисловием Мицича: «В предисловии Мицич убедительно подытоживает, что искусство Архипенко – этап на пути к «Оптикопластичности», как он отмечает, новый стиль абсолютной пластичности» [Зенит 1924, № 25, с. 5-6].

На зенитистской выставке в Белграде 1924 года Архипенко участвовал с шестью графиками, также как Василий Кандинский и Серж Шаршун. Из других русских художников на выставке участвовали Эль Лисицкий с четырьмя работами, Елена Грынгова (Hélène Grünhoff) с тремя и Осип Цадкин с одной работой. Вопреки замыслам и планам Мицича, первая выставка Зенита оказалась единственной. Правда, Зенит-галерею недолго могли навещать на улице Венок Обилича д. 36, в Белграде, пока она не последовала за

Мицичем в Париж, вернее в Мёдон под Парижем, где он пытался устроить свою галерею.[32] С другой стороны, Бранко Ве Полянски удалось организовать выставку парижских мастеров в Белграде (в здании Академии наук, в сентябре-октябре 1926 года), потом уж и в Загребе (в Художественном салоне Урлих, в январе-феврале 1927 года), на которой выставили свои работы, помимо других, русские художники Марк Шагал, Соня Делоне, Осип Цадкин.

В заключение хотелось бы указать на то, что «Зенит» был единственным представителем Югославии, принимавшим участие в Международной выставке революционного искусства Запада в Москве в марте 1926 года, организованной наркомпросом (т. е. комитетом по выставкам революционного искусства Запада и Америки) в Академии наук и искусства, о чем сообщается в № 40 за 1926 год.[33] С задачей выставки, сформулированной наркомпросом, «Зенит» знакомит своих читателей: «1. ознакомить широкие слои Советского Союза с социальным и революционным искусством Запада. 2. уточнить все традиции последних 25 лет в области социального и революционного искусства Западной Европы и Америки с целью научного исследования. 3. установить более тесные культурные контакты между художниками Запада и Советского Союза» [Зенит 1926, № 40, с. 29].

Литература

Зенит 1921–1926 – *Зенит.* № 1–24, Загреб, 1921–1924; *Зенит*. № 25–43, Белград, 1924–1926.

Лисицкий 1922 – *Лисицкий Эль*. Супрематический сказ про 2 квадрата. Берлин: Скифы, 1922.

Мицич 1922 – *Мицић, Љубомор.* Кола за спасавање. Зенитистичка барбарогеника у 30 чинова. Београд: Издање «Зенит», 1922.

Эренбург 1922 – *Эренбург И. Г.* А все-таки она вертится! Москва – Берлин: Геликон, 1922.

Subotić 1983 – *Subotić I.* Vasilij Kandinsky (1866 – 1944) // *Zenit i avangarda dvadesetih godina*: Katalog izložbe. Beograd: Narodni muzej; Institut za književnost i umetnost, 1983. S. 117-120.

Примечания

[1] Вариант статьи опубликован: Русская почта: Журнал о русской литературе и культуре. 2008, № 1. Београд: Филолошки факултет, Катедра за славистику. С. 85–102.

[2] В дальнейшем при цитировании материалов из журнала «Зенит» в квадратных скобках указываются: год издания, номер журнала, номер страницы.

[3] Любомир Мицич, учредитель журнала, с нескрываемым восторгом относился к русской революции. В изданной «Зенитом» книге «Кола за спасавање. Зенитистичка барбарогеника у 30 чинова» («Спасательная машина, зенитистская варварогеника в 30 действиях») он писал: «Русская революция – вечный памятник нашего столетия» [Мицич 1922, с. 21]. Революция волнует Мицича и в «Словах в пространстве»: «Россия мать хаоса / Почему тайна твоя: РЕВОЛЮЦИЯ» [Зенит 1921, № 27, с. 10], которые сопутствуют его призыву о помощи голодающим братьям «Для будущей России», помещенному в том же номере «Зенита» (см. начало: «Крик окровавленной люльки, в которой рождается будущий новый человек!», и концовку: «Народ югославский, подай руку сестре-матери России и белым хлебом помоги родиться гению

для будущего человечества» [Зенит 1921, № 7, с. 2]). В «Зенит-манифесте» Мицич ставит вопрос ребром: «Я, брат Раскольникова, спрашиваю: новые дети нашей Сегодня-России, вы, красные и строгие гвардейцы на Невском проспекте, ты, первый кубистический памятник Бухарина, вы, московские боги в Кремле ЛЕНИН – ТРОЦКИЙ – ЛУНАЧАРСКИЙ, всех вас спрашиваю: правда ли РАСКОЛЬНИКОВ совершил ПРЕСТУПЛЕНИЕ», и приходит к выводу: «Россия! Твой сегодняшний вождь именно РАСКОЛЬНИКОВ. Он первый окровавил старуху, кровожадную Вошь» [Зенит 1922, № 11, с. 1].

[4] Ср. требования Л. Мицича в «Зенит-манифесте», чтобы «о гвоздь повесить Европу» и провести «балканизацию Европы», чтобы Европу завоевал гений с Балкан – освобожденный «варварогений», новое искусство которого является зенитизм [Зенит 1922, № 11, с. 1].

[5] В «Духе зенитизма» Мицич высказывается о новом, пробужденном духе в словах: «Героизм Духа: Варваро-Гений. Варваро-Гений: наивысшая сила духа – понятие Максимального Духа» [Зенит 1921, № 7, с. 5], тогда как в «Зенит-манифесте» утверждает, что зенитисты «первые, кто в искусстве прислушивается к нашей дикой крови (зовете нас варварами!)», кто обнаруживает, что «существует страна Варварогения – Балканы»: «До сих пор она нас рождала, с этих пор мы будем создавать ее в обстановке балканского духа и балканской культуры» [Зенит 1922, № 11, с. 1].

Причиной был текст «Зенитизм сквозь призму марксизма» д-ра М. Расинова, который был оценен как призыв гражданам насильственным путем менять существующее государственное устройство, с оглядкой на русскую революцию.

[7] В «Зените» № 26–33 за 1924 год на немецком языке напечатано стихотворение «MOSKAU» берлинского автора Франца Рихарда Беренса с посвящением Шагалу [с. 16].

[8] Отметим здесь, что обозреватель художественной жизни Москвы и Петрограда У. Л. в № 14 «Зенита», в статье «Искусство и выставки в России», оценивает творчество Шагала как «проигрывающее» мастерству Филонова, с именем которого югославская публика, по-видимому, впервые встречается: «Здесь впервые можно было увидеть все творчество Филонова. Что же касается экспрессионизма, не могла не выцвести вся эротика напудренного роккоко Шагала перед силой этого окаменевшего скифа» [Зенит 1922, № 14, с. 30]. – Весьма любопытным представляется впечатление Ве Полянски от картин Бурлюка и Богуславской, которым даже отказывает в новизне в статье «По русской выставке в Берлине» («Может быть, все это не особенно связано с новым искусством») и которых принимает за экспрессионистов («Бурлюк, как экспрессионист, отстает немного за Марком Шагалом, а также Богуславская, декоратор и любительница пестрого, у которого особо женский характер»), хотя и слыли кубофутуристом и супрематисткой [Зенит 1923, № 22, с. 5].

[9] Ср. слова Мицича касательно искусства, которое наиболее ярко воплотилось в экспрессионизме, ибо «экспрессионизм – это императив души к наиболее сильному воплощению в художественном произведении», а также его утверждение о зенитизме «как инкарнации духа и души», который является «императивом к наиболее сильному воплощению в художественном произведении», что ведет к выводу об эксперссионизме и зенитизме – зеркалах, в которых «видим нашу ужасную внутреннюю боль – драму нашей души» и крик: ЧЕЛОВЕК» [Зенит 1921, № 1, с. 2].

[10] Репродукции Кандинского воспроизводились в № 25 за 1924 [с. 5], а также в № 36 за 1925 на той же 5-й странице.

[11] Выставка проходила в зале музыкального училища «Корнелий Станкович» в Белграде с 9 по 19 апреля 1924 года. О препятствиях, с которыми встречались устроители выставки, подробно писали на страницах «Зенита»: «Препятствия были огромные, но сильная воля восторжествовала и устроила представительный показ нового изобразительного искусства в Белграде. Никакой бойкот не подействовал на выставку. Ничто не смогло уменьшить значения выставки. Без преувеличения, число посетителей было

невелико (для этого единогласно постаралась белградская печать), но их было больше, чем мы ожидали. Никто из посетителей не может пожаловаться на то, чтобы его не ввели должным образом во все стремления и поиски новой живописи, не ознакомили со всеми элементами новой живописи. Г. Мицич почти каждому посетителю в отдельности прочитал лекцию, не позволяя никому бродить в лабиринте живописи и формировать “свое мнение”, которое исключало бы возможность правильного видения картины. Формально, это была Первая зенитистская академия нового искусства и новой живописи, которая длилась 10 дней. Официальный культурный Белград, как и следовало ожидать, отсутствовал. Было представлено 12 стран и 110 оригинальных произведений – ну, кого же это заинтересует в Белграде, особенно, если эту выставку устраивает Зенит. Помимо Кандинского, Архипенко, Цадкина, Делоне, Глеза, Лисицкого, Лозовика, Билеровой, Петерса, Паладини и других, можно было видеть также первых зенитистских художников Петрова и Йосифа Клека со своими буцвек-картинами (БУЦВЕК: БУмага-ЦВет-Картина, термин, придуманный Мицичем – К. И.) . В связи с этой выставкой известно, что в редакциях почти всех газет велась война – донести до населения информацию о выставке или нет. Об отзывах не стоит и говорить» [Зенит 1924, № 26–33 , с. 25].

[12] Подобную мысль Кандинский высказывает в письме Мицичу 1924 года (оригинал – по-немецки), заверяя его в том, что «славяне должны и могут лучше, чем другие, досконально понять современное состояние искусства – это, на первый взгляд, странное сочитание Внутреннего и Внешнего»; к тому же, в этом же письме он утверждает, что «нам, славянам, в каком-то смысле, ближе всех немцы, тогда как французы далече всех» [цит. по: Subotić 1983, s. 119].

[13] Ср.: «1. Проблема содержания и формы 2. Проблема анализа и синтеза 3. Проблема, которая по мере необходимости подключается к ним: искусствознание 4. Проблема синтетического искусства»; «Разница между так наз. «предметного» и «беспредметного» искусства состоит в средствах, выразительных средствах, котрые выбираются для содержания в обоих случаях» [Зенит 1925, № 37, с. 6].

[14] Кандинский развивает заданную тремя пунктами проблематику исследования: «Первый пункт покажет сколько силы можно взять сегодня у отдельных элементов – силы из разных искусств – причем не только в разделении, но и в самой глубокой связи – во внутреннем и внешнем исследовании. <…> Это *аналитическая работа*. С другой стороны – если это можно сегодня предсказать – обнаружится один и тот же, общий корень всех искусств, чего возможно добиться *синтетическим методом*. Второй пункт, который в себе содержит помимо конструкции в искусстве и конструкцию «мертвой» и «живой» природы, обнаружит также разницу разных миров – разделит эти миры и при этом выявит их глубинное родство. Третий вопрос, самый сложный из трех, должен быть исследованием безо всякого предварительного действия и без учитывания всякой традиции, и приведет к находкам, о которых мы сегодня можем лишь подозревать. Это дорога, по которой наука пока не ходила и исходный пункт вопроса: какая неимоверная сила обладает таинственным, сегодня незримым минимальным плюсом, чтобы молниеносно создать из правильной, экзактной, но мертвой конструкции, живое произведение? Здесь, возможно, встречаются вопросы души искусства и души мира, которой принадлежит и человеческая душа. Обнаружится ли и здесь общий корень?» [Зенит 1925, № 37, с. 7].

[15] На обложке также сдвоенного номера «Зенита» помещается конструктивистское произведение Ласло Мохой-Надя [1922, № 19–20]. Переезд редакции в Белград ознаменовали выход № 25 [1923], на обложке которого портрет Л. Мицича работы сербского художника-конструктивиста Михаило Петрова, а также каталога, посвященного Первой международной зенитистской выставке нового искусства – «Во имя зенитизма».

[16] Ср.: «Новый художник должен конструировать вместе с инженером свои создания, которые как реальность будут использованы не только в качестве документа художественно и культурно ценного, но

найдут свое применение и у людей, живущих в содружествах либо городов, либо железных путей, либо автомобилей» [Зенит 1923, № 21, с. 2].

[17] Ср.: «У этих картин нет никаких названий, поскольку это не играет никакой роли. Они обозначены цифрами, как люди именами. Их регистрация нужна, однако не и номенклатура, которая обычно приводит зрителя в заблуждение. Все зрители сразу после названия ищут “содержание картины” или “что картина изображает”. По этим причинам этого здесь нет» [Зенит 1924, № 35, с. 2].

[18] Автор статьи делится впечатлением от двух картин Бурлюка, которые «и теперь торчат на углу Кузнецкого моста в Москве», призывая считать «первой выставкой годовщину Октября, когда на улицах Петрограда и Москвы были организованы громадные картины и постройки» [Зенит 1922, № 14, с. 30].

[19] См. далее его определения беспредметного искусства в 1919 году: «В тоске за материей все настоящее горело пламенем беспредметного идеализма и было уничтожено в себе, чтобы не было чистым для принятия нового предмета. Здесь было окончено с композицией, чтобы в будущем перейти к конструкции»; «Выставка 1919 была вершиной “беспредметности” и обозначила поворот к новой действительности. Здесь Родченко аналитически стремится собрать разбросанные краски и продолжает форму вплоть до линии, которую Малевич перенес в плоскость. Здесь обнаруживаем неопределенного Кандинского, России чуждого человека. Он стоит как что-то допотопное – монстр – перед нашими днями организации, ясности и четкого плана»; «Другие опять-таки вышли на улицу. Скульптор Габо, живописец Певзнер и Клуцис выставили свои работы в открытом музыкальном павильоне на Тверском бульваре в Москве и прикрепили к городским домам свой «реалистический манифест». На этом бульваре большое движение и вечером авторы обращаются к публике с трибун» [Зенит 1922, № 14, с. 30, 31].

[20] Журнал снабжен иллюстрациями Лисицкого (костюм к футуристической опере «Победа над Солнцем»; «Конструкция» [Зенит 1922, № 17–18, с. 49, 59]), Малевича (две супрематические картины; эскиз сцены для «Зорь» Верхарна в постановке Мейерхольда [с. 53]), Родченко («Конструктивистская форма в пространств» [с. 57]).

[21] См. его наблюдения: «Одновременно революция творческими силами России открыла новые возможности, где художникам дана возможность свои произведения выносить на площади и улицы, этим же они обогащались новыми идеями»; «Что было главное: художники не творили больше каждый для себя, не прятались в уголках, а включились в самое быстрое общение с народными массами, которые это подавно принимали с большой похотью, часто с восторгом, часто и с критикой. Многие, которые не выдержали это искушение, впали в забвение» [Зенит 1922, № 17–18, с. 56]. Напомним здесь, что, несомненно, под влиянием русского художественного послеоктябрьского эксперимента аналогичные действия предлагали зенитисты в статье о Весеннем салоне: «Выставки сегодня надо устраивать на улицах, чтобы все прохожие, все люди, все женщины и дети, все старики, все нищие видели искусство» [Зенит 1921, № 9, с. 13].

[22] Ср. также: «Мы подчеркиваем значение элемента и находки как единственного пути к полету»; «Минута требует устроить конференцию о путях и возможностях находок, причем не только тех, которых требует жизнь, но и тех, которые стоят перед жизнью. Только таковым может быть великое искусство». Из понимания значения «элемента и находки как единственного пути к полету», наркомпрос предлагает «устроить конференцию о путях и возможностях находок, причем не только тех, которых требует жизнь, но и тех, которые стоят перед жизнью», ибо «только таковым может быть великое искусство» [Зенит 1922, № 17–18, с. 54, 55].

[23] В связи с этим Эренбург и Лисицкий знакомят читателей «Зенита» с выставками, которые устраивала группа «Бубновый валет» («Ослиный хвост», Мишень», «0, 10», «Трамвай В»), где можно было увидеть «чисто кубистические работы (Удальцова, Попова), кубофутуристические, т. е кубизм плюс урбанистический пейзаж (Лентулов, Якулов), которые везде применяют декоративный принцип, и, наконец-

то, алогические работы», расчитывающие на проведение границы между логикой разума и логикой изобразительного искусства, т.е. предлагающие «на кубистической основе изобразительное целое, состоящее из алогизмов (Малевич, Моргунов)» [Зенит 1922, № 17–18, с. 51].

[24] Ср. также их замечание: «Эти работы на Западе ошибочно называли «машинным искусством» из-за поверхностной похожести, забывая при этом, что речь идет не о техническом, а пластическом решении проблемы. Вклад Татлина и его соратников состоит в том, что они приучили художника работать в реальном пространстве, причем с современным материалом. Таким образом они пришли к конструктивному искусству. Но эта городская группа дошла до какой-то фетишизации материала, забывая о необходимости создания нового типа. Это иногда напоминало постройку железно-бетонного здания по готическому плану. Нужное примечание пришло от “супрематизма”, который стал впитывать бесцветность города вместо полноцветной деревни. Это сказывается в последних супрематистских работах Малевича 1918 года – “белое на белом”. Он покидает сторону цвета, переходит к бесцветности и сосредоточивает внимание на съединение плоских геометрических планов. В этом его вклад в конструктивистское направление в целом, которое произошло из двух главных групп, во главе которых находились Татлин и Малевич» [Зенит 1922, № 17–18, с. 51].

[25] Свою оценку беспредметников во главе с Кандинским («Их картины в сопоставлении с супрематистами напоминают массу осколков, поставленных рядом с прямоугольным кристаллом») они подкрепляют уходом беспредметников Розановой и Родченко от субъективации к конструктивному искусству [Зенит 1922, № 17–18, с. 51].

[26] В этом отношении Эренбург и Лисицкий отмечают, что художник пришел к архитектуре, что особенно заметно в театре: «Камерный театр дал возможность соорудить несколько таких сцен (Экстер и др.). Театр Мейерхольда насовсем отменил кулисы и архитектурно оснастил сценическое пространство, выходящее даже в зрительный зал (сцены Якулова и группы “конструктивистов”). В грандиозных зрелищах под открытым небом, в которых принимало участие несколько десятков тысяч человек, в Петрограде были использованы в декоративных целях городские архитектурные ансамбли, которые дополнялись отдельными сооружениями. В первые годы революции, когда еще уделялись внимание и средства на народные праздники, художники были использованы для украшения городов» [Зенит 1922, № 17–18, с. 52].

[27] В дальнейшем тексте они дают подробное описание памятника: «Памятник должен быть из двух материалов: железа и стекла. Это башня в форме челна, фундамент которой составляют два косых рычага и две спирали. На этом фундаменте покоятся 3 формы из стекла: куб, пирамида и цилиндр. В железной спирали должен быть музей, в стеклянных частях залы заседаний и пр.» Отметим здесь и их замечание по поводу конструктивистской скульптуры: «Применение отдельными скульпторами рассеченной формы наподобие контррельефа изменило характер скульптуры (Габо)» [Зенит 1922, № 17–18, с. 52].

[28] В конструктивистском духе Лисицкого оформлены книги Мицича «Спасательная машина» 1922 года и Бранко Ве Полянски «Наоборот» 1926 года. И та и другая обложки варьируют плакат Лисицкого «Клином красным бей белых» 1920 года.

[29] Делее об эксперименте Малевича читаем: «Самый элементарный в краске конструирует острую форму, ясную, подвижную и вечную. У формы нет предмета, на основании которого она создана. Высшая степень чистого действия достигнута в супрематической картине “Красный квадрат”. Рама, красный квадрат и больше ничего. Это картина, перед которой я понял, как красный цвет получил свое наиболее интенсивное выражение. Это пра-красный цвет и вечно красный» [Зенит 1923, № 22, с. 4].

[30] В данном тексте Полянски упоминает также о выставленных театральных декорациях: «главное «слово» здесь у Татлина, Альтмана и Экстер. Альтман самый сильный по количеству и по концепции, ибо это, кажется, его главное ремесло» [Зенит 1923, № 22, с. 5].

[31] Полянски приводит интересную деталь, что у Архипенко «новая слабость – подчеркивать, что не русский, а украинец» [Зенит 1923, № 22, с. 5].

[32] Выставленные на первой зенитистской международной выставке работы художников стали собственностью постоянной Зенит-галереи в Белграде. Там можно было увидеть, помимо упомянутых художников, работы М. Ларионова, Л. Козинцовой, С. Шаршуна, Е. Грынговой (Hélène Grünhoff).

[33] В последнем номере «Зенита» опубликована фотография выставленных зенитистских работ на выставке революционного искусства Запада в Москве – Мицича, Микаца и Полянски [Зенит 1926, № 43, с. 9].

Ольга Буренина

«ЦИРКИЗАЦИЯ» КУЛЬТУРЫ В 1920–1930-е ГОДЫ В ФОТОИСКУССТВЕ АЛЕКСАНДРА РОДЧЕНКО

1. Фотомонтаж

Сергей Эйзенштейн в работе 1923 г. «Монтаж аттракционов» разработал понятие аттракциона в культуре. Данный цирковой прием проецировался в теории Эйзенштейна на приемы кино и фотографии, в частности, на кино- и фотомонтаж: «Аттракцион в формальном плане я устанавливаю как самостоятельный и первичный элемент конструкции спектакля – молекулярную (то есть составную) единицу действенности театра и театра вообще. В полной аналогии – “изобразительная заготовка” Гросса или элементы фотоиллюстраций Родченко» [Эйзенштейн 1923, с. 70].

Эйзенштейн не случайно упоминает в этом пассаже художников Георга Гросса и Александра Родченко. Молекулярная единица любого зрелища, согласно Эйзенштейну, с одной стороны, имела сходство с приемами Гросса, соединявшего в одном изображении несовместимые в реальности вещи, например, два профиля и фас. Эйзенштейн, возможно, также имеет в виду и фотомонтажные композиции Гросса, приемы которых были изобретены художником во время Первой Мировой войны в открытках, посылаемых им друзьям на фронт. Эти открытки, составленные из вырезанных ножницами фотографий, строчек из песен, винных этикеток и даже реклам собачьего корма, без осложнений пропускала немецкая почтовая цензура. Получателями, посвященными в элементы подобного монтажа открытки воспринимались как яркое зрелище [Лаврентьев 2000, с. 106].

С другой стороны, мельчайшие составные зрелища аналогичны, с точки зрения Эйзенштейна, монтажным элементам фотоэкспериментов Родченко. К тому моменту Родченко уже создал «Бродячих музыкантов» – первый «двойной портрет» с Варварой Степановой, датированный 1921 г. [*См. илл. 1*]. На заднем плане фотопортрета просматриваются степановские работы из цветной серии условно-фигуративных рисунков гуашью, написанных с 1920 по 1921 гг. («Фигура с трубой», «Две фигуры с мячом» и др.). Здесь явно просматривается цирковой сюжет: художники инсценируют себя в качестве бродячих цирковых актеров, а фигурки на рисунках Степановой обладают сходством с цирковыми клоунами, фокусниками, жонглерами и акробатами. Год спустя на основе этого фотодуэта Родченко создал монтажный автопортрет [*см. илл. 2*], в целом демонстрирующий конструктивистский принцип перерастания труда в искусство. Художник вырезал свое изображение и затем соединил его с колесом и шестерней. В том, как сделан этот автопортрет, видно, что фотомонтаж для Родченко – не просто компановка предметов, имеющая сугубо конструктивистскую подоплеку. Фотомонтаж – это аттракцион, трюк, заимстованный им из циркового искусства. Художник восседает на летящем в бесконечность колесе, становясь похожим на акробата, исполняющего «смертельный номер». Венчающая фотографа-акробата шестерня готова соединиться в движении с другой, оставшейся за пределами кадра. Иллюстрации-фотомонтажи, сделанные Родченко в 1923 г. для первого издания поэмы Владимира Маяковского «Про это», также строились на использовании фотомонтажной техники, позволявшей художнику «монтировать» в ткань фотографий цирковые жанры и номера. В иллюстрации «Джаз-банд» Родченко вклеивает свой автопортрет так, что танцовщица оказывается с его

собственной головой, а весь монтаж воспринимается как невероятный фокус. В иллюстрации с колокольней Ивана Великого Маяковский (его снимал Штеренберг), изображающий строки из поэмы: «Ловлю равновесие, страшно машу», инсценирован Родченко в качестве эквилибриста, готового ступать по невидимому канату. Колесо, приделанное к колокольне, представляя собой фотоцитату из автопортрета 1922 г., усиливает аттракционное воздействие «смертельно опасного» номера, к исполнению которого готов приступить поэт-Маяковский. В последней иллюстрации, изображающей строки из поэмы: «И она, она зверей любила – тоже вступит в сад», портрет Лили Брик, также сделанный Штеренбергом, совмещен с разными с животными. Лиля Брик представлена, однако, не как укротительница: элементы монтажной композиции выстроены таким образом, что изображенные на ней люди и животные обретают эквивалентные позиции. На этой иллюстрации заметно и биоцентрическое отношение Родченко к цирку: цирк – искусство, не противопоставляющее феномен человека другим формам жизни, а уравнивающее всех членов биологического сообщества.

Факт того, что фотография может стать цирковым трюком, был обыгран Александром Куприным в рассказе «Дочь великого Барнума» (1927 г.). Герой рассказа, клоун Батисто Пикколо, дружит с неким фотографом Петровым: «<…> что может быть общего между клоуном и фотографом? Да и фотограф-то Петров был неважный и не очень старательный. Но был у него волшебный фонарь с каким-то особенным мудреным названием. Фонарь этот посылал отражения на экран не только с прозрачных стеклянных негативов, но и с любой картинки или карточки. Давая сеансы волшебного фонаря в купеческих домах и в школах, Петров больше зарабатывал, чем фотографическим аппаратом» [Куприн 1958, с. 682].

Батисто Пикколо убеждает зрителей в том, что им будут показаны документальные снимки реальных трюков, а затем, благодаря фотоискусству своего приятеля и его «волшебному фонарю», клоун демонстрирует фотосюжет, где он держит одиннадцатипудового слона Ямбо на одной руке. Поразительный эффект, как выясняется, был вызван фотомонтажом: «Сначала фотограф снял отдельно слона и отдельно клоуна. Потом их вместе: Пикколо кормит Ямбо, и тот с улыбкою щурит глаза. Затем Пикколо нежно обнимает слоновью тушу широко расставленными руками, и прочее. Немного труднее было снять клоуна стоящим на руках, ногами кверху, на спине Ямбо да еще со столиком на подошвах, и здесь Ямбо – превосходная модель – был виноват гораздо менее, чем Пикколо. Однако Петрову удалось поймать подходящий момент и щелкнуть затвором» [Куприн 1958, с. 683]

Тем самым Пикколо не только дивит публику демонстрацией нового трюка и одновременно его демистификацией, но и влюбляет в себя дочь известного владельца цирка Барнума.

Родченко в своем фотоискусстве этого периода ориентируется на общую тенденцию «циркизации», охватившую русскую культуру 20-30-х гг. Именно в эти годы в работах русских формалистов (Шкловский, Эйзенштейн, Мейерхольд и др.) и представителей семантической школы (Бахтин, Фрейденберг и др.) развивается понимание эстетической и общекультурной ценности цирка, осмысление роли цирка в диалоге культур, его места во времени и пространстве, закладываются основы семиотики цирка, формируется историософия цирка.

За специальную разработку цирковой темы в рамках фотоискусства Родченко не брался почти до конца 1920-х гг.. Однако в русле охватившей культуру того времени «циркизации» художнику с помощью новаторских приемов было интересно и важно

показать, что настоящий фотограф подобен цирковому актеру: он работает на грани смерти и поэтому должен обладать виртуозной техникой тела и глаза. Контрастные светотени, особые нижние и верхние ракурсы и композиционные построения кадров, получившие в фотоискусстве особые термины «перспектива Родченко» и «ложная перспектива Родченко», были позаимствованы Родченко у циркового искусства. Фототрюки, создаваемые художником с помощью киноаппарата, во многом изоморфны цирковым приемам. Так, судя по ракурсу, невидимый нам фотограф, снимающий собирающихся на демонстрацию участников («Сбор на демонстрацию» [1928 г.]), забрался на крышу и, держа в руках киноаппарат, вероятно, едва удерживает там равновесие. [*См. илл. 3*]. Взбирающийся по пожарной лестнице человек («Пожарная лестница» [1925 г.]) сфотографирован так, что зритель нисколько не сомневается в том, что этот человек способен выполнить сложнейшие трюки.

Фотосюжеты Родченко часто возвращают к истокам цирковых номеров и жанров. Вспомним, что в эквилибристике, дрессировке, конном жанре, борьбе, иллюзионизме, клоунаде и др. сохраняется память о динамическом равновесии в трудовых процессах, обрядовых действах, войнах, играх и просто в бытовой жизни. Поэтому мастер, готовивший в древности канат и прыгавший по нему, показывая его прочность, был цирковым актером в неменьшей степени, чем современный ему гимнаст-канатоходец. В фотографии под общим названием «Кладка штабелей. Лесопильный завод Вахтан» (1930 г.) [*см. илл. 4*], как раз в качестве канатоходца с шестом и увидел Родченко несущего длинную доску рабочего. Собственно, и сам конструктивистский принцип перерастания труда в искусство был в определенной степени почерпнут из репетиций и выступлений цирковых актеров. В культуре 1930-х гг. появится также принцип перерастания искусства в труд, вылившийся к середине 30-х гг. в трудовое искусство многостаночников. Одновременное обслуживание нескольких станков «передовиками производства» имело несомненным своим образцом цирковую технику жонглеров.

2. Хрономонтаж

Как известно, в философии XX в. фотография ассоциировалась с остановкой движения и смертью. Ольга Матич, исследуя культуру погребального обряда, пишет об этом следующее: «Для Бергсона репрезентация времени в пространственных категориях, производимая фотографией, соответствует смерти, а не жизни, т. к. уничтожение времени есть свойство смерти. Барт подробно писал о том, как смерть вписывается в фотографию, и связывал «мифологическое» действие фотографии (особенно сенсационных журналистских фотоснимков) с ее «травматическим» эффектом. Помимо мифологизации невозвратимого прошлого, фотография взывает к боли утраты» [Матич 1998, с. 98]. Совершенно иначе осмыслял философию фотоискусства Родченко. На снимках художника фотография ракурсом, композицией, двойной экспозицией активизирует процессы движения и изменения; не аннулирует время, а, напротив, задает монтаж разных временных моделей. Цирк осознается художником как вневременное искусство, метафора искусства вообще.

Первые произведения о цирке были созданы Родченко в 1928 г. К ним относятся фотографические работы «В гримерной цирка» и «Клоун гримируется». [*См. илл. 5*]. Уже в этих ранних работах о цирке время репрезентируется одновременно и с помощью фотоискуссва, и с помощью искусства циркового. На фотоэтюде 1928 г. «В гримерной цирка» художник создает своего рода монтаж, состоящий из реальной фотографии,

сделанной Родченко-фотографом, и двух фотографий, лежащих на столике гримерной комнаты. Фотография, в особенности в сочетании с цирковой тематикой, ассоциируется для Родченко не с аннулированием времени, а с движением и изменением. Занимаясь в 1920-30 гг. фотоискусством, Родченко изобретает знаменитые конструктивистские ракурсы, благодаря которым предмет на фотографии теряет значение и арена цирка становится похожей на циферблат. Это хорошо видно на фотографии 1930 г. «На арене цирка», где художник соотносит цирк с идеей мандалы. Арена цирка на этой фотографии представляет собой внешний круг, в который, как в мандале, вписан квадрат, ориентированный по сторонам света и включающий в себя второй круг – внутренний. Родченко делает его невидимым. [*См. илл. 6*].

Следом за тем в 1935-1938 гг. Родченко создал серию живописных работ о цирке, среди которых были «Клоун с мячом», «Наездница» и «Акробатика», а также несколько фотографий, тематизирующих цирковое искусство. Так, на снимке 1937 г. «Пирамиды» Родченко в русле идеи «циркизации» культурного пространства иллюстрирует высказывание Эйзенштейна об аттракционе как «молекулярной единице действенности театра», о цирке как молекуле культуры, выстраивая молекулярные решетки из гимнастических пирамид. Выполнение сложных трюков на этой фотографии как раз и воспринимается как молекула любого искусства и культуры в целом. [*См. илл. 7*].

Последовательно снимать цирк художник начинает главным образом в 1940-м году, когда в январе этого года он предложил редакции журнала «СССР на стройке» выпустить специальный номер, посвященный цирковому искусству. Первоначально фотографии для этого номера было поручено сделать Георгию Петрусову. Родченко, по просьбе редакции, участвовал в этом проекте, но на первых порах без договора и оплаты. В конце апреля Родченко и Петрусов ходили в цирк, изучали программу, а также условия и возможности фотосъемки. 23 апреля 1940 г. состоялась первая съемка. Далее фотографы продолжали работать на репетициях, на дневных и вечерних представлениях. Макет номера о цирке Родченко готовил со своей женой-художницей Варварой Степановой, которая 17 июня сдала в редакцию один из вариантов обложки журнала «СССР на стройке». Именно этот последний номер так и не увидел свет: возможно, цензурные соображения были тому виной, а может быть и тот факт, что 22 июня началась война.

К этой серии фоторепортажей 1940 г., где этюды гимнастов Тарасовых чередуются с портретами Дурова и номерами Карандаша, относятся также снимки, на которых Родченко снял Георгия Петрусова то падающим на манеж, чтобы снять Карандаша, то, подобно воздушным гимнастам, взмывающим под купол цирка. На фотографиях, озаглавленных «Георгий Петрусов снимает артистов цирка», «Георгия Петрусова усаживают в кабину», «Георгий Петрусов под куполом», «Георгий Петрусов снимает Карандаша», репортер Петрусов показан как особого рода циркач с киноаппаратом в руках. [*См. илл. 8*]. Для Родченко принципиально важно показать образ фотографа на манеже. Фотограф фиксирует равновесие между сакральностью и смертельной опасностью, возможное только во время представления на манеже. При этом он сам оказывается виртуозным акробатом и фокусником, единственный инструмент которого – киноаппарат. Более ранний пример аналогичной репрезентации фотографа можно найти в фильме Дзиги Вертова «Человек с киноаппаратом», где оператор то карабкается на уходящую в поднебесье заводскую трубу, то лежит с киноаппаратом на рельсах, снимая приближающийся поезд. В фильме Вертова появляется и прямое указание на цирковое искусство тогда, когда на экране возникает работа киномонтажера, похожая на приемы фокусника. Не случайно стоящие на полках пленки подписаны сверху вниз следующим

образом: «Движение города. Завод. Машины. Базар. Фокусник». Фокусник – человек с киноаппаратом и одновременно монтажер создаваемой документальной киноленты. В конце концов, в финале фильма фокусником становится сам киноаппарат. Фокус заключается в том, что вращаясь на своем треножнике, киноаппарат вытесняет партнера-оператора и продолжает «номер» самостоятельно.

Концептуализации цирка в фотоискусстве Родченко сопутствовали рефлексии художника над процессами движения и изменения, столь характерные и для сущности самого циркового искусства. В основе цирка (*цирк* от лат. *curkus, curkulus* – кольцо, (omnis ambitus vel gyrus), всякая фигура без углов) заложена идея вращения, цикличности, мандалы. *Время* же происходит от индоевропейск. *vertmen* – вертеть, вращать. Однако это слово не передает всего объема понятия *время*, а отражает лишь одну из временных моделей – циклическую концепцию времени.

Тот факт, что для Родченко цирковая тематика ассоциировалась со временем, видно из фотографий 1940 гг. «Артистка цирка у часов» и «Акробатки». Эти кадры позже будут заимствованы в фильме Эльдара Рязанова «Карнавальная ночь», где главная героиня Лена Крылова исполняет о времени песенку «Пять минут».

В серии снимков 1940 г. «Ренского колеса» («Ренское колесо. Акробатка в колесе», «Ренское колесо. Эквилибрист с першем») и др. Родченко вписывает циркачку в колесо, изоморфное циферблату. Ренское колесо широко применялось на арене цирка. Вращавшийся в нем акробат показывал чудеса своего вестибулярного мастерства. Арена цирка в этой серии воспринимается Родченко как возможность говорить не только о циклическом, но и о линейном, ветвящемся и фрактальном времени. Разные модели времени соответствуют разным способам измерения и наблюдения времени и потому не являются для Родченко противоречивыми. Цирк, как его представляет Родченко, ранжирует все события на временной шкале: прошлые, настоящие и будущие. События движутся из будущего в настоящее, уходят в прошлое, а затем вновь возвращаются.

Фотографии с часами и «Ренским колесом», с одной стороны, воплощают для Родченко субстанциональные концепции времени, где время выступает как самодостаточная сущность, особого рода субстанция, существующая наряду с пространством, веществом и физическими полями и являющаяся абсолютной и непрерывной. Все предметы и явления подчинены ходу времени, не оказывая при этом никакого воздействия на ход времени. Родченко, словно соглашаясь с Ньютоном, показывает, что во Вселенной существуют «нормальные часы», которые отсчитывают ход «абсолютного времени» с любой точки. С другой стороны, фотографии Родченко о цирке иллюстрируют реляционную концепцию времени, обычно связываемую с именами Аристотеля, Лейбница, Эйнштейна, Минковского. Минковский в работе «Пространство-время» постулировал: «Отныне время по себе и пространство по себе должны сделаться всецело тенями, и только особого рода их сочетание сохранит самостоятельность» [Минковский 1911, с. 26].

Тени времени, о которых писал Минковский, можно усмотреть на фотографии «Георгий Петрусов под куполом». Этим же снимком Родченко словно иллюстрирует седьмую книгу Платона «Государство», в которой, излагается миф о пещере, образно представляющей мир как пещеру, а людей – в качестве скованных цепями узников этой пещеры. На фотографии Родченко видна часть стены цирка, куда падают отблески света от прожекторов, и фотограф Петрусов, напоминающий освобождающегося узника. Глядя на тени, отбрасываемые фотографом, зрители устанавливают причины и следствия явлений и таким образом полагают, что познают мир. Однако все познанное на основании

отображений не имеет почти никакого отношения к действительности, ведь тени представляют свои первообразы в сильно искаженном виде. Герб Советского Союза также воспринимается как одна из теней. Реален лишь фотограф, выполняющий под куполом цирка почти акробатический номер.

Фотограф-акробат показан не случайно выше Герба Советского Союза. Цирк – искусство, которое органам сталинской эпохи не удалось подчинить идеологическому диктату. По своему синтетическому содержанию цирк на фотографиях близкого анархизму Родченко сам по себе обладал способностью быть эквивалентным государственной власти.

В 1920–1930 гг. не только Родченко, но и другие представители русского авангарда (например, Варвара Степанова и Даниил Хармс) разрабатывали в русле «циркизации» культуры визуальную модель анархистского общества, разрушая государственный миф.

Иллюстрации

1. Александр Родченко. Бродячие музыканты (1921)
2. Александр Родченко. Автопортрет (1922)
3. Александр Родченко. Сбор на демонстрацию (1928)
4. Александр Родченко. Кладка штабелей. Лесопильный завод Вахтан (1930)
5. Александр Родченко. a) В гримерной цирка; b) Клоун гримируется (1928)
6. Александр Родченко. На арене цирка (1930)
7. Александр Родченко. Пирамиды (1937)
8. Александр Родченко. a) Георгий Петрусов под куполом; b) Георгий Петрусов снимает Карандаша (1940)

Литература

Всеволодский-Гернгросс 1957 – *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* Начало цирка на Руси // Советский цирк, 1957, № 3. С. 20–23.

Куприн 1958 – *Куприн А. И.* Собрание сочинений: В 6 т. Т. 5. М.: Гослитиздат, 1958.

Лаврентьев 2000 – *Лаврентьев А. Н.* Лаборатория конструктивизма. Опыты графического моделирования. М.: Грантъ 2000.

Матич 1998 – *Матич О.* Успешный мафиозо – метрвый мафиозо. Культура погребального обряда // *Новое литературное обозрение*. 1998, № 33. С. 75–107.

Минковский 1911 – *Минковский Г.* Пространство и время (Доклад, читанный на 80-м съезде немецких естествоиспытателей и врачей в Кельне 2 сент. 1902 г.) / С портр., авт., биогр. очерком Д. Гильберта и Г. Вейля и статьями В. Вина и Н. Наторпа о принципе относительности / Пер. И. В. Яшунский. СПб.: «Физика», 1911.

Эйзенштейн 1923 – *Эйзенштейн С.* Монтаж аттракционов // Леф. 1923, № 3. С. 70–75.

Ирина Лунина

ФЕМИННЫЙ КОД В НОВЕЛЛАХ С. Д. КРЖИЖАНОВСКОГО

Феминный код новелл С. Д. Кржижановского – неизученный аспект их поэтики. По сравнению с другими кодами (визуальным, кинестетическим, игровым, литературным и т. д.) он отмечен особой автобиографичностью.

Знакомая Кржижановского Н. Семпер (Соколова) вспоминает: «Вот на выцветшей карточке дама в широком кринолине 60-х годов прошлого века – его мать, Фабиана <Станиславовна> Пашута». Она была хорошей музыкантшей, что, несомненно, повлияло и на интерес Кржижановского к музыке. «Вот четыре сестры – одна из них редкая красавица византийского типа, Елена, – долго не могла оторваться от ее лица… Как жаль, что она давно умерла» [Семпер 1997]. Биографический контекст переходит в художественный мир новелл, через эсхатологические мотивы. Примечателен и тот факт, что в новеллах практически не встречается сестер, за исключением трех Грай – мифических старух с одним глазом и зубом на всех.

В новеллах «Квадрат Пегаса» и «Поэтому» проступают автобиографические черты: неудавшийся первый брак писателя. Черты Анны Бовшек, его второй и последней жены, нашли отражение в новеллах «Проданные слезы».

В 1912 году в «Вестнике теософии» вышла статья С. Кржижановского религиозного толка [1] – «Любовь как метод познания» [Воробьева 2002]. Приведем некоторые цитаты, в которых содержится принципиальное для автора (на тот момент) определение любви.

«Любовь разрушает деление на “я” и “не-я”, – опрокидывает искусственные стенки логических определений, стремящихся раздробить и распылить бытие ... любовь интегрирует раздробленную рассудком жизнь и дает мистическое ощущение единства, слиянности отдельных проявлений бытия» [цит. по: Воробьева 2002, с. 95].

«Любовь к отдельному человеку, отдельному явлению это любовь, искусственно задержанная в своем росте, укороченная: она естественно стремится расшириться, обнять собою весь мир, заполнить все бытие. Любовь к отдельному человеку – это *предлог полюбить весь мир...*» [цит. по: Воробьева 2002, с. 97].

В новеллах, написанных после 20-х гг.,[2] любовь и её осмысление предстает в несколько ином свете: « Любовь; да она пугается всего: света дня, глаз, себя самой… Да и по самой сути своей, ведь любовь это – игра в страх; И как только перестанут бояться, то и …но зачем нам сворачивать в любовь» [Кржижановский II, с. 438][3].

«Любовь – это когда нет влечется к нете, н е з н а я , ч т о н е т ы н е т у … любят они друг друга обычно в темноте, и ... в эти редкие миги мнимые существа из Страны нетов искренни, признавая, что при свете они видимы не лучше, чем в темноте… мнимым мнится, что и им доступна л ю б о в ь » [Кржижановский I, с. 266–267].

«Мы боимся чужого бытия, как боимся приведений, и только редко-редко, когда люди перемещаются друг к другу, о них говорят: любят. И недаром любящие ищут ночного часа, что бы лучше привидится друг другу: часа, когда приходят призраки» [Кржижановский I, с. 398]. То есть любовь превращается в фантомную категорию, основные параметры которой мнимость и призрачность, где «человек – человеку призрак». А неустойчивость собственного ощущения в пространстве, его замкнутость и открытость определяют нахождение в этом пространстве других персонажей.

Остановимся на феминных персонажах старухи, девочки, жены и девушки как наиболее значимых и выраженных в поэтике писателя.

Отметим, что женские персонажи, в основном явлены через ономастический и телесный коды.

Телесность женских персонажей представлена ограниченным числом внешних составляющих: руки и глаза (слёзы) несут в себе основное значение образа.

Семантическое поле ‘старуха’ складывается из двух приоритетных для автора деталей: полуслепота или полуглухота, которые связаны с семантикой дезориентации в пространстве, и руки – с ограниченным функциональным аспектом традиции крещения. Изображение старухи, обыгрывается писателем через мифологические и сказочные претексты (новелла «Грайи»).

Парадигма внутрисемейных отношений: девочка – мать – бабушка, где у каждого из членов цепочки есть предшественник, в творчестве С. Д. Кржижановского сжимается до отношений – девочка – бабушка, в которой родственные связи нарушены, бабушка ближе к старухе, что указывает на мифологические корни обряда «рождения – смерти», инициации. Ребенок в парадигме семейных отношений имеет ряд характеристик, связанных с одиночеством, чужеродностью миру: «девочка живет со своей старой бабкой, полуслепой и почти глухой женщиной» [Кржижановский III, с. 234]. В первом томе собраний сочинений упоминание девочки встречается всего один раз в новелле «Четки». Старик, который услышал благовест, говорит: «…я нашел как-то труп: девочка, отроковица. Вокруг шеи – синцы от пальцев: удавлена» [Кржижановский I, с. 168]. Во втором томе детская тема получает развитие в «Автобиографии трупа». Главный герой новеллы, сидя на кладбище, увидел: « …это была девочка трех-четырех лет…я сказал: – Жизнь. И девочка поняла, что это позвали её» [Кржижановский II, с. 534]. В приведенном примере детский персонаж находится между двумя коннотатами женских персонажей: «Женский голос звал ребенка, но не тем именем» [там же], отправившись в противоположную сторону, герой сшибает с ног старуху-богомолку, идущую на кладбище. Находясь в пространстве кладбища, которое объединяет три женских персонажа, герой попадает в заблуждение мыслительное – «но не тем именем» и дезориентируется в пространстве – «сшиб с ног старуху» [там же]. Важным является и то, что ребенок в поэтике С. Д. Кржижановского больше тяготеет к эсхатологии, чем старуха. Старушечий мир в новеллах наделен некоей постоянностью в бытовом пространстве и времени.

Очевидно, что семейные отношения «ослаблены» и не несут в себе традиционную семантику, в отличие от новелл со сказочными сюжетами. Например, три дочери – героини сказок о женихах: русской – Емельяна, восточной – Зюлейка, и авторской – Нета. В примечаниях к первому тому собрания сочинений В. Перельмутер отмечает, что писатель так звал свою жену Анну Бовшек [Кржижановский I, с. 627]. Нета – авторское имятворчество восходящее к немецкому прилагательному «netta», обозначающему ‘милый’, ‘приятный’, и русской частице «нет», употребляемой при отрицательном ответе. Таким образом, именная характеристика персонажа несет в себе бинарную оппозицию существования и отрицания такового.

Мужские персонажи так же представлены ограниченным числом соматических составляющих: спина, голова, глаза. Функциональный аспект – ориентация в пространстве: ноги – прошагивание, руки – касание внешнего пространства, локоть – касание личного пространства. В каждой новелле герой, либо его окружающие, явлен через согнутую сутулую – спину, или ее субститут. Сутулиться, т.е. горбиться, изгибать спину, уменьшаться представлен в произведениях глаголом, то есть в кинетическом аспекте. В целом не характерное описание для женских персонажей «сутулость» присутствует в образах старух (стирание гендерного различия), но семантика женской сутулости не связана с давлением внешнего пространства, она – признак возраста и ближе к народной трактовке сутулости – «расти к земле». Искажение внешнего облика

главного героя, объясняется давлением внешнего пространства. В новеллах «Квадрат Пегаса», «Квадратурин», «Швы», «Серый фетр» повторяется мотив «затиска» (между), инвариант которого в новеллах – «ввинчивание» (около)[4]. Внешнее давление подчеркивается узостью пальто, стягивающим плечи и «затиском» ладонями висков, исключенностью «я» из всех пространств. Наряду с «затиском», появляется «вывинчивание» героем себя из пространства, которое может быть прочитано как не двусмысленная аллюзия на время написания новелл – 20-х годов («Квадратурин», «Шва», «Разговор двух разговоров»).

Мотив «затиска» используется Кржижановским при создании «жены». Автор останавливается на функциональной характеристике рук, которые концентрирует в себе мотив «сдавливания». Так, в новелле «Квадрат Пегаса» постепенно ограничивается личное пространство персонажа: «…теплые мягкие руки смыкались вокруг шеи человека – нежно, но властно. Жизнь будто затиснуло в глухие ставни, в тесную обступь вещей» [Кржижановский I, с. 96]. Мотив «затиска» также раскрывается в любимых автором семах «полу» – не в полнее, почти: «полупримирение», «полураскрытая ожидавшая его дверь присутствия», «получеловек». Существование человека в семье интерпретируется сравнение человека с лошадью, на которой подтягивают подпруги и тесьма вдавливается в тело «мягко, но властно» [Кржижановский I, с. 96]. И далее: «Створы ее (двери – жизни) – мягко и беззвучно – захлопнулись» [Кржижановский I, с. 96]. В приведенных примерах три раза делается акцент на мягкость движения – будь то руки вокруг шеи, подпруга на лошади или дверь, которая закрывает человека от самого себя. Финал новеллы повествует о духовной смерти персонажа: «Иван Иванович, с семьей, на четырех площадках переезжал в свой **собственный дом**» [Кржижановский I, с. 102].

В новелле «Серый фетр» жена дарит мужу сдавливающую голову шляпу, коробка которой была как урна в колумбарии. В другой новелле «Death’s door» сюжет заканчивается смертью мужа, душа которого, оказавшись в одеяле, задушила любовника: «одеяло умирало, превращаясь в обыкновенное одеяло, в прессованный шелк, в мертвого свидетеля зарождения человеческих жизней». И если в предыдущих новеллах давление происходило через предметно – пространственные реалии, связанные с желаниями жены, то в этой новелле удушение реализовано через желание мужа: герой (одеяло с душой) душит в постели жены любовника, жена здесь же, ничего не замечая, спит, а муж (одеяло) испускает дух от бессилия.

Одна из новелл так и называется «Урна». «Видите ли, с Анной Николаевной я познакомился незадолго до смерти ее первого мужа» [Кржижановский III, с. 334], – говорит главный герой. Уже в начале повествования задается, хотя и не вполне отчетливая, «связь» жены со смертью мужа. Урна с прахом первого мужа выполняла функцию примера непорочности, доставлявшего неудобство второму мужу: «Пока я дошел, неся Порфирия Порфирьевича на сгибе локтя, он успел оттянуть мне немного руку», «Медная ручка выгибалась урны жеманно выгибалась…черт, развели в комнате кладбище» [Кржижановский III, с. 336–338]. Кроме того, здесь читается развернутая аллюзия на каменного гостя, где одной из тем произведения является вопрос о супружеская верности. Имя «персонажа – урны» неоднозначно. Порфирий – багрянец (багровый – красный густого темного оттенка (связанный с закатом – закатом жизни). Порфирой нарывают пурпурную мантию монаха. Повторение в имени и отчества в поэтике Кржижановского – пребывание в «бытовом» – ограниченном пространстве. Второй муж не стремится к идеалу, который нарисовала ему жена и разводится. Персонаж остается жив. Таким образом, объединение одним пространством мужского и женского персонажей усиливает мотив «затиска», что приводит к смерти (физической или духовной) мужского персонажа.

В этом ряду стоит и третий элемент парадигмы «девушка» (Она), который так же формализуется телесных образов рук и глаз. Но в отличие от изображения старухи и жены, автор акцентирует внимание на руках. Они явлены через пальцы, запястье, локоть и плечо и заключают в себе эстетическую функцию (любование). Появление в тексте перечисленных деталей указывает на нахождении в одном пространстве, в непосредственной близости от носителя речи. Женщина – внешнее пространство, в отличие от мужских персонажей, у которых граница между внешним и внутренним пространством размыта.[5] Загадочная «Она» окружена стихией воздуха (её субститутами). Наиболее ярко приведенные характеристики видны в новеллах «Швы», «Одиночество», «Чуть-чути», «Квадратурин»: «Ветром колыхнуло сизый дымок на меня. Я отвернул лицо и в это время увидел в шаге от себя тоненькую, бледную полудевочку – полудевушку… легко и смело вчерченная во влажный утренний воздух» [Кржижановский I, с. 412]. В новелле «Квадратурин» следующее описание первой встречи: «Вдруг что-то тихо и нежно, сквозь грубые толчки ветра, коснулось локтя». В том и в другом случае воздушная стихия явлена в кинетическом аспекте: сизый дым, ночной ветер. Воздушная стихия – для героя – преграда, через которую всматриваются, и причина поворота – встречи. В новеллах повторяется мотив «оборотничества», причиной которого выступает ветер, характер смотрения: «вглядывание, рассматривание». В «Швах» и «Квадратурине» женские персонажи выступают вариантом спасения для героев, которое они отвергают. Мотив отказа от помощи реализуется в фокусировании и ограждении от «своего» пространства: за его искаженностью либо отсутствием такового. И такой поворот событий заканчивается смертью (духовной, физической) для мужских персонажей.

Женские персонажи в различной степени наделены эсхатологичностью и несут опасность для мужских персонажей. Автор переворачивает «традиционное» виденье женщины в продолжение рода, говоря об эсхатологии людей объединенных одним пространством (муж – жена). Присутствие женских персонажей усиливают осознание героем своего отсутствия. Смысловая цепочка «Я – пространство», нарушенная звеном «Я – женщина – пространство», влечет за собой ограничение – отсутствие пространства, а за исключением последнего – бессмысленность собственного существования.

Литература

Воробьева 2002 – *Воробьева Е.* Неизвестный Кржижановский // *Вопросы литературы.* 2002, № 6. С. 291–299.

Лунина 2004 – *Лунина И. В.* Пространство новелл С. Д. Кржижановского: визуальный и кинестетический код // *Молодежь – Барнаулу*. Материалы научно – практической конференции. Барнаул: Азбука, 2004. С. 65-66.

Лунина 2005 – *Лунина И. В.* «Внешнее» и «внутреннее» пространство в новеллах С. Д. Кржижановского // *Художественный текст: варианты интерпретации*: Труды X межвузовской конференции в 2 частях. Ч. 1. Бийск: РИО БГПУ им. В. М. Шукшина, 2005. С. 302–304

Кржижановский 2001–2003 (I–III) – *Кржижановский С. Д.* Собрание сочинений: В 5-и томах. Т 1: Чужая тема. СПб: Симпозиум, 2001. – 687 с. Т 2: Клуб убийц букв. Возвращение Мюнхгаузена. Материалы к биографии Горгиса Катафалаки. Воспоминания о будущем. Чем люди мертвы. СПб: Симпозиум, 2001. – 701 с.; Т 3: Неукушенный локоть. Мал мала меньше. Р. СПб: Симпозиум, 2003. – 673 с.

Семпер 1997 – *Семпер (Соколова) Н.* Портреты и пейзажи // В Сети: http://magazines/russ/ru/druzhba/1997/3/sem-pr/html

Примечания

[1] На наш взгляд, она более близка религии, нежели гносеологии.

[2] Это, в первую, очередь новеллы: «Чуть-чути», «Чудак», «Соната “Death`s the Door”», «В зрачке», «Собиратель щелей», «Поэтому».

[3] Тексты С. Д. Кржижановского здесь и далее цитируются по: Кржижановский 2001–2003. Номер тома и страниц указываются в круглых скобках после цитаты. Первая, римская, цифра обозначает номер тома, вторая, арабская, – страницы.

[4] См. подробнее: Лунина 2004.

[5] См. подробнее: Лунина 2005.

Наталья Ласкина

МОДЕРНИЗМ КАК ФАШИЗМ: ДЖОЙС И ПРУСТ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА

К концу 1930-х годов регулярная работа Андрея Платонова в качестве критика стала, как известно, оформляться в самостоятельный литературный проект. Результатом могла бы стать книга статей под названием «Размышления читателя», публикация которой была задумана как попытка компромисса с издателями и цензорами, к тому времени уже фактически отказавшими Платонову в праве на нормальную писательскую самореализацию. Но и эта его книга, наравне с художественными, оказалась несовместимой с советским литературным пространством и увидела свет только в 1970-м году [Платонов 1970]. С этого же времени основной текст «Размышлений читателя» в том составе, который был предложен издателям, дополнялся в новых книжных изданиях другими заново открытыми статьями, многие из которых впервые были напечатаны в периодике конца 60-х. Именно к этому кругу текстов относится статья «О ликвидации человечества» [Платонов 1985, с. 458–479], которая, несмотря на скромный подзаголовок «По поводу романа К. Чапека “Война с саламандрами”», представляет собой не столько рецензию, сколько достаточно развернутое высказывание на тему состояния современной западной литературы первой половины XX века. Уже сама эта риторическая подмена узкого широким в тематике текста указывает на его родство со статьями «Размышлений читателя», часть из которых – переработанные по сходной логике рецензии.

От других платоновских статей о западной литературе, тех, что сочли возможным опубликовать в 1938 г. в журнале «Литературный критик» (см. рецензии на романы Олдингтона [Платонов 1985, с. 425–441] и Хэмингуэя [Платонов 1985, с. 441–458]), «О ликвидации человечества» отличается, в первую очередь, упоминанием трех модернистских текстов, находившихся, в отличие от собственно объектов рецензий, на периферии, если не совсем за рамками складывавшегося в то время советского литературного канона, но однозначно вошедших в состав канона западного. Это «В поисках утраченного времени» Пруста, «Улисс» Джойса и «Путешествие на край ночи» Селина: Платонов продемонстрировал, как мы видим, исключительную точность в определении знаковых книг XX века. При этом Селин, из данного ряда наиболее явно связанный с фашистским контекстом писатель, упомянут почти вскользь. Основным материалом этой части статьи стали тексты Джойса и Пруста.

Тема эта сама по себе достаточно типична для исследований истории западноевропейских литератур XX века. В конце концов, вопрос об ответственности модернизма как культуры или как типа мышления за катастрофы XX века – одно из наиболее прочных оснований постмодернистской критики модерна.

И генетическая связь фашизма как идеологии с неклассической философией, и модернистская природа так называемой фашистской эстетики (т. е. эстетических доминант фашистских Италии и Германии), не говоря о разнообразных способах самоопределения писателей-модернистов на фоне торжества фашистских режимов, неоднократно исследовались литературоведами и историками культуры. Традиционно, однако, акцент в таких работах делается на достаточно очевидных ситуациях пересечения «модернистского» и «фашистского», особенно на случаях прямо выраженной профашистской или антифашистской идеологической ориентации конкретных писателей[1]. Поэтому естественными персонажами таких научных сюжетов становятся снова и снова Д’Аннунцио или Эзра Паунд – но довольно редко в них

упоминается Джеймс Джойс и уж совсем не вписывается в эту линию Марсель Пруст, умерший в 1922 году.

Поле рассуждения о современной литературе в «О ликвидации человечества» очерчивается так: «В самые последние годы на Западе появилась целая серия романов, написанных на одну и ту же мучительную тему – о возможности и даже неизбежности гибели человеческого рода. Некоторые западные авторы разрабатывали эту тему условно, удаляясь от гнетущей европейской действительности, которая набухает гноем фашизма, другие писатели прямо, непосредственно, публицистически вникали в эту действительность» [Платонов 1985, с. 458–459].

Уже доведенная до банальности поколением «Заката Европы» метафорика, изображающая цивилизационный кризис как смертельную болезнь со всеми знаками физического умирания, используется Платоновым как общий знаменатель: во-первых, для литературы и истории, во-вторых – для разных европейских культур. Фашизм в плоскости исторической и катастрофическая тематика романов – в литературной – обозначены им как общеевропейские тенденции, как свидетельство единства западного мира. Поскольку никакие другие вехи принципиально не расставляются, оказывается, что фашизм – главное общее событие для Европы, как и модернистский роман для европейской литературы. Этот эффект подчеркивается и игнорированием в тексте статьи любых национальных уточнений: нет французской, ирландской или чешской культуры, есть только синонимичные «Запад» и «Европа», единовременно и в равной степени подверженные общей болезни.

Точно так же Платонов игнорирует и хронологические рамки: его не интересуют ни реальная датировка текстов (раз речь пойдет об «Улиссе» и «Поисках», написанных в течение 1910-х годов), ни какой из них какому предшествовал (Пруст у него следует за Джойсом – очевидно, по некоей внутренней логике самой статьи). Это нельзя даже объяснить временем публикации переводов: первый том Пруста на русском вышел еще в 1927 г. Платонову просто необходимо, чтобы оба романа были фактом современности, и он корректирует историю европейской литературы в соответствии с этой необходимостью. Упоминается все же, что оба писателя к фашизму прямого отношения не имеют, но таким способом («Ни Джойс, ни Пруст не понимают слова “фашизм”» [Платонов 1985, с. 460]), что читатель, малознакомый с историей литературы, мог бы понять эту оговорку двояко – либо как сообщение о том, что данные авторы незнакомы с данным явлением в силу объективных обстоятельств, либо как констатацию именно *непонимания* ими самого явления. Обычное для платоновского языка замещение одного слова другим, своего рода ложным синонимом, с неизбежным смысловым сдвигом[2] работает здесь так же эффектно, как и художественных текстах: «понимают», поставленное вместо «знают», неизбежно накладывает на «непонимающих» оттенок вины.

Отметим и то, что в статье Платонова (как и в других его критических текстах), субъект высказывания всегда множественный: в «О ликвидации человечества» особенно заметно противопоставление этого «мы» единичным фигурам авторов. Множественность субъекта у Платонова, по-видимому, призвана гарантировать усиление его интерпретаторской позиции, поскольку в его картине мира носителем истины может быть только коллективное сознание. Отсюда и предложение основному объекту рецензии, Чапеку, «присоединиться» к множеству, чтобы познать истину: «Но есть другая, несравненно более истинная идея. Это ликвидация «ликвидаторов» человечества. Мы приглашаем Карела Чапека к ней присоединиться» [Платонов 1985, с. 479]

Стоит обратить внимание на то, как «цитируются» выбранные Платоновым модернистские романы (на самом деле, имеются в виду только их фрагменты,

доступные советскому читателю): первая же конкретизация начинается так: «Сообщим на память несколько примеров. Джеймс Джойс в романе “Улисс”…» [Платонов 1985, с. 459]. Значит, мы имеем дело с европейской литературой, как она закрепилась в авторской памяти. Платонов (что вообще свойственно его критическим работам) избегает прямого цитирования, не допускает чужого голоса в тексте, часто полностью вытесняя его своим, в некоторых пассажах уже абсолютно узнаваемым для читателя, знакомого с его творчеством[3].

Так, интерпретируя Пруста, Платонов перекодирует, переводит на собственный язык абсолютно все: «Прустовский человек подобен травяной былинке с засохшим корнем; былинка еще может немного пожить вне земной почвы, питаясь запасом своих внутренних соков, но это уже будет ее умирание» (Платонов 1985, с. 460) – в этой фразе и каждое отдельное слово, кроме первого, и ведущая «почвенно-растительная» метафора заимствованы писателем из собственного поэтического лексикона; не будь здесь определения «прустовский», вряд ли читатель догадался бы, что суммируются в человека-былинку здесь именно персонажи «Поисков утраченного времени».

Тем не менее, декларированная задача свободных пересказов-толкований чужих текстов – не столько сугубо интерпретативная – перевести их на свой язык, сколько обощающе-оценочная – продемонстрировать фатальную ошибку, совершенную всей европейской культурой. Фашизм описан здесь достаточно однозначно как следствие модернизма, но объясняется эта мысль вовсе не на идеологическом уровне.

Появление фашизма Платонов описывает как явление палача, призванного самой жертвой. Идея неизбежной гибели человечества, объединяющая в его глазах все западные тексты, и оборачивается рождением силы, которая сможет эту гибель осуществить буквально; вера в смерть становится причиной смерти: «…дискредитация человека, разрушение его образа, больше того, попытка ликвидировать самые принципы и всякое оправдание человеческого существования (даже с точки зрения его собственных интересов) – все это ведет к такому умалению человека, к такой моральной, философской и физической профанации его, что, выходит дело, он заслуживает лишь казни, и если сам человек бессилен будет осудить себя на смерть и выполнить свой приговор, то более «мужественные» посторонние люди будут правомочны сделать это за него. Мы теперь знаем имя этих «мужественных» посторонних людей» [Платонов 1985, с. 460–461]. Платонов, заметим, угадывает так же точно, как и будущие знаковые тексты, некоторые интерпретаторские ходы, которые станут актуальны значительно позже. (Любопытно, к примеру, что в работе о политических контекстах английского модернизма Майкл Трэтнер, анализируя влияние Д’Аннунцио на раннего Джойса, обнаруживает в «Портрете художника в юности», хотя и выраженное в совершенно иной, чем у итальянца, форме, то же утверждение некоего однозначно классически маскулинного идеала в качестве сверхценности, противопоставленной миру [Tratner 1995]: и в такой интерпретации фигура грядущего фашиста окажется объектом ожидания автора-модерниста).

Писатели-модернисты и политики-фашисты делаются у Платонова участниками некоего садомазохистского симбиоза, в результате которого насилие не только оправдывается, но и провоцируется с обеих сторон.

Антифашизм как идеология при этом сам по себе никак не гарантирует для Платонова свободы от фашизма, поэтому в антифашистском тексте Чапека он усматривает, хотя не так однозначно, те же знаки литературного влечения к фашизму.

Заметим, что и Горький в статье из «Размышлений читателя» («Пушкин и Горький») в глазах Платонова подвергся деформациям, вызванным тем, что весь западный мир вовлечен во взаимное насилие, объясняется это его долгим пребыванием на Западе: «Горький всегда был на передовой линии фронта борьбы за будущую

пролетарскую участь, он одним из первых принимал на себя все атаки буржуазного, а затем фашистского противника. И естественно, что сознание Горького как бы «искажалось», потому что в бою и победитель получает раны <...> Так что «искажения», «ошибки» и «неудачи» Горького, о которых он сам говорил много раз (преувеличивая их значение), вероятнее всего, есть лишь результаты долголетних битв с буржуазно-фашистским врагом рабочего человечества, — это есть раны, без которых, очевидно, было нельзя добиться сокрушения противника и победы» [Платонов 1985, с. 34] Так же, как жертва и палач, победитель и побежденный несут на себе одну и ту же печать.

Примечательно, что история размышлений Платонова о фашизме обернется и другой стороной. Именно этот фрагмент из статьи о Горьком в сохранившемся доносе на Платонова и остальных авторов журнала «Литературный критик» цитируется как одна из улик. Обвинением же было увлечение фашизмом: «Все члены группы увлекаются изучением фашизма, имеют доступ к фашистской литературе и ведут записи изречений фашистских теоретиков для своей научной работы» [Галушкин 2000, с. 818]. Сталин подчеркнул в доносе в цитатах из «Пушкина и Горького» слова «фашистского противника», «надо подпустить его чрезвычайно близко» [там же, с. 821], очевидно, точно определив в платоновском тексте рискованную тему неизбежности сближения с врагом.

Впрочем, литература в платоновской версии может начать действовать и напрямую как инструмент насилия. То, как Платонов анализирует литературную технику Джойса (отметим, что анализ его вполне совпадает с укоренившимся позднее филологическим представлением о методе Джойса), постепенно превращает автора-исследователя в автора-насильника. Главное свойство этой техники – атомизация: «Жизнь сведена Джойсом к течению событий, величиною с атом, – к потоку пустяков, слегка раздражающих человека, и это раздражение, собственно, и составляет жизненный процесс» [Платонов 1985, с. 459]; ее дегуманизирующее действие становится аналогом эксперимента, а эксперимент оборачивается прямым насилием, осуществленным письмом как «машиной для разрушения»: «…в романе Джойса мы видим не реального человека, а человека, искаженного экспериментирующим пером автора романа, перетертого в его опытной реторте в прах, превращенного в собственные экскременты»; и, наконец, нас приводят прямо к убийству посредством литературы: «…нельзя вести анализ с таким истирающим насквозь усердием, чтобы живое разлагалось в мертвое, если хочешь понять живое» [Платонов 1985, с. 459].

Метафоры сходятся снова в один узел: живое тело человечества, с одной стороны, подвергается убийственному воздействию литературы, с другой – «набухает гноем фашизма». Джойс, превращающий в реторте человека в прах, с каждой фразой все больше напоминает встречавшихся у раннего Платонова экспериментаторов-насильников (Матиссен в «Эфирном тракте»).

Пожалуй, даже более, чем предложенная в платоновской статье версия объяснения торжества фашизма, интересна стратегия, которую реализует Платонов уже в роли писателя, осваивая чужое и отмеченное им как чуждое пространство.

Вспомним теперь, что среди художественных текстов Платонова есть рассказ, посвященный напрямую теме европейского фашизма – «Мусорный ветер» (1934 г.). Параллельное чтение рассказа и статьи покажет, что в статье фактически объясняются способы говорить о фашизме, опробованные Платоновым в собственном повествовании. Этот рассказ – редкий у Платонова образец текста, действие которого разворачивается на Западе, герой является носителем европейского сознания; и

очевидно, что герой этот, Лихтенберг, и есть воплощение того абстрактного «человека» из статьи «О ликвидации человечества», истерзанного Джойсом и Прустом и уверовавшего в свою обреченность.

Начнем с того, что герой вводится в текст посредством подключения нескольких типично модернистских мотивов: «Альберт открыл глаза – сначала один глаз, потом другой – и увидел все в мире таким неопределенным и чужим, что взволновался сердцем, сморщился и заплакал, как в детском ужасающем сновидении, когда вдруг чувствуется, что матери нету нигде и вставшие, мутные предметы враждебно надвигаются на маленького зажмурившегося человека…» (Платонов 1984, с. 112–113) Трудно не подумать, что от превращения в предельно сжатый пересказ первых страниц «В сторону Свана» этот фрагмент удерживает только платоновская стилистика, далекая, конечно, и от гораздо более консервативного, несмотря на синтаксические эксперименты, стиля Пруста, и от сдержанного языка перевода Франковского, который, собственно, и читал Платонов. По меньшей мере три мотива в одном этом предложении точно совпадают с прустовским текстом: потерянность на грани между сном и явью, детские кошмары, страх расставания с матерью; из них только последний можно с натяжкой ассоциировать с обычными платоновскими темами. Еще очевиднее, что состояние героя в целом изображается здесь в точности так же, как состояние оторванного от почвы прустовского героя в статье «О ликвидации человечества».

Лихтенберг мыслит по той же модели, что и западные авторы в представлении Платонова, он уверен в неизбежной гибели человека. В начале рассказа произносит эпитафию XIX веку, провозглашая торжество «руководителя человечества» – Гитлера: «Землю начинают населять боги, я не нахожу следа простого человека, я вижу происхождение животных из людей…» [Платонов 1984, с. 119]. Последнее немного раньше уже было до предела буквализовано в рассказе: «Альберт Лихтенберг увидел с ожесточением, что его жена стала животным: пух на ее щеках превратился в шерсть, глаза сверкали бешенством и рот был наполнен слюной жадности и сладострастия; она произносила над его лицом свои возгласы мертвого безумия» [Платонов 1984, с. 113].

В конце концов, с героем происходит буквально все то, что метафорически приписывает Платонов работе «машины для разрушения» у Джойса.

Те же действия – давление, перетирание, расчленение, переваривание, превращение в прах (мусор) – применяются к телу героя. В одном эпизоде Лихтенберг расчленяет сам себя и варит собственное мясо, чтобы накормить мертвых детей, затем это мясо съедает полицейский, пришедший за ним. В конце рассказа они с женой поменяются заданными в начале ролями, и уже она не узнает в теле Лихтенберга человеческое существо: «Зельда увидела на земле незнакомое убитое животное, брошенное глазами вниз. Она потрогала его туфлей, увидела, что это, может быть, даже первобытный человек, заросший шерстью, но скорее всего это большая обезьяна, кем-то изувеченная и одетая для шутки в клочья человеческой одежды» [Платонов 1984, с. 128]. (При этом коммунист, который полюбил Лихтенберга в лагере и «носил Альберта на руках, как мелкое, краткое тело, и говорил ему, что тосковать не надо» (Платонов 1984, с. 122), тоже тогда окажется реализацией в персонаже некоей литературной техники, противоположной модернистской). Можно сказать, что, если исходить из представления об отношениях между литературой и человеком, выраженного в статье «О ликвидации человечества», прототипами Лихтенберга окажутся одновременно и персонажи модернистских романов, и их авторы.

Мы видим, таким образом, что «Мусорный ветер» может в равной степени читаться и как антифашистский манифест, и как образец сложной литературной игры. Платонов в каком-то смысле воспроизводит литературную технику модернизма – но не через

стилизацию или пародирование, а за счет внедрения в ткань собственного текста результатов своей же интерпретации текстов чужих; то есть интертекстуально связанными окажутся не Платонов и, к примеру, Джойс, а Платонов и Джойс, пересказанный Платоновым. Литературно-критический текст не только участвует в этой игре в функции ключа к художественному, но и как продолжение сюжета рассказа в изобретаемом Платоновым сюжете новейшей истории европейских литератур.

Литература

Евдокимов 1997 – *Евдокимов А. В.* Книга «Размышления читателя» в контексте творчества А. П. Платонова / Дисс. на соиск. учен. степ. канд. филолог. наук (10.01.01). М.: РАН, ИМЛИ им. А. М. Горького, 1997.

Евдокимов 1998 – *Евдокимов А. В.* Опыт интерпретации мира антиутопии Андрея Платонова в статье «О ликвидации человечества» // Начало: Сб. работ молодых ученых. Вып. IV. М.: РАН, ИМЛИ им. А. М. Горького, 1998. С. 160–183.

Галушкин 2000 – *Галушкин А.* Андрей Платонов – И. В.Сталин – «Литературный критик» // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2000. С. 815–827.

Кобозева, Лауфер 1990 – *Кобозева И. М., Лауфер Н. И.* Языковые аномалии в прозе А.Платонова через призму процесса вербализации // Логический анализ языка. Противоречивость и аномальность текста. М.: Наука, 1990. С.125–138.

Платонов 1970 – *Платонов А. П.* Размышления читателя: Статьи. М.: Советский писатель, 1970.

Платонов 1984 – *Платонов А. П.* Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1: Рассказы. Повести. 1924–1931. М.: Советская Россия, 1984.

Платонов 1985 – *Платонов А. П.* Собрание сочинений: В 3 т. Т. 2: Повести. Рассказы. 1934–1941; Размышления читателя; Статьи. М.: Советская Россия, 1985.

Hewitt 1993 – *Hewitt A.* Fascist Modernism: Aesthetics, Politics, and the Avant-Garde. Stanford: Stanford University Press, 1993.

Morrison 1996 – *Morrison P. A.* The Poetics of Fascism: Ezra Pound, T. S. Eliot, Paul de Man. Oxford: Oxford University Press, 1996.

Tratner 1995 – *Tratner M.* A Portrait of the Artist as a Young Fascist: Gabriele D'Annunzio's Political influence on James Joyce // *Tratner M.* Modernism and Mass Politics: Joyce, Woolf, Eliot, Yeats. Stanford: Stanford University Press, 1995. P. 116–135.

Примечания

[1] Естественно, взаимозависимость модернизма и фашизма не ограничивается в современных западных исследованиях вопросами политической ангажированности писателей и даже анализом фашистской эстетики в контексте культуры XX века; в относительно недавних работах чаще решаются вопросы аналогии между эстетическими и политическими практиками прошедшего столетия. Отметим, к примеру, книгу Эндрю Хьюита [Hewitt 1993], в которой точкой отсчета для воссоздания истории «эстетизации политики» в культуре модерна становится европейский авангард, или работу Пола А. Моррисона «Поэтика фашизма: Эзра Паунд, Т. С. Элиот, Поль де Ман» [Morrison 1996], где последним звеном той же истории становится поструктуралистская филология.

[2] Подробно лингвистические сдвиги по приципу замены в прозе Платонова были описаны в работе И. Кобозевой и Н. Лауфер [Кобозева, Лауфер 1990]

[3] Прямая корреляция между «Размышлениями читателя» и художественным миром Платонова бесспорна – см. на эту тему Евдокимов 1997. Статья о Чапеке интерпретируется А. В. Евдокимовым в контексте осмысления Платоновым антиутопических тенденций литературы XX века [Евдокимов 1998].

Татьяна Нешумова

СТИХОТВОРЕНИЕ Б. Л. ПАСТЕРНАКА «ПАМЯТИ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ»

Попытка интерпретации

О гибели Цветаевой Пастернак узнал в Москве 9 сентября 1941 г., о чем на следующий день писал жене: «Вчера ночью Федин сказал мне, будто с собой покончила Марина. Я не хочу верить этому. Она где-то поблизости от вас, в Чистополе или Елабуге. Узнай, пожалуйста, и напиши мне <…>. Если это правда, то какой же это ужас! Позаботься тогда о ее мальчике, узнай, где он и что с ним. Какая вина на мне, если это так! Вот и говори после этого о “посторонних” заботах! Это никогда не простится мне. Последний год я перестал интересоваться ей. Она была на очень высоком счету в интел<лигентном> обществе и среди понимающих, входила в моду, в ней принимали участие мои личные друзья, Гаррик, Асмусы, Коля Вильям, наконец Асеев. Так как стало очень лестно числиться ее лучшим другом, и по многим друг<им> причинам, и я отошел от нее и не навязывался ей, а в последний год как бы и совсем забыл. И вот тебе! Как это страшно. Я всегда в глубине души знал, что живу тобой и детьми, а заботу обо всех людях на свете, долг каждого, кто не животное, должен символизировать в лице Жени, Нины и Марины. Ах, зачем я от этого отступил!» [Пастернак 2003–2005, т. IX, с. 246]

У стихотворения ПМЦ есть две редакции. 5 января 1944 года Пастернак записывает под первой из них: «Задумано в 1942 году, написано по побуждению Алексея Крученых 25 и 26 декабря 1943 года в Москве. У себя дома. Мысль этих стихотворений связана с задуманною статьей о Блоке и молодом Маяковском. Это круг идей, только еще намеченных и требующих продолжения, но ими я начал свой новый, 1944 год» [Пастернак 1985/I, с. 590].[1] Судя по цитируемому ниже письму С. Н. Дурылина, к лету 1945 года уже был готова новая, окончательная редакция диптиха, однако со всей определенностью утверждать, что письмо Дурылина было откликом именно на позднейший вариант стихотворения, нельзя. Эта новая редакция вошла в подготавливаемую автором к печати рукопись КНИГИ 1956 года, но издание не состоялось. При жизни автора стихотворение в печати не появлялось, но Пастернак неоднократно читал его на своих публичных и камерных вечерах в 1940-х годах. Первые пять строф беловика опубликованы в 1965 году в журнале «Новый мир»;[2] полностью, с вариантами, стихотворение вышло в том же году в издании: Пастернак 1965, с. 557, 703. В данной статье стихотворение цитируется по: Пастернак 2003–2005, т. II. с. 126–127 (окончательная редакция) и с. 324–326 (черновой вариант).

С самого начала ПМЦ оформилось как диптих. Два стихотворения, написанные разными стихотворными размерами (первое – трехстопным анапестом и второе – четырехстопным ямбом), образуют единую смысловую конструкцию, напоминающую своей двухчастностью эталонный для русской поэзии текст, – «Смерть поэта» М. Ю. Лермонтова. Впервые эти тексты связал между собой С. Н. Дурылин. Он написал Пастернаку в июле 1945: «Стихи твои к Марине Цветаевой – в сопоставлении с лучшими твоими стихами былых годов – это стихи с realiora,[3] а не только с realia.[4] Они порывают всяческие “бытования” и “бывания”, жизненные и условно-поэтические (то, что Верлен называл “литературой”). Они заставляют трепетать скорбью, гневом – и вместе великим утешением подлинного “бытия”. Это и элегия, и дифирамб, – и со времени лермонтовской “Смерти поэта” не было в нашей поэзии таких звуков и скорбно-лирических, и грозно-дифирамбических

одновременно. Это у тебя что-то новое, высоко-смелое, глубокое и проникновенное, – и произнесенное так, как Пушкин писал про Мицкевича “он с высоты взирал на жизнь”. Только я прибавлю: и на смерть. А сколько укоров совести, горечи и слез, это труднее, вольются в твои стихи, – и уже влились. Как всякий истинный дифирамб и настоящая элегия-эпитафия, твои стихи дают исход нашим чувствам, вызванным этой смертью… И вот всю эту тяжесть, всю эту память о “Волшебном фонаре”, этой прекрасной жизни и поэзии, всю благодарность за свет и тень этого фонаря, всю скорбь и горечь за эту смерть – все выразили твои стихи. Они твои и не твои: твои потому, что это лучшие твои стихи, не твои потому, что их всяк возьмет в свою душу, в свою совесть и оставит там навсегда» [Пастернак, Дурылин 1990, с. 397–398].

Смена стихотворного метра – и весьма ощутимая – подчеркнута на стыке двух стихотворений изменением системы рифмовки (и до него, и после идет плавная рифма четных и нечетных строк, а в нем – и это единственный случай в ПМЦ – Пастернак пользуется смежной и опоясывающей рифмами). Интонационно это напоминает вскрик среди монотонной речи.

Подобное устройство поэтического текста, когда под одним названием объединены стихи разного метра, но с единой темой и датой под стихом, призванной воспринимать их как членимое единство, характерно для ранних книг Пастернака, где встречаются и диптихи («Марбург», «Метель»), и триптихи («Весна», «Три варианта») – от которых естественно протягивается мост к циклам из 6, 7, 9 стихотворений. В ПМЦ двухчастность текста – залог его особой объемности. Этот прием позволяет играть точками зрения и интонациями, переключать повествование с настоящего на прошедшее время и обратно, менять оптику поэтического взгляда, переводя «прицел» то на самого себя, то на приметы внешней жизни, то на личность героини. Этот опыт игры интонациями и точками зрения, характерный для поэтики ПМЦ, будет использован Пастернаком и позже, в стихотворении из романа «Доктор Живаго» «Объяснение» (обращенном к О. Ивинской). Несомненное сходство композиционных и интонационных решений в ПМЦ и «Объяснении» (первые части – попытка «объективного» повествования, начало вторых – личной «взвой» – который потом успокаивается/преодолевается) – предмет отдельного исследования, от которого мы пока – из соображений объема статьи – решили отказаться.

Пастернак к концу 1943 был автором целого ряда «стихотворений на смерть». Его стихи о смерти:[5] «Памяти Рейснер» (1926), «Смерть поэта» (1930), написанные на смерть Маяковского, «Упрек не успел потускнеть» (1931, посвященное смерти композитора и дирижера Ф. М. Блуменфельда; по форме – также диптих), «Безвременно умершему» (1936; на самоубийство поэта Н. И. Дементьева) – тематически находясь в русле поэтической традиции, занимали в ней особое место. В последнем из названных стихотворений появляется характеристика жанра как «реквиема в стихах». Реквием – в строгом смысле этого слова – это католическая обедня по умершему; музыкальное сочинение для солистов, хора, оркестра и органа. Когда человек пишет реквием – это, как ни странно это звучит, убедительнейшее свидетельство того, что сам он пока жив. При внимательном чтении названных реквиемов Пастернака мы обнаруживаем, что чувство полноценного существования «бессмертного на время» героя в мире, из которого ушел тот, о чьей смерти он пишет – непременный компонент, одна из существеннейших доминант текста.[6] Так, обращаясь к героине в стихотворении «Памяти Ларисы Рейснер», Пастернак заканчивает реквием признанием, что его «мыслям» «хорошо в твоей <т. е. Ларисы Рейснер – ТН> большой тени». А для

стихотворения «Безвременно умершему» выбирается «песенный» размер (с чередованием трех- и четырехстопного ямба), делающий уместным употребление здесь раскованных интонаций разговорной речи:

Так вот – в самоубийстве ль
Спасенье и исход?

…Деревьев первый иней
Убористым сучьем
Вчерне твоей кончине
Достойно посвящен.

…Кривые ветки ольшин –
Как реквием в стихах.
И это все; и больше
Не скажешь впопыхах.

Уже в этом тексте для Пастернака в ситуации публичного высказывания на смерть реально умершего человека *нормально* употребить такие «сниженные» слова как «вчерне», «впопыхах». Эти экскурсы понадобились нам, чтобы понять, как относиться (учитывая самый широкий контекст) к странной реплике из ПМЦ о создании реквиема: «да и труд не такой уж ахти».

Какой смысл вкладывал в эти слова Пастернак? Вероятно, это выражение одного из важнейших его убеждений, что самая высшая форма человеческого проявления – быть естественным и простым («нельзя не впасть как в ересь в неслыханную простоту»). Самое главное в жизни – очень просто. Эта логика концентрированно выражена в стихотворении, обращенном к З. Н. Пастернак «Любить иных – тяжелый крест», где «разгадка жизни», сопутствует легкости «проснуться и прозреть» – в конце стихотворение вдруг комментируется так: «все это небольшая хитрость».

Созданное зимой стихотворение рисует в первых же строках не зимний пейзаж:

1. Хмуро тянется день непогожий.
2. Безутешно струятся ручьи
3. По клеенчатой двери прихожей
4. И в открытые окна мои.
5. За оградою через дорогу
6. Затопляет общественный сад.
7. Точно звери вдали пред берлогой,
8. Почернелые тучи лежат.

Какой же пейзаж здесь изображен? Где, в каком доме находится герой? Эти строки описывают чистопольское пристанище эвакуированного поэта, одноэтажный дом № 75 по улице Володарского. Догадаться об этом можно по таким приметам. *Первая*: правка, которую проделал Пастернак в этом месте, внесла корректирующую деталь: «клеенчатая дверь» (возможная примета многоквартирного дома) черновой редакции в беловой была заменена «крыльцом перед дверью прихожей». Крыльцо было только у двух домов Пастернака в эти годы – в Чистополе и в Переделкино. *Вторая*: вычеркнутая из заключительных строк второго стихотворения первоначальной редакции строка: «Сосновый дух жилья зимой» – примета не городской квартиры, но деревянного дома. *Третья, решающая*: из окон дома виден «общественный сад». Чистопольский дом располагался как раз напротив общественного сада (городского парка).

Итак, то настоящее время, которое изображают первые строки стихотворения – настоящее время не повествования, а воспоминания:

строки 1-16 – воспоминание о прошлом, данное как актуальное, глаголами настоящего времени;

строки 17-20 – повествование о прошлом как о прошедшем (время года: зима).

строки 21-36 – повествование об актуальном настоящем. Отсутствие пейзажа и указания на время года.

строки 37-44 – настоящее дано в мерцании смыслов: «Зима – как пышные поминки» – и сейчас, и тогда. «Пред домом яблоня в сугробе» – мы уже не можем определенно сказать, что это за яблоня – та, из «общественного сада», или другая. Зимний пейзаж дан и как пейзаж из прошлого, и как пейзаж настоящего.

Дважды давая указание на то, что временное расстояние между прошлым и настоящим в стихотворении – один год («задумывал в прошлом году» и «как целый год казалось мне»), Пастернак выдавал желаемое за действительное. Со времени гибели МЦ до написания ПМЦ прошла не одна зима (41-42), а уже две (41-42, 42-43) и стихотворение писалось в третью без МЦ зиму (43-44). Возник хронологический «самообман». И беловой текст подписан 1943 годом, в то время как совершенно очевидно, что окончательная версия стихотворения появилась позже. И для читателя, и для самого автора было бы гораздо более естественно, если бы стихотворение памяти умершей подруги было создано «по горячим следам». В хронологическом отстоянии этого текста от трагического повода, его вызвавшего, есть, как нам кажется, косвенное свидетельство остроты испытанного Пастернаком переживания.

Сюжет стихотворения образуют не рассказ о гибели, не размышления о ее причинах – а повествование о восприятии этого свершившегося факта героем, его чувствах и размышлениях.

Прошедшее время существует в стихотворении только для героя – «торжество твоего переноса/ я задумывал в прошлом году», «твое огромное надгробье, как целый год казалось мне». Но прошедшего времени не существует для героини этого стихотворения. К ней обращаются («Ах, Марина…») – а обращение – это всегда свидетельство актуального бытия того, к кому адресована речь, по крайней мере, в сознании говорящего – и ошарашивающим оксюмороном звучит в сочетании с обращением слово «прах». К героине отнесен глагол в форме повелительного наклонения «дай как-нибудь об этом весть» - наклонения, которое подразумевает мир ответного действия = т.е. будущего времени. Единственная попытка применения прошедшего времени к героине – эпитет «умершей» - попытка, в нелепой абсурдности которой нас сразу убеждает следующее затем сравнение:

Мне также трудно до сих пор
Вообразить тебя умершей,
Как скопидомкой мильонершей
Средь голодающих сестер.

Щедрость – единственное человеческое качество, которым наделена героиня у Пастернака. Эти строки отсылают к другому его стихотворению, посвященному Марине Цветаевой еще при жизни: «Ты вправе вывернув карман…».

Вернемся, однако, к первым строчкам. Траурный дождь-плач, архетипически восходящий к плачу Деметры по покинувшей ее Персефоне, традиционно сопутствует в европейской литературе теме прощания с умершим, смерти.[7] Начало стихотворения всецело находится в русле этой традиции, но дальнейший его ход ни в какие традиции стихотворений на смерть вписываться уже не будет.

Пастернак избегает эпитетов в собственном смысле слова: прилагательные появляются при существительных чинно, в роли логических определений: «клеенчатая дверь», «общественный сад». Последнее словосочетание, почти вышедшее из употребления в современном русском языке, представляет собой кальку с французского (jardin public) и обозначает общедоступный сад, открытый для всех посетителей. Для обозначения этого понятия теперь чаще пользуются словом «парк», опуская прилагательное (характерно в этом смысле превращение в советскую эпоху – 1928 г. – части московского Нескучного *сада* в Центральный *Парк* Культуры и Отдыха). Но слово «парк», которым и пользуется Пастернак в письмах, описывая эту реалию,[8] совершенно не годилось для стихотворения: ведь только слово «сад» в стихотворении об умершем человеке могло вызвать ассоциативную отсылку к райскому, заповедному саду.

В христианской традиции сад – одновременно и символ земного рая, Эдема, где жили до грехопадения Адам и Ева, и место обитания праведных душ после смерти – небесный сад. Наши рассуждения о саде как о рае в этом стихотворении можно было бы считать и неуместными, если бы логика внутренних ассоциаций Пастернака не привела к тому же результату. В одном из вариантов авторской правки есть строки, вписанные во 2-м отрывке после строки 8:

Ты вечно будешь той же самой,
Какой была ты от Адама,
Огонь и сдержанность сама.

Слово «сад», таким образом, рождает и «земные» и «небесные» ассоциации, и не случайно взгляд героя от созерцания сада устремляется в небо. В первоначальной редакции Пастернак ставил перед собой задачу описать «эту жизнь» и «этот сад впереди». Последнее словосочетание может быть понято двояко: и как сад, который раскинулся перед домом героя в реальном физическом пространстве, и как сад, ожидающий праведника впереди, после земной жизни – т.е. рай – не принадлежащий никому из сонма его обитателей, и поэтому, в каком-то смысле, «общественный». Сад в первоначальной редакции – еще и «вглухую затемненный» – т.е. лишенный вечернего освещения, соответственно военному времени. Но военная тема не вполне вписывалась в контекст размышлений о смерти Марины Цветаевой, уводила в сторону от генеральной мысли о ее уходе. Поэтому от этих строк в дальнейшем Пастернак отказывается.

Напомним, что центральное место мотив сада как рая занимает в стихотворении Цветаевой «Сад» (1934):

За этот бред
За этот ад,
Пошли мне сад
На старость лет …
…Тот сад? А может быть – тот свет?

Сразу после сада, взгляду героя предстают «облака»: «словно звери в берлоге, облака в беспорядке лежат». Со словом «берлога» в стихотворении возникает и мотив пристанища – для заснувшего (или почившего) существа. С этого образа начинается отсчет образов «зимования» – перемогания временного состояния смерти, анабиоза, в котором в стихотворении оказываются и сад, и вмерзшие в лед Камы суда: «зимуют баркасы во льду» (беловик) и «флот речной во льдах затона» (первоначальная редакция). Важную запись, помогающую понять этот мотив стихотворения, сделал чистопольский собеседник Пастернака А. Гладков: «Борис Леонидович говорит о

вмерзших в Каму баржах, что когда он на них смотрит, он всегда вспоминает Марину Цветаеву, которая перед отъездом отсюда сказала кому-то в Чистополе, что она предпочла бы вмерзнуть в лед Камы, чем уезжать» [Гладков 2002, с. 111]. Если эти слова действительно были Цветаевой произнесены – то поразительно, что образ замерзшей Камы возник у нее летом, до ледостава. Баржа во льду – символ застывшей жизни, которая оживет, как только ее призовут. В череде этих образов «зимования» угадывается ушедшая в подтекст мысль: только бы перемочь зиму – земле, зверю, кораблю, человеку – и вернется жизнь. Лед растает, и баржи поплывут. И совсем не случайно, что роман «Доктор Живаго», о котором Пастернак писал как части своего долга перед Мариной Цветаевой, заканчивается словами «Гефсиманского сада»:

Я в гроб сойду и в третий день восстану,
И, как сплавляют по реке плоты,
Ко мне на суд, *как баржи каравана,*
Столетья поплывут из темноты.
(*Курсив мой – Т. Н.*)

Разработанное А. К. Жолковским понятие инварианта поэтического мира поможет нам описать важную особенность пейзажа первых четверостиший. Дело в том, что часто смерть в произведениях Пастернака предстает в повторяющемся наборе деталей. Так, пейзаж первых двух четверостиший ПМЦ в деталях совпадает с пейзажем из главки о самоубийстве Маяковского в «Охранной грамоте»: «В окно лилось кажущееся безучастье безмерного мира. Вдоль по небу, точно между землей и морем, стояли серые деревья и стерегли границу». И чуть позже: «Вдруг внизу, под окном, мне представилась его жизнь, теперь уже начисто прошлая. Она пошла вбок от окна в виде какой-то тихой, обсаженной деревьями улицы, вроде Поварской». Как и в стихотворении, мир в этих отрывках реагирует на произошедшее, несмотря на свое «кажущееся безучастье» – в этих словах – скрытое возражение пушкинскому «и равнодушная природа». Далекий литературный источник устойчивого соседства мотива самоубийства и образа дерева находится в седьмом круге «Ада» Данте, где описан лес самоубийц.[9]

Та же ситуация повторена в стихотворении «В больнице» (1956), где смерть героя (а точнее, его последняя ночь) даны в том же окружении: «шел дождь, и в приемном покое / уныло шумел водосток /…и с улицы дуло в окно. / Окно обнимало квадратом часть сада и неба клочок… / Тогда он взглянул благодарно в окно… / клен отвешивал веткой корявой / больному прощальный поклон». Частично ситуация повторена и в стихотворении «На Страстной»:

Деревья смотрят нагишом
В церковные решетки.
И взгляд их ужасом объят,
Понятна их тревога.
Сады выходят из оград,
Колеблется земли уклад:
Они хоронят Бога…

В ПМЦ Пастернак волен был выбирать любой пейзаж, а выбрал этот, с *деревьями, окном, дождём,* потому что именно он являлся для него ***пейзажем смерти*** вообще.

Цветаева же, говоря с Пастернаком о своей возможной смерти, еще в 1923 году написала ему: «если за эти годы умру, это (Вы!) будет моей предпоследней мыслью …

каждое дерево, которое я облюбую глазами, будет – Вы» [Цветаева, Пастернак 2004, с. 47].

Теперь мы подошли к самому сложному, на наш взгляд, месту стихотворения (мы имеем в виду строки 9-12), подвергшемуся правке лишь в одной строке. Черновой вариант 10-й строки выглядит так:

9. Мне в ненастье мерещится книга
10. *Об исконной земной красоте.*
11. Я рисую лесную шишигу
12. Для тебя на заглавном листе.

То, как себе читатель Пастернака объясняет это место – определяет все восприятие текста в целом. Как нужно понимать эти слова? Что за книга мерещится автору? И почему для Марины он рисует шишигу?

Шишига – это кикимора, лесная или болотная нечисть, демоническое, страшное существо. Почему возникает этот образ, невозможный, казалось бы, в контексте стихотворения-реквиема?

Выражение «лесная шишига» – случайно или нет – является цитатой из цветаевской поэмы-сказки «Царь-девица»,[10] где о Ветре, несущем по небу главную отрицательную героиню, она же и говорит: «Прямо в небо норовит, лесной шишига». В цветаевской сказке «лесной шишига» мужского рода и явное ругательство. У Пастернака «лесная шишига» женского рода и об интонации, с которой он произносит эти слова, можно только гадать. Пастернак хорошо знал текст «Царь-девицы», услышав ее в авторском чтении в Москве зимой 1920.[11] На посланное ему Цветаевой берлинское издание 1922 года[12] отвечал: «Я давно хотел и должен был поблагодарить Вас за «Царь Девицу»... читал я ее дважды… в том-то и состоит главная прелесть поэмы, что она глубоко первообразна, а не производна».[13] Но надо сознаться, что эти сведения мало чем помогают понять, какой смысл вкладывал в эти слова Пастернак в строки о «шишиге».

Мы готовы предложить несколько (порою взаимоисключающих) трактовок этого четверостишия.

Сначала ответим на вопрос, о какой же «книге о земле и ее красоте» говорит Пастернак.

1. Предположив, что речь идет не о «существующей», а о «будущей» книге, некоторые исследователи расшифровывают эти слова, как намек на задумываемый роман «Доктор Живаго».[14] В этом предположении есть значительная доля истины. Оно подкреплено двумя письмами Пастернака (к С. Н. Дурылину от 27 января 1946: «Я, как угорелый, пишу большое повествование в прозе, охватывающее годы нашей жизни <…> в форме романа, шире и таинственнее, с жизненными событиями и драмами, ближе, по сути, к миру Блока и направлению моих стихов к Марине»; и к О. М. Фрейденберг от 30 ноября 1948, где о романе говорится как о части долга перед погибшей Мариной Цветаевой). Косвенным аргументом в пользу этого предположения служит и определение романа, которое ему дал сам Пастернак в стихотворении «Нобелевская премия»: «Я весь мир заставил плакать / Над красой земли моей».[15]

Убедительность этой версии, на наш взгляд, не отменяет существования других. Однако нужно признаться, что эта трактовка никак не связывает образ «шишиги» с таинственной «книгой».

2. Есть некоторые основания видеть в таинственной книге третий поэтический сборник Пастернака «Сестра моя – жизнь». Эта книга она стала точкой отсчета в отношениях Пастернака и Цветаевой, прочитавшей ее уже в Берлине и отозвавшейся восторженной рецензией «Световой ливень». Хотя зрелый Пастернак и не любил свой

стиль «до сорокового года», от мировоззрения, заложенного в формуле «сестра моя жизнь» он никогда не отказывался.

Важнейшим аргументом в пользу этой версии служит следующее обстоятельство. Ситуация, описанная в ПМЦ, легко проецируется на немецкий эпиграф к «Сестре…» из стихотворения Н. Ленау «Dein Bild»:

Es braust der Wald, am Himmel zieh'n
Des Sturmes Donnerflűge,
Da mal' ich in die Wetter hin,
O, Mäadchen, deine Zűge.
Nic. Lenau

Четверостишие «Мне в ненастье мерещится книга…» с его глаголами «мерещится» и «рисую» (и то и другое значение есть в немецком «malen»), с последующим обращением к героине – оказываются почти дословным пересказом строк Ленау.

3. Книгой «о земле и ее красоте» может быть и Библия. Точный перевод греческого слова «библос» – «книга». Именно библию в первый год переписки настойчиво просила Пастернака подарить Цветаева.[16] Одна из версий 10-й строки («Об исконной земной красоте», т. е. существующей искони, от сотворения мира) вместе с вычеркнутым трехстишием («Ты вечно будешь той же самой, какой была ты от Адама огонь и сдержанность сама») актуализируют именно ветхозаветный компонент в раздумьях Пастернака. Цветаева представляется ему словно бы ветхозаветным персонажем, существующим до Христа, но в Богом созданном мире. Но что это значит – рисовать на заглавном листе Библии шишигу? Возможно ли это?

4. Еще одна версия. Невероятная (сослагательная). А вдруг это … книга Елены Гуро «Небесные верблюжата»? Ее название могло всплыть после сравнения «почернелых туч» со зверями в берлоге – т.е. с медвежатами – словом, созвучным «верблюжатам» Гуро. Косвенный аргумент в пользу этой версии: побудивший Пастернака к написанию стихотворения Крученых дружил с Гуро, она умерла, не состарившись, как и МЦ. Может быть, в ночь перед стихотворением разговор шел об умерших поэтессах их поколения?

5. Наконец, последнее предположение. Может быть, это вообще «книга жизни», перелистав которую, подходят к одновременному концу и книги, и жизни? Та книга, которая появится в Судный день? Тогда можно связать этот образ с заключительными строками об итоге, который этой жизни пока на земле «не подвели». Убедительным основанием для такой версии служат, как нам кажется, упоминание в ПМЦ о реквиеме («да и труд не такой уж ахти твой заброшенный прах в реквиеме из Елабуги перенести»). Траурная музыка реквиема всегда сочинялась на канонический латинский текст, полагаем, прекрасно известный Пастернаку. Вот фрагмент одной из частей «Реквиема», которая называется «Гнев божий»:

Книга написанная будет явленная,
В которой все содержится:
По ней будет судим мир.

В общем контексте стихотворения – когда герой представляет себе страшное настоящее героини и пытается – как мы надеемся показать – сделать более светлым ее будущее – эта версия звучит убедительнее других. Именно эту книгу, наверное, и назвал Пастернак «книгой о земле и ее красоте». Образ этой книги судеб, которая появится во время страшного суда – актуален не только для героини, но и для героя.

Вина перед Цветаевой, которую чувствовал Пастернак, грех победившей глухоты в отношении к ней тоже должны были стать строкой этой книги.

Строки о «лесной шишиге» тоже можно понимать по-разному. Вот варианты трактовок:

1. Пастернак изображает тут действие, являющееся подсознательной защитой от громадности боли. Инфантильный жест, при котором неважно, что нарисовано. Не исключено, что шишига в этих строках – слово, лишенное своей семантики. Картинку обычно рисуют для ребенка, для младшего и слабейшего – но живого – и само это действие на время отменяет факт смерти. «Рисую, словно ничего не случилось». Если это так, то четверостишие о шишиге находилось с противоречии со следующей строфой, вычеркнутой затем из черновой редакции, где «травлю» (пришедшее по семантической ассоциации – «плакать»-«травить душу»-«травить» в значении «прожигать кислотой») и «режу» - действия гравировщика, профессионала – противопоставлены бездействию плачущего человека; дело противостоит горю. Здесь уместно еще вспомнить, что по мнению Пастернака, «песнь не смеет плакать».[17]

2. Если считать, что шишига попала в этот текст не из соображений эвфонических и является именно тем словом, чье семантическое значение в ПМЦ совпадает с общепринятым в русском языке, то также возможны несколько различных объяснений этого образа.

а) Пастернак твердо отказывается в стихотворении от темы самоубийства, называя смерть Марины Цветаевой «уходом» и просто «смертью». Наложив вето на тему самоубийства, загнав его в подсознательное, Пастернак не переставал думать о нем, что выразилось в двух самых страшных образа стихотворения – шишиге и Пиковой Даме. Но тогда возникает вопрос: почему шишига остается в беловой редакции, а Пиковая Дама исчезает? Здесь важно, что шишига в тексте появляется не «сама» (не совсем так, как Пиковая Дама), а по воле героя. Он ее рисует. Т.е. она ему полностью подвластна – не она владеет героем, а он ей. Нарисовать страшное – значит – защититься от него, это языческий способ защиты. И ведь шишига рисуется «для Марины». Состояние героя в этом четверостишии здесь просветленное (даже «в ненастье» – мысли о земной красоте) и противоположное тому «ужасу», который возникает у него пред Мариной как пред Пиковой Дамой, переезжающей на другой берег Камы.

б) Противоположная трактовка (высказана в письме к нам К. Г. Боленко) также возможна. Шишига − «зловещий языческий образ. И с образом книги о земле и земной красоте он находится в явном и очень резком, вопиющем диссонансе… И рисунок шишиги, адресованный героине, это своего рода отказ ей в этой красоте. Осознанный, бессознательный ли, не знаю, скорее всего, второй, раз потом эта тема обрывается так резко, как стряхнутое наваждение. Кстати, мотив отказа может быть фонетически зашит в одновременную созвучность шишиги сразу двум названиям одной из самых резких форм отказа − шишу и фиге. Языческий мотив может быть еще важен своим антихристианским содержанием. Что готовит, а может быть, уже и вводит тему самоубийства. И этот же мотив может отсылать к некоторой “языческости” самой Цветаевой, что делает “шишигу” образом конечного пункта, итога цветаевской жизни. От осознания которого невозможно избавиться, оно приходит, как наваждение».[18]

Подведем итог: четверостишие, которое Пастернак оставил нетронутым, для него самого казалось удачной формулировкой задуманного, а для читателя – темно и однозначной трактовке не поддается.

В мотивной структуре стихотворения особенно выделяются образы «укрывания», «зачехления», сквозь которые просвечивает мысль о могиле и гробе: *клеенчатая дверь; берлога; яблони в крепе; мебель в чехле; сумрак над степью;*

баркасы во льду; яблоня в сугробу, город в снежной пелене. Они сопутствуют теме перезахоронения[19] – одной из ведущих в диптихе, из глубины времени получившей невольное пророческое звучание. В момент создания ПМЦ Пастернак еще не потерял надежды на установление точного места могилы и на физическое перезахоронение,[20] но в стихах он заводит речь о поэтическом переносе в реквиеме.

Ах, Марина, давно уже время,
Да и труд не такой уж ахти,
Твой заброшенный прах в реквиеме
Из Елабуги перенести.

Если задуматься о буквальном смысле этих строк, то застываешь в недоумении: о каком собственно «переносе» здесь говорится? Если это перенос праха – то при чем тут реквием, где все-таки подразумевается мысль о будущем души? зачем и куда переносить прах из Елабуги?[21] Если строчки «ты б в санях переехала Каму в час налетчиков и громил» понимать как исполнение задуманного «переноса» – то зачем нужно это перезахоронение из одной чужой земли в другую, ничем не роднее? Вероятно, тут произошло совмещение, срастание разных комплексов: задумав изобразить «торжество переноса» (где литературными предшественниками для него должны были бы стать описание встречи Пушкина с прахом Грибоедова в «Путешествии в Арзрум», и лермонтовское «Последнее новоселье» о перезахоронении Наполеона), Пастернак сворачивает в другую сторону и показывает в черновой редакции самовольное ночное возвращение покойницы («в час налетчиков и громил») и свой перед ней ужас. Причем, эти «налетчики и громилы» могут восприниматься не только как перифрастическое обозначение ночного времени, но и как некая «свита» героини. И это дает почву для другой литературной ассоциации – не с Пиковой Дамой, а чем-то средним – если такое вообще можно вообразить – между гоголевской нечистью «Вия», балладными призраками и маленькой разбойницей из «Снежной королевы» Андерсена. В другом месте стихотворения появится «разбойничий флаг» – с характерной подменой логического определения: «флаг» может быть «пиратским» – но что значит «разбойничий флаг»? У каких разбойников, кроме разве Пугачева, он был? Предполагаемый переезд из Елабуги в Чистополь, расположенных, как известно, на противоположных берегах Камы, дан так, что можно подумать о возвращении живого человека:

Ты б в санях переехала Каму
В час налетчиков и громил.

Строчки звучат так, что трудно избавиться от ассоциативно возникающей картины суриковской боярыни Морозовой на розвальнях. (Заметим в скобках еще один «претекст» для этих строк. Это традиционная для древнерусского красноречия формула, описывающего бытие на пороге смерти. «Сидя на санях» – т.е. одной ногой в могиле, в глубокой старости – формула, употребленная в «Поучении» Владамира Мономаха).

Правя стихотворение, Пастернак последовательно отказывается от такого поворота сюжета. То, что от него осталось в беловике – самые поразительные по эмоциональному накалу и напряжению строки:

Что сделать мне тебе в угоду?
Дай как-нибудь об этом весть.
В молчаньи твоего ухода
Упрек невысказанный есть.

Оба варианта стихотворения выдержаны в графических, черно-белых тонах, и за цветовыми полюсами здесь можно усмотреть мерцание двух полярных миров: светлого, божеского (облака, листы книги, снежная пелена, лицом повернутая к Богу) – и черного, хтонического, демонического, языческого (ненастье, шишига, Пиковая дама, час налетчиков и громил). Лишить героиню черного ореола, забрать ее у темного мира – вот на что, собственно, направлена та правка, которую – осознанно или нет – проделал Пастернак. Героиня перестает быть Пиковой дамой – и начинает тянуться к Богу. Из стихотворения уходит черный цвет: «почернелые тучи» заменены на «облака», вычеркнуты строки о «сумраке…черном, точно разбойничий флаг», о «яблонях в крепе», о «вглухую затемненном» саде, о рояле в чехле, о Пиковой даме, о могильной яме, о «самой глубине земли».

Что можно сделать для умершего человека? Для того, чтобы покойнику было хорошо на том свете или чтобы искупить, загладить чувство вины за не всё, сделанное для Марины, – нужно что-то «сделать». Что? И итоговым описанным действием становится мысленное исполнение христианского обряда поминок.[22]

«Зима как пышные поминки». Эпитет «пышные» точно отражает видение чистопольской зимы Пастернаком. «Все мы упивались роскошью Вашей здешней зимы. Деревья в густейшем инее вызывали представление о каких-то фруктовых садах зимы» (надпись его чистопольскому знакомому В. Д. Авдееву на книге «Избранные переводы». М. 1940, – 24 сентября 1942). «Пышное» бытие природы (ср. пушкинское «люблю я пышное природы увяданье») было контрастно нищему «житью-бытью» людей.

Обряд поминок важен и для умершего и для живых, он помогает встроить в жизненный ряд экзистенциально не переносимую ситуацию утраты близкого.

Из всего поминального обряда выбран один элемент: приготовление кутьи. Сверимся с В.И.Далем: «Кутья – каша с сытою, изюмом, из обдирного ячменя, пшеницы, рису, из толстой крупы, приносимая в церковь при поминках и подаваемая за упокойным столом, а местами и в рождественский сочельник, называемый посему на юге также кутьей, как зовут и сочельники Крещенья и Нового года; первый постная кутья, второй голодная, в третий богатая». «Рецепт» кутьи Пастернака, конечно, поэтический. В черновике ему отведены три строфы, в беловике – одна. Из черновика ушли пронзительно точные слова, мотивирующие невозможность приготовления настоящей кутьи – «средь нашего житья-бытья», т.е. при убожестве и нищете нашего быта («среди немыслимого быта» – как в другом месте скажет Пастернак), когда ничего фантастичнее кулинарной книги Молоховец нельзя было и придумать. Слово «коринка» означает в стихе не корицу, как многие думают, а сорт мелкого изюма, который как раз и подходит для этого блюда. По-французски он называется «raisin de Corynthe» – изюм из Коринфа,[23] при ассимиляции слово трансформировалось почти до неузнаваемости. Надо заметить, что участие природы в приготовлении блюда – ассоциация по смежности, привычная в мире Пастернака (вспомним хотя бы строки из книги «Второе рожденье»: «Все снег да снег, – терпи и точка. / Скорей уж, право б, дождь пошел / И горькой тополевой почкой, Подруги сдобрил скромный стол. // Зубровкой сумрак бы закапал, / Укропу к супу б накрошил, / Бокалы, грохотом вокабул, Латынью ливня оглушил»).

Гастрономические мотивы заставляют находить и другие немаловажные параллели. Одну из них дает уже упоминавшаяся главка о самоубийстве Маяковского из «Охранной грамоты». «Сырой туман оплакивания прерывался и тут озабоченными разговорами вполголоса, как по окончании панихид, *когда после густой, как варенье, службы,* первые слова, сказанные шепотом, так сухи…» – ср. в ПМЦ «В твою единственную честь / Я жизнь в стихах собью так туго, / Чтоб можно было ложкой

есть». Пастернак предполагал, вероятно, что эти поэтические строки должны восприниматься как метафора концентрации жизненного материала в будущих произведениях, залог – в его системе координат – их весомости и полноценности. Строки, по мысли автора, подготавливали мотив приготовления «подобья евхаристий». Но вышло, что эти слова со всей неизбежностью вызывают явно не учтенную Пастернаком ассоциацию с гаршинскими лягушками, чья разная судьба – как и различие в судьбе Пастернака и Цветаевой, – в конечном счете, находилась в самой прямой связи с противоположностью их темпераментов и жизненных установок. Когда один говорил «На твой безумный мир / ответ один – отказ», другой, не переставая трудиться, «тихо шептал»: «Благодарствуй, ты больше, чем просят, даешь». Строк о туго сбитой в стихах жизни в беловой редакции нет. Нам кажется, что они ушли, так как выступали в связке с вычеркнутым местом об евхаристии. А еще он мог вспомнить финал своих стихов на смерть Маяковского, где почти та же «съедобная метафора» выступала с исключительно отрицательной коннотацией: «Так пошлость свертывает в творог / Седые сливки бытия».

Пастернак не мог не видеть немыслимого кощунства в строках черновика 1943 года:

Я наподобье евхаристий
Под вкус бессмертья подберу
Промерзшие под снегом листья
И мандаринов кожуру.

Евхаристия – пресуществление Святых Даров – хлеба и вина – в плоть и кровь Христа – один из главнейших христианских церковных обрядов. Причащающийся Святыми Дарами верующий получает подтверждение своего присутствия в церковном братстве, а также надежду на спасение. В этом смысле о вкусе просфоры уместно говорить как о «вкусе бессмертия». Но самовольное изменение деталей обряда ведет к замене его смысла на противоположный. Ничего нельзя делать «наподобье» евхаристий. Для христианского сознания это немыслимо. Кроме того, упоминание «мандаринов кожуры», столь естественное для стихотворения, написанного в день католического Рождества 25-26 декабря, давало ассоциацию не с поминальной, а с рождественской едой. Кожура мандаринов – такая же естественная деталь рождества в мирный период жизни (мандариновые цукаты и крошка – компонент рождественских пирогов и марципанов),[24] как и фантастическая – для военного рождества 1943 года. Это вкус не бессмертья, а детства – эдема и для Пастернака, и для Цветаевой.

И в других стихотворениях «на смерть» Пастернак уделял более внимания не фигуре ушедшего, не размышлениям о возможных причинах конкретной смерти, а – что естественно для лирического поэта – говорил о себе. Как заметил Бродский об этом тексте, «мы имеем дело со стихотворением, где автора с его микрокосмом больше, чем предмета, о котором идет речь. Это часто случается с жанром элегии, произошло это и здесь» [Бродский 1997, с.173]. Читая финал черновой редакции, нельзя отделаться от недоумения: с какой стати показалось Пастернаку уместным писать о том, что текст ПМЦ создавался «в постели» и едва ли не «с похмелья». «Детская непосредственность» Пастернака позволили ему произнести слова, ни при каких обстоятельствах не возможные в тексте, посвященном женщине, тем более, умершей: «Ты помнишь запах стен с похмелья?» Как к ним вообще возможно относиться? Заключительная строка первоначальной редакции («Стол или рояль в чехле») изображала инструменты, из которых перестали извлекать музыку или музыку слов, и выглядела как эмблема смерти или ее метонимический символ. Это приводило за собой идею окончательности, избегаемую автором в этом тексте. Пастернак зачеркнул эти строки. На их место

пришли другие – уже знаменующие тот мировоззренческий сдвиг и поворот, о котором мы много раз говорили.

Строфы, посвященные человеческому бессилью в осмыслении смерти – появляются в беловике последними, их нет в черновом варианте, и это – одно из генеральных размышлений Пастернака на эту тему:

Всегда загадочны утраты.
В бесплодных розысках в ответ
Я мучаюсь без результата:
У смерти очертаний нет.
Тут всё – полуслова и тени,
Обмолвки и самообман.
И только верой в воскресенье
Какой-то указатель дан.

От формулы «у смерти очертанья нет» – один шаг до сформулированного в романе «Доктор Живаго» мнения: «Смерти нет. Смерть не по нашей части. … Смерти не будет, говорит Иоанн Богослов, и вы послушайте простоту его аргументации. Смерти не будет, потому что прежнее прошло. Это почти как: смерти не будет, потому что это уже видали, это старо и надоело, а теперь требуется жизнь вечная…». Это отмечалось А. Якобсоном: «Памяти Марины Цветаевой» – первое произведение Пастернака, за которым стоит новое миросозерцание… Это стихотворение впервые как таковую развивает тему смерти, отрицая смерть, где рождается образ бессмертия… Тема преодоленной смерти (воскресения) едва ли была бы реализована <в позднейших произведениях Пастернака – *Т. Н.*>, не будь в этой поэзии образа непреодоленной (еще) смерти» [Якобсон 1992, с.117]. Да и сам Пастернак в уже цитированном автокомментарии к стихотворению (1944) признавался: «Это круг идей, только еще намеченных и требующих продолжения».

Нам остается прокомментировать финал беловика:

Лицом повернутая к Богу
Ты тянешься к нему с земли,
Как в дни, когда тебе итога
Еще на ней не подвели.

Эти строки Пастернака тоже предполагают разное читательское восприятие. Оно заложено в одновременном употреблении по отношению к одному лицу разных грамматических залогов: «повернутая» – страдательный залог, действие, выполняемое над лицом, а не самим лицом, и «тянешься» – действительный залог, действие самого лица. Для одних читателей при зрительном восприятии этих строк ближе всего эль-грековское стояние на цыпочках, динамическая вертикаль. Важнее внутренний импульс и движение, а не поза. Другие читатели видят в этих строках горизонталь – положение человека в гробу. И сама суть этих строк – предстояние человека перед Богом – *может* быть воспринята – так как это позволяют присутствующие в стихотворении демонические мотивы – совершенно не так, как задумывал Пастернак, так как глагол «тянешься» приводит за собой ассоциации с жестами гоголевским покойниц-панночек или героини из «Синюшкиного колодца» Бажова. Конечно, не к этим ассоциациям хотел повести за собой читателя Пастернак, мы лишь довели до абсурда возможность толкования, заложенную грамматикой этого текста. Мы должны успокоить самих себя – все разумные читатели Пастернака поняли его – *без слов (вне его слов)* так, как это сформулировала, например, Жаклин де Пруайар: «Обращением к небу лицом своих мертвецов Пастернак напоминает нам, что «смерти нет»; после естественного разрушения видимого лица человека остается жить его вечное, сверхъестественное

лицо: в своей слепоте мы не видим его, однако его таинственное присутствие можно ощутить … в последнем знаке «обращения» в ожидании Воскресения: Лицом повернутая к Богу Ты тянешься к нему с земли» [Пруайар 1998, с. 45-46]. Настоящее время этого действия началось – по мысли Пастернака – для Цветаевой с ее рождения, а закончится теперь уже только во время Судного дня, когда и будет подведен итог этой жизни, записанной в книгу о земле и ее красоте.[25]

Литература

Борисов 1989 – *Борисов В. М.* «Река, распахнутая настежь»: К творческой истории романа Бориса Пастернака «Доктор Живаго» // *Пастернак Б. Л.* Доктор Живаго. М.: Книжная палата, 1989. Режим доступа в Сети: http://lib.vinet.ru/read.php?id=5337 или http://www.infoliolib.info/philol/borisov/borisov.html

Бродский 1997 – *Бродский о Цветаевой*: интервью, эссе. М.: Издательство «Независимая газета», 1997.

Быков 2005 – *Быков Д. Л.* Борис Пастернак. М.: Молодая гвардия, 2005.

Гладков 2002 – *Гладков А.* Встречи с Пастернаком. М.: Арт-Флекс, 2002.

Данте 2002 – *Данте Алигьери.* Божественная комедия. Новая жизнь. Стихотворения, написанные в изгнании. Пир. М.: Рипол Классик, 2002.

Пастернак 1965 – *Пастернак Б. Л.* Стихотворения и поэмы. М.–Л.: Советский писатель, 1965 (Библиотека поэта. Большая серия).

Пастернак 1985 – *Пастернак Б. Л.* Избранное: В 2-х томах. Т. I / Составление, подготовка текста и комментарии Е. В. Пастернак и Е. Б. Пастернака. М. Художественная литература, 1985.

Пастернак 1987 – *«…в вечно милый мне Чистополь»*: Дарственные надписи и письма Б. Л.Пастернака В. Д.Авдееву (Публикация И. Озерной) // *Чистопольские страницы*: Стихи, рассказы, повести, письма, воспоминания / Сост. Г. С. Муханов. Казань: Татарское книжное издательство, 1987. С. 253-261

Пастернак, Дурылин 1990 – Две судьбы (Б. Л. Пастернак и С. Н. Дурылин. Переписка). Публ. М. А. Рашковской // *Встречи с прошлым*. Вып. 7. М.: Советская Россия, 1990. С. 397-398.

Пастернак 1989-1992/I–V – *Пастернак Б. Л.* Собрание сочинений: В 5-и томах. М.: Художественная литература, 1989–1992.

Пастернак 2003–2005 – *Пастернак Б. Л.* Полное собрание сочинений с приложениями: В 11-и томах / Сост., коммент. Е. Б. Пастернака и Е. В. Пастернак. М., Слово/Slovo, 2003–2005.

Пруайар 1998 – *Пруайар Ж.* «Лицо» и «личность» в творчестве Бориса Пастернака (пер. с фр. Н. Б. Кандановой) // *Пастернаковские чтения*. Выпуск 2. М.: Наследие, 1998. С. 38-62.

Цветаева, Пастернак 2004 – *Цветаева М. И., Пастернак Б. Л.* Души начинают видеть. Письма 1922/ Сост., коммент. Е. Б. Пастернака и Е. В. Пастернак.1936 годов / Сост., предисл., комм. Е. Б. Коркиной и И. Д. Шевеленко. М.: Вагриус, 2004.

Якобсон 1992 – *Якобсон А. А.* «Вакханалия» в контексте позднего Пастернака // *Якобсон А. А.* Конец трагедии. Вильнюс-Москва: Весть, 1992. С. 101–152.

Примечания

[1]То же: Пастернак 1989-1992/II, с. 628. РГАЛИ. Ф. 379 (Пастернак). Оп. 2. Ед. хр. 7. Л.7. «“Памяти Марины Цветаевой”. Два отрывка». Стихотворение. Машинопись с правкой и вставками автора и пометами А. Е. Крученых. На л. 1. – дарственная надпись Б. Л. Пастернака Г. З. Рябову от 1 января 1944 г.: «Григорию Захаровичу Рябову с пожеланием полно жить в Новом 1944 году» (л. 1.). Стихотворение называется здесь «Памяти Цветаевой» и имеет подзаголовок «Два отрывка». Под этой записью Пастернака следует на том же листе запись А. Е. Крученых (так же напечатанная на машинке): «Это посвящение в первоначальной редакции вошло в тетрадь “Новогодний с’езд волхвов” 1943 (машинопись в трех экземплярах). Здесь – в дополненном и исправленном виде. Москва. 6/I 1944 г. Алексей Крученых». Рукой А. Е. Крученых далее вписано карандашом: «На стр. 5, 6, 7 правка (карандашом) автора, т. е. Б. Пастернака».

[2] Новый мир, 1965, № 1, с. 163.

[3] Объективная, высшая реальность жизни человеческого духа (*лат.*).

[4] Реалиями, приметами земного существования (*лат.*).

[5] К которым нужно добавить и переводы: Паоло Яшвили «На смерть Ленина», Райнера Марии Рильке «По одной подруге реквием». Связь последнего текста с ПМЦ многогранна и отчасти разработана, поэтому мы не будем касаться этого вопроса в своей статье.

[6] Этот компонент находим и в романе «Доктор Живаго», когда главный герой, возвращаясь с похорон, «с вожделением предвкушал, как он… в свои заупокойные строки по Анне Ивановне, вставит всё, что ему к той минуте подвернется: две-три лучших отличительных черты покойной… несколько уличных наблюдений по пути назад с кладбища» [Пастернак 2003–2005, т. IV, с. 91].

[7] Примером нарушения традиции может служить тютчевское стихотворение денисьевского цикла «Весь день она лежала в забытьи…» – когда «теплый летний дождь» – выражение не скорби природы, а ее прелести и гармонии – становится последней приметой земного мира, покидаемого умирающей героиней.

[8] Ср. строки из писем Пастернака Авдееву: о «почте на углу Урицкого и парке через лазейку в заборе» [Пастернак 1987, с. 253]; «И сырой ветер оттепели в темноте около парка и на углу, где почта, слепой воздух зимней ночи, и острое чувство дали и воли, что оно становится физическим символом существования» [там же, с. 258].

[9] «Когда душа, ожесточась, порвет / Самоуправно оболочку тела, / Минос ее в седьмую бездну шлет. // Ей не дается точного предела; / Упав в лесу как малое зерно, / Она растет, где ей судьба велела. // Зерно в побег и в ствол превращено: / И гарпии кормясь его листами, / Боль создают и боли той окно» [«Ад», Песнь Тринадцатая, 94–102; пер. М. Лозинского; Данте 2002, с. 74] Все ключевые слова (самоубийство, дерево, окно) присутствуют и в оригинальном тексте Данте.

[10] Этот факт отмечен в комментариях к стихотворению в новом, одиннадцатитомном собрании Пастернака.

[11] Цветаева напоминала Пастернаку в своем первом письме (Берлин, 29 нов. июня 1922 г.): «Зимой 1920 г., перед отъездом Эренбурга, в Союзе писателей читаю Царь-девицу, со всей робостью:1) рваных валенок, 2) русской *своей* речи, 3) явно большой рукописи. Недоуменный вопрос – на круговую: “Господа, фабула ясна?” И одобряющее хоровое: “Совсем нет, доходят отдельные строчки”».

Потом – уже ухожу – Ваш оклик: “М. И.!” – “Ах, Вы здесь? Как я рада!” – “Фабула ясна, дело в том, что Вы даете ее разъединенно, отдельными взрывами, в прерванности…”»

И мое молчаливое: Зорок. – Поэт» [Цветаева, Пастернак 2004, с. 14].

[12] Два издания «Царь Девицы» в 1922 году: Государственным издательством в Москве и изд-м «Эпоха» в Берлине. Последнее вышло в октябре 1922 года и именно экземпляр этого издания Ц. послала П. с дарственной надписью: «Борису Пастернаку – одному из моих муз. Марина Цветаева. 22 декабря 1922 г. Прага» (Частное собрание) [Цветаева, Пастернак 2004, коммент. на с. 576].

[13] Цветаева, Пастернак 2004, с. 27.

[14] Борисов 1989. Также: Борисов В. М., Пастернак Е. Б. Комментарий к роману «Доктор Живаго» в: Пастернак 1989–1992/III, с. 651.

[15] За это наблюдение мы приносим благодарность Омри Ронену.

[16] «Вы должны подарить мне библию – не из Ваших рук не возьму» [Цветаева, Пастернак 2004, с. 38].

[17] Цитата из стихотворения Пастернака «Засим имелся сеновал».

[18] Ср. мнение Д. Быкова: «Аналогия между шишигой – персонажем русского фольклора, лесной ведьмой, – сомнительна, хотя характер у Марины Ивановны был не ангельский; если же шишига красуется на заглавном листе в качестве символа земли и ее красоты, тут уж вовсе только руками развести» [Быков 2005, с. 625]. Говоря же о строках о Пиковой Даме, Быков пишет: «Слава богу, сам автор отказался от этого варианта, хотя на самом деле он глубоко не случаен; в Цветаевой и точно было демоническое начало, которого Пастернак не любил, не принимал , – и теперь он словно отвоевывал ее у дьявола – для Бога» [там же].

[19] Ср. в «Докторе Живаго» сходное развитие темы похорон: «С неба оборот за оборотом бесконечными мотками падала на землю белая ткань, обвивая ее погребальными пеленами»; «Погрязневший снег словно просвечивал сквозь наброшенный креп, из-за оград смотрели темные, как серебро с чернью, мокрые елки и походили на траур» [Пастернак 2003–2005, т. IV, с. 7, 90].

[20] Ср. строки из его письма 1948 года Авдееву: «Дочь Цветаевой запросила письмомНиколаяНиколаевича Асеева, известно ли место, где погребена Марина Ивановна в Елабуге. В свое время я спрашивал об этом Лозинского, жившего в Елабуге, и он мне ничего не мог по этому поводу сказать» [Пастернак 1987, с. 260].

[21] Р. Б. Вальбе в разговоре со мной (10.10.2005) вспомнила, как она присутствовала в комнате у Эфронов во время разговора с Пастернаком осенью 1943 года о перезахоронении Цветаевой. По ее словам, Пастернак только «мычал» в ответ.

[22] Ср. в романе «Доктор Живаго» «недостающее пение» и «отсутствующий обряд» похорон восполняются «одними цветами».

[23] За эти разъяснения я благодарна Е. Э. Ляминой.

[24] Ср. соседство «мандаринов» и «смерти» у Цветаевой в стихотворении 1918 года «Уедешь в дальние края»: « Кто бросил розы на снегу? / Ах, это шкурка мандарина... / И крутятся в твоем мозгу: / Мазурка – море – смерть – Марина...» (за это указание я благодарна И. Беляковой). Ср. то же переплетение мотивов в сцене «Елка у Свентицких» в «Докторе Живаго».

[25] Автор благодарен своим друзьям и коллегам (Д. Веденяпину, О. Кельберт, Е. Ляминой, А. Степанову, Л. Флейшману, И. Фоменко, И. Швецову) за советы, которые помогли в работе над этой статьей.

Анастасия Москалева

«НЕ МОЗГ – НЕ ОН ОДИН, НО ЦАРСТВО МИРА…» (О «ДРАМАТИЧЕСКИХ ОТРЫВКАХ» Б. ПАСТЕРНАКА)

Актуальность явления ретроспекции в творчестве Пастернака, обратной развертки сюжета от конца к началу, и, следовательно, к читательской установке на реверсирующее чтение («чтение вспять») уже отмечались Ежи Фарино в связи с описанием музыкального принципа построения текстов поэта: «обилие повторов, одинаковых конструкций, устойчивых анафор, постоянный возврат к тому же или такому же мотиву <…> Наиболее адекватным чтением такого текста является *чтение вспять*, с конца, ибо последняя вариация (последняя экспликация) и есть последняя и истинная семантика начала, т. е. Тема» [Фарино 2001, с. 314]. Иначе говоря, множество семантических вариаций приводит к одной и той же инвариантной теме, той точечной, «первичной» метафоре, которая может быть или прямой экспликацией темы, или же ближайшей к ней вариацией. «Само по себе имя еще пусто, это только начало пути, выход из детства, – пишет Григорий Амелин в «Лекциях по философии литературы», – Пастернак же идет скорее от *конца к началу*, продираясь сквозь напластования имени, иллюзии и надежды <…> Пастернаку надо пуститься в *обратное плавание* – избавиться от всех этих напластований и ассоциативных рядов, чтобы взглянуть на имя как в первый раз» [Амелин 2005, с. 54].

Н. Фатеева в книге «Поэт и проза», исследуя феномен билингвизма в творчестве Пастернака, приходит к выводу, что его переходы от стиха к прозе являются способом обнаружения собственного авторского «кода иносказания», «определения границ своего мира и языка» [Фатеева 2003, с. 367]. То же справедливо и для смены «родового» языка – освоения драмы как абсолютно нового, чужого Пастернаку–поэту механизма.

«Драматические отрывки» 1917 года, как и драма «Слепая красавица», демонстрирует сюжето- и смыслообразующий потенциал метафоры головы. В письме к А. Л. Штиху Пастернак однажды провел параллель между драмой как родом литературы и метафорой головы: «…и даже не слышал, потому что она [Е. Виноград – *А. М.*] взяла тебя за голову так,[1] как это предписал Софокл одному своему символу переполнившейся нежности, в *самом начале своей лучшей драмы*, которая живет сейчас может быть только за *этот жест*. Знаешь, *в первом стихе* Антигона держит (зачерпнув) *голову* Исмены: О, общей братской кровью близкая голова Исмены! – Потом возникнет много, много жалоб греческого лепета, они разойдутся, потом смерть и *все это зачерпывает этот жест*; здесь можно срезать и этот отрезок А – В будет *прелюдией*» [VII, 44–46].[2] Случайная авторская ассоциация впоследствии вырастает в творчестве Пастернака до статуса текстопорождающего источника.

В метафоре головы, безусловно, запечатлен весь комплекс архаических значений, связанных со священным отношением к голове, как вместилищу души. «Табуированию подлежала голова любого жителя; никто не смел к ней прикасаться и через нее переступать. Даже отец не мог переступить через голову своего спящего сына; женщинам запрещалось прикасаться к чему бы то ни было, чтобы касалось головы их мужа или отца» [Фрезер 2003, с. 248]. Другой семантической составляющей данной метафоры является ряд сюжетов древнегреческой и египетской мифологии о «пророчащих головах», где очевидны рудименты архаического сознания, согласно которому разъятие тела на части тождественно приобретению пророческого дара[3] (для легенды об Орфее, который был растерзан неистовыми вакханками, и его голове, брошенной во фракийский Гебр, важен мотив соперничества между пророчащей

головой Орфея и оракулом Аполлона). Кроме того, для Пастернака орфическая линия оказывается актуальной и благодаря влиянию Р.–М. Рильке и его мифу о Сверхпоэте.[4]

В «Драматических отрывках» 1917 года, посвященных казни Робеспьера и концу якобинской диктатуры, сохранилось только воссоздание *жеста* «прикосновения» к голове, диалог с ней как с отдельным персонажем, пророком-демиургом. Так, единственным желанным собеседником и предметом речи для Робеспьера становится его собственная голова. Других персонажей он из ряда таковых исключает:

Р о б е с п ь е р

Оставь. Прошу тебя. Мелькнула мысль.
Оставь шагать.

С е н - Ж ю с т

А! Я тебе мешаю! <…>

Р о б е с п ь е р

Перестань.
Ведь я просил тебя. – Мне надо вспомнить. <…>

Р о б е с п ь е р

Иди, ступай! Погибли! Не могу!
Ни мысли – вихрь. – Я разучился мыслить!

(Хрипло, хлопнув себя по лбу.)

Дальнейшие слова относятся к голове Робеспьера.

В последний миг, – о дура! Ведь кого,
Себя спасать; – кобылою уперлась!
Творила чудеса! Достань вина.
Зови девиц! – Насмешка! «Неподкупный»
Своей святою предан головой
И с головой убийцам ею выдан. <…>
Но не тебе ль, не в честь твою ли в жертву
Я именно его принес. Тебе.
Ты, только ты была моим Ваалом [II, 218].

Такое символическое обособление головы как собеседника и отдельно действующего существа (здесь и далее герой называет ее дурой, Ваалом, подлой тварью, распутной, блуждающей) предсказывает дальнейшее развитие событий драмы – буквальное отделение головы Робеспьера, гильотинирование, ожидающее его впереди. Мотив декапитации возникает уже в первой сцене в реплике Сен-Жюста:

Как людям втолковать, что человек
Дамоклов меч Творца, капкан вселенной,
Что духу человека негде жить,
Когда не в мире, созданном вторично,
Они же проживают в городах,
В Бордо, в Париже, в Нанте и в Лионе,
Как тигры в тростниках, как крабы в море,
А надо *резать разумом стекло*,
И раздирать досуги, и трудами… [II, 214]

«Наиболее продуктивным приемом, выводящим фразеологизм из автоматизма восприятия, – пишет Г. Н. Гиржева о поэтике Пастернака, – но не изменяющим его основного значения, является прием буквализации одного из компонентов» [Гиржева 1991, с. 8]. Именование человека Дамокловым мечом[5] в тексте, задуманном как трагедия о казни, лишает слово «меч» переносного значения и актуализирует легендарный сюжет о Дамокле и Дионисии. Прием буквализации поддерживается глаголом *резать,* при этом переструктурируется и значение слова *разум,* он наделяется способностью *резать*, тождественностью с *мечом*.

Обе написанные сцены (прощание Сен-Жюста с Генриеттой и ночь в ратуше перед казнью) связывают голову (разум) со сверхзнанием и инобытием:

С е н - Ж ю с т

Нет покоя
И ночью. Нет ночей. Затем, что дни
Тусклее *настоящих* и тоскливей,
Как будто солнце дышит на *стекло*
И пальцами часы по нем выводит,
Шатаясь от жары. Затем, что *день*
Больнее дня и ночь волшебней ночи. <…>

Р о б е с п ь е р

Как это близко мне! Как мне сродни
Все эти мысли. Верно, верно, верно.
И все ж я сплю; и все ж я ем и пью,
И все же я в уме и в здравых чувствах,
И белою не видится мне ночь,
И солнце мне не кажется лиловым [II, 216].

В данном контексте иносказательный диалог Сен-Жюста и Генриетты о «вскрытии гнойника тоски», «пуске грязной крови» и «прорывании нарыва» прочитывается как устремленность героя к потере головы, с одной стороны, как к прозрению, уничтожению стекла (метафоры покрова Изиды, разделяющего истинное и кажущееся бытие), с другой, как возврат к уму и здравым чувствам, олицетворением которых является Генриетта. Дивергенция «чистой мысли», «разума твердыни» и «здравого чувства»[6] в случае с Робеспьером приобретает парадоксальное сюжетное выражение:

1 . Р о б е с п ь е р

Ты здесь, Сен-Жюст? Где это было все? –
Бастилия, Версаль, октябрь и август?
Сен-Жюст останавливается, смотрит с удивлением на Робеспьера.

2 . Р о б е с п ь е р

Перестань.
Ведь я просил тебя. – Мне надо вспомнить. –
Не знаешь: Огюстен предупредил
Дюпле?

С е н - Ж ю с т

Не знаю.

Р о б е с п ь е р

Ты не знаешь.
Не задавай вопросов. Не могу
Собраться с мыслью. – Сколько било? – Тише.
Есть план. – Зачем ты здесь? – Иди, ступай!
Я чувствую тебя, как близость мыши,
И забываю думать [II, 218].

Робеспьер теряет и способность к мыслительным медитациям – разум, и представление о внешнем мире, т.е. ум и здравые чувства: забывает число, месяц, впоследствии местонахождение своих союзников, которые на протяжении всей сцены в ратуши находятся рядом. Катастрофичной (трагической) эту ситуацию делает мотив неузнавания: ожидающий и ищущий мысль Робеспьер не видит, в каком облике она является:

С е н - Ж ю с т

Пускай ее блуждает. Ты спросил,
Где это было все: октябрь и август,
Второе июня.

Р о б е с п ь е р (*вперебой, о своем*)

Вспомнил!

С е н - Ж ю с т

Брось. *И я об этом думал.*

Р о б е с п ь е р *(свое)*

Вспомнил. На мгновенье!
Минуту!

С е н - Ж ю с т

Брось. Не стоит. *Между тем*
Я тоже думал. Как могло случиться.

Р о б е с п ь е р *(желчно)*

Ведь я прошу! – *За этим преньем слов…*
Ну так и есть.
(Хрипло, в отчаяньи)
Когда б не ты. – Довольно
Я слушаю. Ну что ты? – Продолжай,
Пропало все… [II, 220]

Мотив неузнавания организуется повтором ремарка – *свое, о своем* – и репликами Робеспьера, прекращающими речь Сен-Жюста. Бессмысленность такой коммуникации между персонажами связана с непониманием Робеспьером собственного риторического «открытия». Он, сравнив Сен-Жюста *с мышью,* тщетно ловит свою мысль-крысу:

Р о б е с п ь е р

Нет, мысли есть, но как мне передать
Их мелкую, *крысиную* пробежку!
Вот будто мысль. – Погнался. – Нет. Опять

Вот будто. – Нет. Вот будто. Хлопнул. – Пусто!
Имей *вторую* я! И *головы*
Распутной не сносить бы Робеспьеру! [II, 219].

Более того, именно Робеспьер проговаривается о возможном существовании другой – второй головы, противоположности его *распутной*, но при этом продолжает развивать свою автокоммуникативную риторику, игнорируя намеки Сен-Жюста («Пускай ее [голову] распутничает», «Пусть ее блуждает»).

Кульминацией становится монолог Сен-Жюста, в котором он обнаруживает себя в качестве головы-оракула, т.е. второй головы Робеспьера, его истинного собеседника и объясняет случайное «открытие» о мыслях и мышах, тем самым всю сцену в ратуше:

А это так естественно. *Так с мышью*
Сравнил меня и с крысой – мысль твою.
Да, это так. Да, *мечутся* как крысы
В *горящем* доме – мысли. Да, она
Одарены чутьем и пред *пожаром*
Приподымают морды, и кишит
Не мозг – не он один, но царство мира…[II, 220]

Истинными «мыслями» Робеспьера оказались персонажи, бродившие на протяжении всей сцены вокруг него. Масштабы поисков должны были быть расширены: от собственного мозга до целого *царства мира.* Наступившее прозрение Робеспьера проявляет себя в следующей за монологом Сен-Жюста ремарке – *рассеянно* – сопровождающей последующие вопросы о том, где его друзья. Эта же ремарка была вписана в первую сцену и относилась к Сен-Жюсту, который обнаружил, что Генриетта может быть его собеседницей:

С е н - Ж ю с т

<…> А надо резать разумом стекло,
И раздирать досуги, и трудами…

Г е н р и е т т а

Ты говоришь…

Сен-Жюст *(продолжает рассеянно)*

Я говорю, что труд
Есть миг восторга, превращенные в годы. <…>

Г е н р и е т т а

Мне непонятно [II, 214].

Таким образом, обе сцены выстроены по одной модели: последовательное развенчание автокоммуникативной стратегии («диалоги» Сен-Жюст – Генриетта и Сен-жюст-Робеспьер) сменяется откровением о необходимости Ты, Другого, чужой головы-оракула. Абсолютное понимание Сен-Жюстом своей «ошибки», развенчание *чистого разума* («Я далек от мысли») вынесены во вторую сцену, они замыкают рассеянные озарения Робеспьера. Единственным персонажем, обладающим знанием и устремленностью к Другому, у Пастернака оказывается Генриетта, которая вместо должного *резать* и *раздирать* занята в первой сцене *шитьем* – созидательным и творящим действием. Она же является персонажем, через которого в дискурс драмы автор вводит слово – *живее (*обращение Сен-Жюста к Генриетте описывается ремаркой

живее и проще), что противостоит общему тяготению остальных героев к смерти, самообезглавливанию («человек Дамоклов меч Творца»).

Так, метафора головы в «Драматических отрывках» несет в себе идею ложной и истинной коммуникации: символическое отделение собственной головы в качестве своего Другого, культ разума, оказывается смертоносным ввиду своей неистинности и заканчивается гильотиной, а в действительности самоубийством. *Живая коммуникация* связана с линией Генриетты (*ум и здравые чувства*), с ее стремлением к Сен-Жюсту как к истинному Другому («*Кто там* прорвет нарыв *тебе*?»), тревогой о его мыслительной *тоске.* Ложность и истинность касаются и самой структуры дискурсивной метафоры головы, они открываются в кульминационном фрагменте «не мозг – не он один, но царство мира…». Буквальное прочтение, следование логике «первичной метафоры» (для Робеспьера голова и мысли есть его мозг) не способно *оживить*, в отличие от логики, учитывающей субституциональную природу метафоры, как указателя на иное – на живое *царство мира.*

Литература

Амелин 2005 – *Амелин Г. Г.* Лекции по философии литературы. М.: Языки славянских культур, 2005.

Гиржева 1991 – *Гиржева Г. Н.* Поэтика лирики Бориса Пастернака: (Лингвистический аспект) / Автореф. дисс. на соиск. учен. степ. канд. филолог. наук (10.02.01) М.: АМН СССР, НИИ Национально-русского двуязычия, 1991.

Ожегов 1989 – *Ожегов С. И.* Словарь русского языка. М.: Русский язык, 1989.

Пастернак I–XI – *Пастернак Б. Л.* Полное собрание сочинений с приложениями: В 11-и томах / Сост., коммент. Е. Б. Пастернака и Е. В. Пастернак. М., Слово/Slovo, 2003–2005.

Фарино 2001 – *Фарино Е.* Как сфинкс обернулся кузнечиком (разбор цикла “Тема с вариациями” Пастернака) // Studia Russica XIX. Budapest: Universitate Lorand Eötvös, 2001. P. 294–329.

Фатеева 2003 – *Фатеева Н. А.* Проза поэта: Книга о Пастернаке. М.: Новое Литературное Обозрение, 2003 (Серия «Научная библиотека»).

Фрейденберг 1997 – *Фрейденберг, О.М.* Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997.

Фрезер 2003 – *Фрезер Дж. Дж.* Золотая ветвь: Исследование магии и религии. М.: Астрель, Ермак – АСТ, 2003 (Серия «Philosophy»).

Примечания

[1] В одну из прогулок Пастернак стал свидетелем сцены: Е. Виноград пыталась поднять А. Л. Штиха, который лег между рельсами.

[2] Здесь и далее цитаты из сочинений Пастернака приводятся по: Пастернак 2003–2005. В квадратных скобках указываются номер тома и номер страницы.

[3] «В одних случаях особый культ и особую судьбу имеет оторванный орган производительности, и его ищет, находит и погребает женщина (=земля, зарывание в которой фалла означает акт плодородия), в других случаях - это голова, означавшая в предыдущий период солнце и небо, теперь отождествляемое с плодом, с органом производительности. Иродиада, обезглавив Крестителя, пляшет в оргиастическом экстазе с убитой головой на пиршественном веселье Ирода. Еще выпуклее Юдифь, экстатически несущая голову убитого Олоферна, увитая плющом, бьющая в тимпаны, из шатра выходящая, где пьяное вино и кровь, яства и тело выносят ее победительницей, движут ее пляшущими ногами, наполняют ее грудь оргиастическим восторгом и уста - ликующей песней. Это Агава, мать богоборца Пенфея, только что своими руками разорвавшая на части своего сына и приносящая его голову на пир, это вакханка, с безумно перегнутым телом, запрокинутой головой, в огне вина и крови» [Фрейденберг 1997, с. 94].

[4] Р. М. Рильке определял Орфея следующим образом: «Орфей повсюду там, где поют…»

[5] «Дамоклов: дамоклов меч (*книжн.*) – о постоянно грозящей близкой опасности [из предания о Дамокле, над к-рым во время пира подвесили меч на конском волосе]. Быть под дамокловым мечом.» [Ожегов 1989, с. 155].

[6] Пастернак как ученик марбургской философской школы, безусловно, соприкасается отчасти и с кантовским противопоставлением чистого разума и разума эмпирического, т. е. рассудка.

Светлана Корниенко

«ПУШКИНИАНА» МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ: ЧТЕНИЕ КАК ТЕКСТОПОРОЖДЕНИЕ[1]

Последним из поэтов был Орфей…
Не только поэт, критик или артист, но даже зритель и читатель вечно творят Гамлета…

И. Анненский. Что такое поэзия

Русский модернизм до появления первого «моего-пушкинского» текста Цветаевой («То, что было») провел «вчитывание» и перечитывание поэта в контексте новой художественности. К календарному 20-му веку релятивистский пафос стихает и отторжение Пушкина, выразившееся в ранней символистской критике и нашедшее гротескное отражение в «Мелком бесе» Ф. Сологуба, обращается в такую специфическую форму «освоения» как «присвоение». Пушкин активно на реминисцентном уровне внедряется в пространство символистских журналов, текстов. Однако пушкинские реминисценции часто проявляются вне пушкинских сюжетов, переподчиняются воле и сюжетам интерпретатора – нового автора, преодолевающего подчинением пушкинского текста своему (обращением первичного во вторичное), персональный онтологически данный творцу «страх влияния» [Блум 1998].

Пушкинские предпочтения Марины Цветаевой наиболее явственное выражение приобретают в тексте 1926 года «Ответе на анкету». Позволим себе привести три фрагмента, тесно связанных между собой:

1) Наилюбимейшие стихи в детстве – пушкинское “К морю” и лермонтовское “Жаркий ключ”. Дважды “Лесной царь” и “Erlkönig”. Пушкинских “Цыган” с семи лет по нынешний день до страсти. “Евгения Онегина” не любила никогда.
2) Любимые вещи в мире: музыка, природа, стихи, одиночество. Полное равнодушие к общественности, театру, пластическим искусствам, зрительности
3) Литературных влияний не знаю, знаю человеческие

[Цветаева 1997, IV/2, с. 210].

Последний цветаевский пассаж, провокационно обращенный как к современникам, так и будущим исследователям, имеет интенциональную природу, определяя как отношение Цветаевой к миру и с миром, так и с современным ей литературным процессом. В 1922 году В. Брюсов в своей печально известной работе «Вчера, сегодня и завтра русской поэзии» определил место Цветаевой в ряду литературных эпигонов: «Иные не дали ничего самостоятельного, ни в содержании, ни по форме. Таковы Марина Цветаева (“Версты”, 1922), В. Ходасевич (“Путем зерна”, 22 г., стихи в журналах, почему-то превознесенные А. Белым), Г. Чулков…» [Брюсов 1987, с. 463]. Обидная для поэтического самосознания интенция Брюсова становится формальным стимулом, реакцией на который будет рефлексия более общего, универсального порядка: о назначении и «деле» поэта. В цветаевской самоидентификации, определении себя в качестве поэта, важное место занимает пушкинский миф.

В пушкиниане начала XX века, отличающейся феноменологичностью[2] культурного кода, ключевое значение придается агональному аспекту в мифопостроении. Пушкинский культурный код Марины Цветаевой вырастает из отталкивания, преодоления брюсовского аналога, а цветаевский «Мой Пушкин» (1937), с актуализированными в нем образными доминантами *стихии, неистовства* (здесь и далее курсив наш. – *С. К.*) и пр., выступает в качестве агона брюсовского «Моего

Пушкина» (1929), большинство статей которого, написанных и опубликованных в начале 20-х годов, посвящено политическим или формальным аспектам пушкинского текста, «аполлоническому совершенству» поэта. Брюсов и Пушкин, отношения которых строятся в культурном пространстве Цветаевой по антагонистической модели: «Волей чуда – весь Пушкин. Чудо воли – весь Брюсов» [Цветаева 1997, IV/1, с. 16], оказываются на разных полюсах понимания поэзии. Создание же индивидуального пушкинского кода и утверждение его в качестве универсального невозможно без уничтожения, подрыва, как кода предыдущего, так и его автора. В посвященном Брюсову эссе «Герой труда» (1925), формируется антиобраз поэта, отталкиваясь от которого (через отрицание отрицания), можно сконструировать поэтический идеал, связанный в сознании Цветаевой с фигурой Пушкина.

Источниками цветаевских детерминант брюсовского мифа становятся две работы современников Цветаевой – М. Волошина и С. Парнок. Такие компоненты брюсовского мифа как столичность («римскость»),[3] пластичность (скульптурность, антимузыкальность), воля («Страсть изваяла его как поэта, опасная страсть, которая двигала Наполеонами, Цезарями и Александрами, – воля к власти») [Волошин1988, с. 408] – нашли воплощение в «Валерии Брюсове» Максимилиана Волошина. Эти же вполне узнаваемые в контексте модернистской парадигмы ницшеанские детерминанты аполлонического мифа найдут отражение еще в одном претексте «Героя труда» – в рецензии Софьи Парнок (Андрея Полянина) «По поводу последних произведений Валерия Брюсова («Семь цветов радуги». «Египетские ночи»)» (1917). Комментируя строки: «Мой памятник стоит, из строф созвучных сложен. / Кричите, буйствуйте, – его вам не свалить» – Парнок язвительно замечает: «Брюсовский “Памятник” – примечательнейший образец самохарактеристики. Мы знаем еще один такой – в Генуе, на Campo Santo. Среди богатых мраморных изваяний стоит одно, изображающее женщину, украшенную ожерельем из баранок. Необычность такого украшения привлекает внимание. Надгробная надпись гласит: “Я всю жизнь торговала баранками, чтобы накопить деньги себе на памятник в Campo Santo”. – Брюсов всю жизнь писал стихи, чтобы купить себе памятник на парнасском кладбище, “где Данте, где Вергилий, где Гете, Пушкин где”» [Парнок 1999, с. 75].[4] «Булочница в надгробной надписи поминает баранки, Брюсов – строфы, страницы и т.п. <…> Музыку он раздел, как труп. И мастерство поставил он подножием искусства. Он стремился воздвигнуть на этом подножии истинные выси, и справедливость требует признать, что он умел принуждать свою мечту к подлинному творчеству. Если по многочисленным стихотворным и прозаическим работам Брюсова проследить границы его творческих возможностей, эта гениальная *остервенелость воли* производит поистине жуткое впечатление: Брюсов создавал поэта из чистейшего “ничего”» [Парнок 1999, с. 77–78].

«Брюсов не человек, а образ» [Парнок 1999, с 84] – резюмирует в конце своей статьи Софья Парнок. Компоненты этого «образа»: поэт с «остервенелой волей», раздевающий «музыку как труп» – указывают на травестийную природу брюсовской версии аполлонического мифа. Образцом («фоном»), на котором явственно видна искаженность, неправильность «фигуры» – поэта Валерия Брюсова, для всех создателей антимифа (и Волошина, и Парнок, и, впоследствии, Цветаевой) становится хрестоматийная работа Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки», подсвеченная коннотатами из не менее значимой «Так говорил Заратустра» (в компоненте – «воля к власти»). В ницшеанском трактате редуцированная воля, отделенная от аполлонической иллюзии, мыслится как категория внеэстетическая: «Воля есть нечто неэстетическое по существу; но музыка является как воля» [Ницше 2000, с. 82][5]. «Остервенелость воли» – брюсовский атрибут в интерпретации С. Парнок апеллирует к ницшеанской «алчности воли», от которой истинный лирик – «дионисически-

аполлонический гений» [Ницше 2000, с. 71] – Орфей должен быть свободен. «Вот в чем феномен лирика: в качестве аполлонического гения он истолковывает музыку в образе воли, между тем, как сам он, вполне свободный от алчности воли, является чистым неомраченным оком солнца» [Ницше 2000, с. 83] – так обуславливает связь воли и поэта немецкий философ.

В своеобразной цветаевской поэтической энциклопедии (поэты на букву «Б») брюсовская «алчность» противопоставлена орфичности Блока и аполлоничности Бальмонта: «Бальмонта Аполлон всегда требовал, и Бальмонт в заботы суетного света никогда не погружался, и святая лира в его руках никогда не молчала» [Цветаева 1997, IV/1, с. 271] – абсолютно в системе пушкинских координат Цветаева определяет место в культуре К. Бальмонта. Спасение же Пушкина от В. Брюсова заключается в отталкивании, неприятии аполлонического толкования образа поэта. Если Брюсов оказывается персонифицированным воплощением Рима,[6] то пространственным центром пушкинского мифа становится Африка, «глухая провинция у моря» римского мира. Если детерминантом Брюсова является – аполлоническая воля, то Пушкина – дионисийское чувство. Одним из проявлений глубинной стихийности которого можно считать *вулканичность*: «Аполлоническое начало, “золотое чувство меры” – разве Вы не видите, что это только всего: в ушах лицеиста застрявшая латынь. Пушкин, создавший Вальсингама, Пугачева, Мазепу, Петра – изнутри создавший, не создавший, а *извергший*… Весь Вальсингам – эстерриоризация (вынесение за пределы) стихийного Пушкина [Цветаева 1997,V/2, с. 29].

«Любимый» и «нелюбимый» Пушкин… Выбор стратегии чтения в читательском космосе Цветаевой мотивируется степенью совпадения «чужого» пушкинского текста и «своего» цветаевского, возможностью поэтической конвертации. Свои пушкинские предпочтения Цветаева прямо называет, но наиболее ясно список «цветаевского Пушкина» проявился в переводах Цветаевой на французский язык, мотивация выбора текстов для перевода: «Мои любимые». Выбор текстов для переводов симптоматичен: «Песня Председателя из «Пира»», «Бесы», «Брожу я вдоль улиц шумных…», «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы», «Поэт». Причем этот выбор определяется не столько в локальном тематическом совпадении каждого из названных пушкинских текстов с некоторыми цветаевскими, сколько в общей дионисийской семе, воплощающей «неистовство», «страстность», «стихийность», важные составляющие идентификации и самоидентификации Цветаевой. Эти же детерминанты мифа становятся базисными для цветаевской версии пушкинского мифа. Способом мифологизации поэта является вчитывание универсальной синтетической *орфо-дионисийской* мифопоэтической матрицы (миф о страдающем, вечно умирающем и столь же вечно рождающемся поэте)[7] в личную и поэтическую биографию Пушкина. Стоит отметить и явную нарциссическую коннотацию образа «Моего Пушкина» буквально наделяемого всеми своими атрибутами – «любимыми вещами»: «музыкой, природой, стихами, одиночеством» [Цветаева 1997, IV/2, с. 212].

«Пушкин был мой первый поэт, и моего первого поэта – убили», «русский поэт – негр, поэт – негр, и поэта – убили» [Цветаева 1997, V/1, с. 58]. Важной составляющей концепта «первый поэт» в цветаевской интерпретации является неснятый полисемантизм. Во множестве статей, эссе, писем (особенно Пастернаку и Рильке) Цветаева актуализировала вторичное значение идиомы «первый поэт» – «по порядку счета начальный», «начальный, исконный, бывший наперед других по времени» на фоне мерцающего основного: «первый – “главный, существенный, важнейший”, “лучший, превосходнейший”» (В. Даль). В письме, касающемся французских переводов Пушкина, Цветаева утрируя концептуализирует образ поэта до «страдающего поэта – негра»: «Пушкин был некрасив. Он был скорее уродом.

Маленького роста, смуглый, со светлыми глазами, негритянскими чертами лица – с обезьяньей живостью (так его и называли студенты, которые его обожали) – так вот, Андре Жид, я хотела, чтобы в последний раз, моими устами, этот негр-обезьяна был назван “ангел мой родной”. Через сто лет – в последний раз – ангел мой родной» [Цветаева 1997, VII/2, с. 228]. «Негрская» составляющая воссоздает общее эллинское внутреннее пространство Пушкина, апеллирующее к представлению об Африке как изначальном,[8] «диком» мире, рождающем миф, рождающем поэта.[9]

«Африканскость», стихийность, дикость настойчиво будила Цветаева в обращениях к тем, кто, по ее мнению, являлся воплощением орфического начала в настоящем. В 1931 г. знаменитом письме к Пастернаку (*«первому поэту»*) она предлагала «ощутить *негрскую* кровь в себе» [Цветаева 1997а, с. 442]. Данный неслучайный пассаж, истоками восходя к заданной еще в ранних размышлениях Цветаевой типологии поэтов: «парнасцев» и «везувцев» («везувцы – я» [Цветаева 1997а, с. 308] признается Цветаева Пастернаку в феврале 1925), начинает обрастать откровенными платоническими коннотатами, скрещивающими и так усложненный орфо-дионисийский миф с очень дорогим, сокровенным для Цветаевой мифом об Андрогине.

Создание Идеального творения, новое рождение орфического андрогина возможно через проявление-пробуждение – «везувского» дионисийского цветаевского мира в аполлоническом – парнасском. И настойчивое стремление к союзу с Поэтом, наделяемым в поэтических посланиях Цветаевой парнасскими атрибутами («молодой орел» – О. Мандельштам, «поэт-альпинист» – Н. Гронский), и синтетический орфико-пушкинский пафос деторождения сложным образом связанный с очередным романом с поэтом являются частью «программы» создания божественного поэтического Андрогина – идеального творения. Так, например, в родившейся по окончанию платонического романа с Мандельштамом, Ирине Цветаева подчеркивает: «прелестный яркий рот – круглый расплющенный нос – что-то негритянское в строении лица – белый негр. – Ирина» [Цветаева 2001, II, с. 84]. Рождение Мура – «воскресного дитя» – в разгар эпистолярного романа с Пастернаком перед романом с Рильке – абсолютно сознательно интерпретируется через орфо-дионисийский семантический код, дарующий «чудесному младенцу власть над стихиями, животными и птицами: «Он (новорожденный Мур – *С. К.*) будет понимать язык животных и птиц». «В самую секунду его рождения – на полу, возле кровати загорелся спирт, и он предстал во взрыве синего пламени. А на улице бушевала метель, Борис, снежный вихрь с ног валило. Единственная метель за зиму и именно в его час!» [Цветаева 1997, VI/1, с. 243].[10]

По этой же модели (союз двух поэтов, дионисийского и аполлонического начал, пробуждающихся в творениях)[11] выстраиваются отношения Цветаевой, «преодолевающей смерть», с умирающими (Блок, Рильке) и «вечно умирающим поэтом» – Пушкиным. «Встретились бы – не умер» [Цветаева 1997, VI/1, с. 236] – так Цветаева определяет судьбоносность *невстречи* с А. Блоком, «наколдованной» собственными «Стихами к Блоку».[12] Последнее письмо, обращенное к уже умершему Рильке, начинается: «Год кончается твоей смертью? Конец? Начало!» [Цветаева 1997, VII/1, с. 74]. В пушкинских текстах смертоносное кукольное женское начало (Наталья Гончарова, внучка Пушкина) – антитеза «вечно оживляющей» поэта Цветаевой: «Пушкин – читаю, думаю, пишу – жив <…> она же (внучка Пушкина – *С. К.*) живое доказательство, что умер» [Цветаева 1997а, с. 449].

В работе И. Шевеленко «Литературный путь Марины Цветаевой» приводится объемный эпизод из «Моего Пушкина», в котором юная Цветаева пишет «обломком скалы на скале» пушкинское «К морю»: «…и я знаю, что сейчас придет волна и не даст

дописать, и тогда желание не сбудется – какое желание? – ах, К Морю! – но, значит, уже никакого желания нет? – но, все равно – даже без желания! Я должна дописать до волны, а волна уже идет, и я как раз еще успеваю подписаться:

Александр Сергеевич Пушкин –

И все смыто, как языком слизано…».

С точки зрения исследователя, этот эпизод генетически восходит к другому эпизоду «Моего Пушкина», в котором Цветаева прямо идентифицирует поступок собственной матери, не вышедшей замуж за любимого человека, с Татьяниным сюжетом: «Не было Татьяны – не было бы меня». Как указывает исследовательница, «рождаясь из пушкинского текста, Цветаева естественно наследует право и на пушкинский текст и на пушкинское имя. Это право она и реализует…» [Шевеленко 2002, с. 370]. Эту интерпретацию можно несколько уточнить: Цветаева, «родившись» из пушкинского текста, в последнем эпизоде «Моего Пушкина» уже не *рождается из* – , а *рождает* пушкинский текст, присваивая имя поэта, и возвращает его к орфо-дионисийскому первоистоку – в водную стихию.

Вернемся к анкете 1926 года. Неслучайность противопоставления любимых «Цыган» и «К морю» «нелюбимому» «Евгению Онегину» подтверждается в эссе: «Поэте о критике» (1926), где «Евгений Онегин» включается в круг чтения обывателя-черни наравне с «Капитанской дочкой».[13] Если под «любимыми» текстами пребывающая в орфо-дионисийском исступлении – забвении цветаевская героиня подписывается (подобную цветаевскую тактику обращения «чужого» в «свое» М. Мейкин назвал «поэтикой присвоения»), то гетерономные, не соответствующие той части души Орфического Андрогина, с которым соотносит себя Цветаева, начинают не присваиваться, а *усваиваться,* вбираться в творческую лабораторию – материнское лоно цветаевского поэтического подсознания – перерождаться, переписываться и дописываться.

Перерождение пушкинского текста в процессе интерпретации происходит за счет смены интерпретационной доминанты: настойчивого культивирования-взращивания спящих (загерметизованных) составляющих дионисийского потенциала (неистовства, страсти, исступления) в традиционно понимаемых в качестве носителей аполлонического начала пушкинских персонажах. Такие переинтерпретированные пушкинские персонажи в свою очередь становятся поэтическими кодами самоидентификации, а самоидентификация – формой интерпретации улучшенного (нового) пушкинского текста.

Литература

Цветаева 1997 (I–VII) – *Цветаева М. И.* Собрание сочинений: В 7-и томах. М.: Терра; Книжная Лавка – РТР, 1997.

Цветаева 1997а – *Цветаева М. И.* Неизданное. Сводные тетради. М.: Эллис Лак, 1997

Цветаева 2001 (I–II)– *Цветаева М. И.* Неизданное. Записные книжки: В 2-х томах. М.: Эллис Лак, 2001.

Анненский 1990 – *Анненский И. Ф.* Стихотворения и трагедии / Вступ. ст., сост., подгот. текста, примеч. А. В. Федорова. 3-е изд. Л.: Советский писатель, 1990 (Библиотека поэта. Большая серия).

Блум 1998 – *Блум Х.* Страх влияния: Теория поэзии. Карта перечитывания / Пер. с англ. С. А. Никитина. Екатеринбург: Издательство Уральского государственного университета, 1998.

Брюсов 1987 – *Брюсов В. Я.* Вчера, сегодня и завтра русской поэзии // Брюсов В. Я. Сочинения: В 2-х тт. Т. 2. М.: Художественная литература, 1987. С. 448-486.

Брюсов 1929 – *Брюсов В. Я.* Мой Пушкин: Статьи, исследования. Наблюдения / Под ред. Н. К. Пиксанова. М.; Л.: Госиздат РСФСР, 1929.

Войтехович 2000 – *Войтехович Р.* Брюсов как римлянин в «Герое труда» М. Цветаевой // Блоковский сборник XV: Русский символизм в литературном контексте рубежа XIX-XX вв. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2000. С. 182–195.

Волошин 1988 – *Волошин М. А.* Валерий Брюсов. «Пути и перепутья». Т. 1 собрания стихов, изд. «Скорпион», 1908 // *Волошин М. А.* Лики творчества / Изд. подгот. В. А. Мануйлов, В. П. Купченко, А. В. Лавров. Л.: Наука , 1988 («Литературные памятники. Большая Серия»). С. 407-416.

Лотман 1979 – *Лотман Ю. М.* «Смесь обезьяны с тигром» // Временник Пушкинской комиссии 1976. Л.: Наука. Ленингр. отделение, 1979. С. 110–112.

Ницше 2000 — *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки: Предисловие к Рихарду Вагнеру / Перевод с немецкого Г. А. Рачинского. Предисл., послесл., комм. Б. Г. Соколова. СПб.: Азбука, 2000 (Сер. «Азбука-Классика: Философия»).

Парнок 1999 – *Парнок С.* (*А. Полянин*) По поводу последних произведений Валерия Брюсова («Семь цветов радуги». «Египетские ночи»)» // *Парнок С. Я.* Сверстники: книга критических статей. М.: Глагол, 1999. С. 73-84.

Шатин 2000 – *Шатин Ю. В.* Пушкинский текст как объект культурной коммуникации // Сибирская пушкинистика сегодня: Сборник научных статей / Сост., подгот. к печ. и ред. В. Н. Алексеева и Е. И. Дергачевой-Скоп. Новосибирск: ГПНТБ СО РАН, 2000. С. 231–238.

Шевеленко 2002 – *Шевеленко И.Д.* Литературный путь Цветаевой: Идеология – поэтика – идентичность автора в контексте эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2002.

Примечания

[1] Продолжением этой статьи можно считать другую нашу работу: «“Tatiana furioza” Марины Цветаевой» (*в печати*).

[2] См. работу Ю. В. Шатина [2000], в которой описывается смена в начале XX века культурного кода пушкинского мифа с универсального («Пушкин – наше *всё*» – А. Григорьев) на феноменологический («*Мой* Пушкин» – В. Брюсов, М. Цветаева, М. Ахматова).

[3] Источники цветаевского текста и интересующий нас поворот темы представлены в работе: Войтехович 2000. Составляющими римского облика Брюсова, формируемого текстом Цветаевой и ее предшественников, исследователь считает: анималистичность, любовь к славе (власти), вторичность (по отношению к Греции). Указывает исследователь и на неоднозначность как цветаевского Брюсова, так и самой формулы *герой труда*: «В середине 20-х гг. “прошлое” для Цветаевой однозначно стояло выше “будущего”. Через год после завершения эссе Цветаева называет в анкете “героем труда” и своего отца [IV, с. 621], а позднее – в прозе, ему посвященной, отдает должное его любви к Риму. “Римскость” для нее определенным образом связана со “спартанством” [IV, 622], которое Цветаева считала едва ли не главным наследством, полученным от родителей и всего “поколения отцов”, а в записных книжках ее не раз можно встретить пожелание самой себе - оставаться “героем труда”». См. подробнее в сетевой версии; режим доступа: http://www.ruthenia.ru/document/397453.html

[4] См. текст Брюсова и комментарий С. Парнок: «“И в длинном перечне, где Данте, где Вергилий, / Где Гете, Пушкин, где ряд дорогих имен, / Я имя новое вписал, чтоб вечно жили/ Преданья обо мне, идя сквозь строй времен.” От этих неуклюжих, интеллектуально и музыкально беспомощных стихов, в которых Пушкин, вследствие метрической неловкости Брюсова, превращается в какого-то неизвестного “Пушкингде”, – до “Памятника” один шаг» [Парнок 1999, с. 75].

[5] Отношение Цветаевой к Ницше и ницшеанству требует отдельного рассмотрения. Отметим только устойчивость аксиологии: ценность для Цветаевой – индивидуальности, личности поэта и неприятия массы, групповщины, «тенденции». С этих позиций необходимо и описывать цветаевские интенции, связанные с Ницше, только на самый первый взгляд противоречивые. Приведем некоторые из них. *Тезис:* «Друг, просьба: пришлите мне книгу Ницше (по немецки) – “Происхождение трагедии”. (Об Аполлоне и Дионисе). У меня никого нет в Б<ерлине>. Она мне сейчас очень нужна» (Письмо А. Бахраху от 29 сентября 1923 г. [Цветаева 1997, VI/2, с. 290]). *Антитезис*: «Я с горечью подозреваю Вас в ницшеанстве? – Ого! – Во-первых, ницшеанство – и Ницше. Ницшеанство – как всякое “анство” – ЖИРЕНЬЕ НА КРОВИ. – Заподозрить Вас в нем, т.е. в такой вопиющей дармовщине – и дешевке – унизить – себя. Но был – *Ницше*. (NB! Я без Ницше обошлась. Прочтя Заратустру 15 лет, я одно узнала, другого не узнала, ибо во мне его не было – и не стало никогда. Я, в жизни, *любила* Наполеона и Гете, т. е. с ними жизнь прожила.)» (Письмо А. Штейнгеру от 7 сентября 1936 г. [Цветаева 1997, VII/2, с. 188]). *Синтез:* «Но помимо нашей необходимости в том или ином явлении, есть само явление, его необходимость – или чудесность в природе. И Ницше – есть. И рода мы одного!» [Там же].

[6] Ср. два цветаевских «памятника»: Брюсову и Пушкину. «Три слова являют нам Брюсова: воля, вол, волк. Триединство не только звуковое – смысловое: и воля – Рим, и вол – Рим, и волк – Рим. Трижды римлянином был Валерий Брюсов: волей и волом – в поэзии, волком в жизни. И не успокоится мое несправедливое, но жаждущее справедливости сердце, покамест в Риме – хотя бы в отдаленнейшем из пригородов его – не встанет – в чем, если не в мраморе? – изваяние: СКИФСКОМУ РИМЛЯНИНУ Рим» («Герой труда»). «Чудная мысль Ибрагимова правнука сделать черным. Отлить его в чугуне, как

природа прадеда отлила в черной плоти. Черный Пушкин – символ. Чудная мысль – чернотой изваяния дать Москве лоскут абиссинского неба. Ибо памятник Пушкина явно стоит «под небом Африки моей». Чудная мысль – наклоном головы, выступом ноги, снятой с головы и заведенной за спину шляпой поклона – дать Москве, под ногами поэта, море. Ибо Пушкин не над песчаным бульваром стоит. А над Черным морем. Над морем свободной стихии – Пушкин свободной стихии» («Мой Пушкин»). Очевидно, что пушкинский памятник конструируется в поэтическом сознании Цветаевой как антитеза брюсовскому монументу – «Герою труда» от «благодарного Рима». Монументальность, статуарность, соотнесенность с социумом, городом брюсовского монумента противопоставлена природности, стихийности, подвижности «Памятника-Пушкина». Мобильность памятника Пушкину (подвижный памятник в подвижной стихии) отсылает к героям «Медного всадника» и «Каменного гостя». Подобная метонимическая проекция героя на поэта характерна для модернистской иконографии Пушкина. См., например, образ пушкинского памятника в стихотворении И. Анненского «Бронзовый поэт»: «И стали – и скамья, и человек на ней / В недвижном сумраке тяжелее и страшней. / Не шевелись – сейчас гвоздики засверкают, / Воздушные кусты сольются и растают, / И бронзовый поэт, стряхнув дремоты гнет, / С подставки на траву росистую спрыгнет» [Анненский 1990, с. 122]. «Глубь» – *море*, как и «высь» – *небо* в мифопоэтике Цветаевой связываются с музыкальным компонентом орфического сюжета. В подвижном «Памятнике-Пушкина», движущемся в подвижном небе «Африки в Москве», актуализируется мифологема эоловой арфы. Так «Памятник – Пушкину» преодолевает нелюбимую Цветаевой статуарность и возвращается к музыкальным, дионисийским первоистокам.

[7] См. высказывание о Рильке: «Германский Орфей, то есть Орфей, на этот раз явившийся в Германии» (Письмо А. А. Тесковой от 15 января 1927 г. [Цветаева 1997, VI/2, с.26]).

[8] В ницшеанском трактате дионисийская составляющая связывается с образом «изначального мира», а «дионисический художник сливается с Первоединым, его скорбью и противоречием, и воспроизводит этого Первоединого как музыку» [Ницше 2000, с. 73].

[9] Такая эмблема поэта – «Негр – обезьяна» указывает на переозначенность популяризованного обширной пушкинианой начала XX века прозвища поэта («смесь обезьяны с тигром»). В работе Ю. М. Лотмана «Смесь обезьяны с тигром» описывается генетика этой пушкинской номинации: «Выражение «смесь обезьяны и тигра» («tigre – singe») было пущено в ход Вольтером как характеристика нравственного облика француза. В период борьбы за пересмотр дела Каласа, в выступлениях в защиту Сирвена и Ла Барра Вольтер неоднократно обращался к этому образу. Он писал д'Аржанталю, что французы «слывут милым стадом обезьян, но среди этих обезьян имеются и всегда были тигры» В письме маркизе Дю Деффан он утверждал, что французская нация «делится на два рода: одни это беспечные обезьяны, готовые из всего сделать потеху, другие — тигры, все раздирающие» [Лотман 1979, с. 111– 112]. Негритянская составляющая, внесенная Цветаевой в традиционный облик «поэта-обезьяны», неожиданно опять отсылает нас к ницшеанскому трактату, источнику многих значимых аспектов и детерминант образа поэта. У Ницше «возвращение человека на ступени *тигра и обезьяны»* является уделом вавилонских сакей, на которых «спускается с цепи самое дикое зверство природы» [Ницше 2000, с. 58–59]. Другую анамалистскую составляющую метафоры, опять-таки в связи с пушкинским мифом, Цветаева явит в пьесе «Феникс. Конец Казановы», где атрибутами героя станут «окраска мулата, движения тигра, самосознание льва». Негритянская составляющая облика цветаевского Пушкина с одной стороны апеллирует к ницшеанскому образу изначального, дионисийского мира («дикого зверства природы»), с другой – имеет более близкий, очевидный источник, первую статью брюсовского сборника «Мой Пушкин». В начале статьи «Из жизни Пушкина» Брюсов пишет: «Пушкин был некрасив лицом. Он сам называл себя – «потомок негров безобразный» [Брюсов 1929, с. 9]. Цветаева подхватывает периферийный, не развитый в брюсовской работе тезис, концептуализирует его, обращая в центральную тему *своего,* антитетичного брюсовскому, «Моего Пушкина».

[10] Особой гордостью Цветаевой, не столько материнской, сколько эстетической, зафиксированной во множестве письменных источников, была «округлость», «упитанность» Мура.

[11] Аполлонические детерминанты образа поэта в «мандельштамовских» текстах Цветаевой и актуализация дионисийских сем в «цветаевских» текстах Мандельштама позволяет Цветаевой мифопоэтически осмыслять разрыв отношений. Отказ Мандельштама от нее – человека – определяется как отторжение дионисийской, стихийной первоосновы поэта. «Орфей без лиры» – таков образ Мандельштама в «Моем ответе Осипу Мандельштаму»: «Вот ты передо мной голый, вне чар, Орфей без лиры, вот я перед тобой, равный – брат тебе и судья. Ты был царем, но кораблекрушение или прихоть загнали тебя голого на голый остров, где только две руки. Твой пурпур остался в море» («Мой ответ Осипу Мандельштаму» [Цветаева 1997, V/1, с. 305]. Профанационность образа поэта проявляется на мифопоэтическом фоне, актуализированного Цветаевой хронотопа Острова (Лесбоса), куда по преданию прибило голову Орфея, гибелью своей породнившегося с Загреем – Дионисом. Образ уклонившегося от

«священной жертвы» Мандельштама, и, как следствие оказавшегося в постыдном состоянии – голым на Лесбосе – коррелирует с навсегда «отъезжающим поэтом» в более позднем эссе «История одного посвящения» (1931): «– Марина Ивановна! (паровоз уже трогается) – я, *наверное*, глупость делаю! Мне здесь (иду вдоль движущихся колес), мне у вас было так, так… (вагон прибавляет ходу, прибавляю и я) – мне никогда ни с…<…> На другом конце платформы сиротливая кучка: плачущая Аля: «Я знала, что он не вернется!» – плачущая сквозь улыбку Надя – так и не выштопала ему носков! – ревущий Андрюша – уехали его колесики» («История одного посвящения» [Цветаева 1997, IV/1, с.148]). См. также стихотворение Мандельштама «Не веря воскресенья чуду…», где также актуализируется мотив бегства: «Но в этой темной, деревянной и юродивой слободе/ С такой монашкою туманной остаться/ Значит, быть беде» (1916). Мандельштамовский герой, ускользающий от нее – судьбы, стихии, любви, персонифицированной в Марине Цветаевой, спасаясь от гибели, программирует свое будущее предстояние перед поэтом-амазонкой «Моего ответа Осипу Мандельштаму» (1926).

[12] Детерминат блоковского инварианта орфического сюжета («Стихи о Прекрасной Даме») – мотив невстречи – хронотопически оформляется в цветаевском тексте: «Но моя река – да с твоей рекой, / Но моя рука – да с твоей рукой / Не сойдутся, радость моя, доколь / Не догонит заря – зари» («У меня в Москве – купола горят!», «Стихи к Блоку»).

[13] Цветаева посылает Пастернаку «Поэта о критике» вместе с антибрюсовским «Героем труда», вероятно ощущая связь этих текстов. «Довез ли Эренбург мою прозу: Поэт о Критике и Герой труда? Не пиши мне о них отдельно, только если что-нибудь резануло». (Письмо Б. Л. Пастернаку от 1 июля 1926 г. [Цветаева, 1997, VI/1, с. 262]). Трансперсональный образ «черни», судящей Поэта в «Поэте о критике», соотносится в сознании Цветаевой с брюсовской «групповщиной»: «Два рода поэзии. Общее дело, творимое порознь: (Творчество уединенных. Анненский.) Частное дело, творимое совместно. (Кружковщина. Брюсовский институт.)» («Герой труда» [Цветаева, 1997, IV/1, с. 19]).

Нора Букс

«ПАРИКМАХЕРСКИЙ КОД» В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ XX ВЕКА [1]

Парикмахерский салон в контексте культуры может быть охарактеризован как локус пограничный, расположенный между областью интимной и общественной; он связан с косметической трансформацией внешности персонажа и, следовательно, с изменением или созданием её новой семантики.

В искусстве парикмахер – медиатор, подобно портному, врачу, палачу. Соотнесённость с представителями названных профессий устанавливается благодаря аналогии исполняемых функций: парикмахер, также как и портной, участвует в трансформации внешности, прическа является частью костюма, она социально значима, исторична, искусственна. Примером может служить знаменитая гравюра Хогарта «Пять орденов париков» (1760), где посредством прически из искусственных волос задается социальная иерархия.

Согласно европейской истории медицины, цирюльники подобно врачам, занимались кровопусканием, с середины 13-го века – вырыванием зубов, а еще ранее, с 12 века – врачеванием и хирургией. Напомню, что знаменитый Фигаро (герой комедий «Le Barbier de Seville» (1775) и «Le Mariage de Figaro» (1784), а также драмы «La Mère coupable»(1792) Бомарше, до встречи с Альмавивой (в «Женитьбе Фигаро») трудится в качестве помощника по хирургии у доктора Бартоло. В парижском музее истории медицины среди экспонатов фигурирует и набор инструментов цирюльника, предназначенных для зубных экстракций. Цирюльники, вырывающие зубы, часто изображались на карикатурах, например Домье.

С палачами парикмахеров сближает инструментарий: бритва и ножницы, которые легко становятся оружием убийства. Традиция в язычестве – приносить в жертву волосы позволяет сопоставлять профессию цирюльника с функциями жреца. Это наблюдение сделал Ежи Фарыно в одной из статей цикла об археопоэтике «Доктора Живаго».

Итак, с парикмахером связано украшение или изменение внешности человека, его излечение и убиение. Иначе говоря, парикмахер – организатор метаморфозы тела.

Первым в истории культуры испытавшем на себе силу парикмахерского искусства можно считать Самсона. Ножницами – инструментом портного и парикмахера отмеряет человеческую жизнь парка Атропос, символизирующая неизбежность судьбы.

В русском изобразительном искусстве XX века парикмахерский салон появляется в живописи и поэзии футуристов, как образ свежий, периферийный, социально сниженный, но исполненный по-новому и заявляющий о разрыве с традицией. Надо заметить, что в научной литературе об этом периоде изображение парикмахерских рассматривается, как правило, в общем ряду репрезентаций торгово-ремесленного декора городских улиц. «Витрина парикмахерской» Елены Гуро, «Мясная лавка» Алексея Моргунова (1912), «Натюрморт с ветчиной» (1912) и «Прачечная» (1913) Натальи Гончаровой, «Фруктовая лавка» Михаила Ларионова (1904), «Вывеска вина и фруктов» (1913) и «Гладильщица» (1920) Александра Шевченко, «Пивная» Ольги Розановой (1914), «Общественные “Бани”»Ивана Пуни и др. В 1916 году в Москве состоялась футуристическая выставка «Магазин» [Харджиев 1997, с. 147].

Общей характеристикой этих работ объявляется интерес их авторов к примитиву, к искусству лубка и вывесок: «Читайте железные книги!» – декларировал Маяковский в 1913 году в своем стихотворении «Вывескам» [Маяковский1955, с. 41].

О русской живописной вывеске авангарда писали Евгений Ковтун и Алла Повелихина [1991], Нина Гурьянова [2002], Александр Флакер [1999], Моймир Григар [1982] и др. Но парикмахерский салон как отдельная тема в живописи и искусстве русского авангарда не вычленялся никогда. Известны редкие, разбросанные по разным работам попутные наблюдения. Между тем, такой ход кажется оправданным. Начнем с живописи.

Изображения парикмахерского салона в живописи отлично по своей художественной специфике и семантическому потенциалу . В нем узнается модель кукольного театра и карикатуры, содержащая целый клубок сюжетных возможностей, тогда как в изображениях мясных, фруктовых лавок сказывается техника натюрморта , ведущая скорее к поискам новой изобразительности. Это отражено в названиях некоторых работ, например, «Натюрморт с вывеской вина и фруктов» А. Шевченко или «Натюрморт с ветчиной» Н. Гончаровой (1912), а также фактах: известно, что Михаил Матюшин давал студентам Академии художеств задание нарисовать натюрморт-вывеску (1928).

Кроме того, по отношению к художественной традиции уходящего модернизма образ парикмахерского салона в живописи и литературе авангарда носил символическую новизну. Известно, что в искусстве модернизма с его доминантой декоративности, мотив волос был одним из ведущих. Это находит воплощение в музыке и литературе: например, в единственной опере К. Дебюсси «Pelléas et Mélisandre», написанной по мотивам лирической драмы Метерлинка, в знаменитой сцене в 3-м акте, героиня соблазняет брата мужа, Пелеаса, своими длинными распущенными волосами. Примеры изображения волос в живописи модернизма многочисленны: «Грех» Франца фон Штука, его же «Весна» (1909), «Похороны Богородицы» Гаэтано Превиати, «Мелисандра» Фердинанда Кноффа, «Сирены» Густава Климта, «Влюбленные в волнах» и «Мадонна» Эдварда Мунка, в русской живописи: работы Врубеля, такие как «Утро», а также его произведения скульптуры «Фантазия», «Морская царевна», «Весна», картина Марии Якунчиковой «Страх», Льва Ковальского «Фантастический сюжет», Павла Жуковского «Женщина со скрипкой», Василия Владимирова «Восточный танец» и др. Тема парикмахерских в новом искусстве иконически буквально воплощает разрыв с традицией, она «отстригает» прежнее искусство.

Примечательно и то, что в русской культуре появление образов брадобреев и куаферов, исторически обусловленных петровскими реформами, маркирует тематическую ориентацию на высшие слои общества. Именно дворяне брили лицо и носили парики и прически.

В начале XX века обращение искусства авангарда к изображению городского торгово-ремесленнического быта и, в частности, парикмахерских понималось как его демократизация.

В литературе образ парикмахерского салона как символ городского искусственного мира впервые встречается у Леонида Андреева в рассказе «Петька на даче» (1899). «Грязная и душная», парикмахерская, «пропитанная скучным запахом дешевых духов, полная надоедливых мух и грязи» [Андреев 1977, с.28] противопоставляется в рассказе живому пространству деревни, с его яркими красками, свежими запахами и поющими, смеющимися звуками. Мальчик Петька – маленькая жертва «большого жадного города», попадая в парикмахерский салон, делается подобен парикмахерским манекенам. Андреев первым в русском искусстве начала века наделяет этот локус эстетической метаморфозы тела агрессивно-угрожающими смыслами, он первым показывает парикмахерский салон как место убиения живого духа, превращения человека в куклу.

В живописи тема парикмахерских впервые появляется почти одновременно у двух художников, принадлежащих разным поколениям и разным эстетическим направлениям, у Елены Гуро и Мстислава Добужинского. Картины названы одинаково – «Витрина парикмахерской».

Работа Гуро датируется серединой 1900-х, Добужинского –1906-м годом. Это обращение художников разных направлений к одной теме и даже к одному и тому же объекту изображения свидетельствует о популярности его символической репрезентативности в этот период в искусстве.

У Гуро изображена стена дома с витриной, размером в обычное окно. [*См. илл. 1*] В витрине выставлен женский бюст, чье лицо напоминает портрет самой Гуро. Подчеркнуто живое, слегка удивленное выражение лица у парикмахерского манекена контрастирует с фрагментированным телом, создающим впечатление его обрубленности. Насаженность бюста на подставку форсирует ощущение насильственного превращения живой женщины в куклу. Картина, с одной стороны, повторяет канонизированное изображение парикмахерского салона, зафиксированное в знаке Российской ремесленной управы парикмахерского и цирульного цеха, основанного 26 апреля 1785 года, изображение знака датируется 1885 годом [*см. илл. 2*] и, таким образом, прочитывается в контексте привычного городского декора, с другой, – благодаря изображению манекена в пространстве окна, и живой экспрессии лица, картина воспринимается как аллюзия к известным полотнам живописи, группирующимся вокруг сюжета ‘женщина в окне’. Непосредственными адресатами работы Гуро могут быть одни из первых образцов воспроизведения такой модели , картины датского художника Николаеса Маеса (Nicolaes Maes) «Девушка в окне»(1655) [*см. илл. 3*] и голландского живописца Жеррит Доу (Gerrit Dou, или , как его звали, Dow) «Кухарка»(1660 – 1665) [*см. илл. 4*].[2]

Примечательно, что этот сюжет, чуть позднее вновь всплывает в русской живописи, но уже без связи с парикмахерской куклой, у художников, испытавших на себе влияние футуризма, но к нему не примкнуших: например, в картине Юрия Васнецова «Наша баня» (1928), где силуэт обнаженной женщины изображен в открытом окне деревенской избы (примечательно, что образ женщины возникает из банных вод как новая Афродита), в картине Александра Тышлера «Женский портрет» (1934) [*см. илл. 5*], в картине Петра Вильямса начала 1930-х «Женщина в окне» [*см. илл. 6*].

У Гуро манекен изображен в двойной раме витрины и полотна и становится картиной в картине. Условность искусства, обеспечивающая удвоенность восприятия, форсирует амбивалентность идеи: украшения – убиения. Парикмахерская манипуляция обретает смысл убийства, что относит изображение парикмахерской куклы Гуро к общей традиции использования кукол в культуре, описанной в работе О. М. Фрейденберг «Миф и театр» [1988] и Ю. М. Лотмана «Куклы в системе культуры» [1998]. «Идея куклы, – пишет Фрейденберг, – параллельна идее божества-актера-покойника» [Фрейденберг 1988, с. 19]. «Кукла – дублер жертвы» [Фрейденберг 1988, с. 21].

Представляется, что именно этот смысл воплощен в манекене на картине Гуро. Женский бюст насажен на рукоятку как на пику. Голова кажется еще живой.

Парикмахерская как локус, связанный со стрижкой волос, с членением живого тела, в живописи авангарда воспроизводится как локус убиения, локус преступный. Практически нет работы о футуризме, где не отмечались бы характерные для этой концепции искусства стихийность и деструктивность. В качестве излюбленного примера, иллюстрирующего прием телесного членения, называют обычно

распиливание женщины в «Игре в аду» [Крученых, Хлебников 1912 <1914>]. [*См. илл.7*].[3]

В контексте парикмахерской темы футуристическая деструктивность оказывается семантически мотивированной самим объектом изображения. Однако, эстетический демарш новых художников, нацеленный в будущее и заявляемый как разрыв с традицией, на уровне парикмахерской темы и эксплуатации приема членения, оказывается в традицию вписанным. Речь идет, конечно, о повести Гоголя «Нос», где именно *цирюльник* Иван Яковлевич становится «причиной» отделения носа у майора Ковалева. Но у Гоголя фрагментация тела, обусловленная парикмахерскими манипуляциями, носит эротический и отсюда генерирующий характер. Отрезанный нос превращается в самостоятельный персонаж, вроде статского советника. Эротический смысл образа носа, подразумеваемый Гоголем, проявился в карикатуре Александра Орловского, которого называют «первым русским классиком эротического искусства» [Кантор 1992, с. 100]. [*См. илл. 8*].

В футуризме телесная фрагментация носит скорее характер некрофильского эротизма (как в уже названном рисунке из книги «Игра в аду»), никаких новых художественных форм не порождающего: расчленение всегда оказывается убийством.

Возвращаясь к творчеству Гуро, надо отметить, что её витрина парикмахерской выполнена в стилистике пародирования кукольного театра, тогда как работа мирискусника Добужинского 1906 года, также воспроизводящая витрину парикмахерского салона, сделана в традициях литературной иллюстрации и оттого, в первую очередь, сюжетна и содержит возможности дальнейшего развертывания действия [*см. илл. 9*]. У Добужинского в ярко освещённом уличным фонарем проеме окна видны парикмахерские манекены, похожие на отрезанные головы мужчины и женщины с широко раскрытыми остановившимися от ужаса глазами. Вдоль стены видна ускользающая налево в темноту фигура мужчины, плотно запахнувшегося в черное пальто и низко надвинувшего на лицо котелок, словно опасаясь взгляда случайного зрителя. Картина создает впечатление совершенного преступления. Традиционные для парикмахерских витрин восковые раскрашенные бюстовые манекены кажутся жертвами скрывающегося убийцы.

Парикмахерский салон у Добужинского, как и у Гуро, оказывается локусом расчленения живого человеческого тела, декапитации, убийства

Примечательно, что картину эту Добужинский повторяет и дополняет в 1924 году и называет ее «Ночь в Санкт-Петербурге». [*См. илл. 10*]. В поздней версии художник раздвигает пространство улицы. В мрачной темноте таинственно освещены три окна в первом этаже и окно парикмахерской, в котором видны те же головы парикмахерских кукол. Но на этот раз они кажутся пугающе агрессивными. По улице, уже в другом направлении испуганно спешат три женские фигуры, прикрываясь зонтами. Две картины Добужинского, написанные с разрывом в 9 лет и изображающие витрину одной и той же парикмахерской, образуют диптих и складываются в самостоятельный «сюжет». Расчлененные человеком объекты, живые головы, превращенные в куклы, в вещи, грозят напасть, уничтожить его самого. Совершенное преступление, изображенное на первой картине, грозит расплатой – на второй.

Картины Добужинского становятся одним из подтекстов романа Вл. Набокова «Защита Лужина». Эту гипотезу подтверждает факт знакомства Набокова с работами Добужинского, у которого молодой Набоков учился рисованию и с котором его связывала многолетняя дружба.

В финале романа уже безумный Лужин судорожно пытается найти выход из гибельного положения. Он случайно заходит в магазин: «Магазин оказался парикмахерской, да при том дамской. Лужин, озираясь, остановился, и улыбающаяся

женщина спросила у него, что ему надо. “Купить...” – сказал Лужин... Тут он увидел восковой бюст и указал на него тростью (неожиданный ход, великолепный ход). “Это не для продажи” – сказала женщина. “Двадцать марок” – сказал Лужин и вынул бумажник. “Вы хотите купить эту куклу?” – недоверчиво спросила женщина... “Да” – сказал Лужин и стал разглядывать восковое лицо. “Осторожно, – шепнул он самому себе, – я, кажется, попадаюсь”. Взгляд восковой дамы, её розовые ноздри, – это было когда-то. “Шутка” – сказал Лужин и поспешно вышел из парикмахерской» [Набоков 1979, с. 255].

Образ действительно появляется в романе дважды. Впервые он возникает в сцене, когда Лужин мальчик отправляется к тете, чтобы научиться играть в шахматы. По дороге «он заметил, что стоит перед парикмахерской витриной, что завитые головы трех восковых дам с розовыми ноздрями в упор глядят на него» [Набоков 1979, с. 58]. Три восковые куклы исполняют в этом эпизоде символическую роль трех парок, связанных с роком; они инициируют Лужина в шахматисты, что приравнено в романе к его истинному рождению. Парикмахерский мотив сигнализирует разрыв с прошлым, фактическое отсечение от детского неведения. Кроме того, парикмахерские манекены выступают как синонимы шахматных фигур. Так в финале Лужин, оказываясь в парикмахерской и чувствуя себя загнанным в проигрышную комбинацию, пытается завладеть фигурой, буквально, – купить манекен. Всматриваясь, герой узнает парикмахерскую куклу, которая на этот раз предстает одна и пародийно воспроизводит парку Атропос, появляющуюся перед смертью с ножницами в руках.

На протяжении развития романного действия Лужин из игрока превращается в шахматную фигуру, из того, кто играет – в то, чем играют. Этот мотив опредмечивания живого, превращения героя в куклу, возникает у Набокова постмодерниста как пародийный отзвука модернистского мотива. Сюжетостроительный принцип двойного появления образа парикмахерских манекенов у Набокова отсылка к Добужинскому. Но если у Добужинского в картине 1924 года куклы кажутся ожившими, готовыми вырваться за пределы витрины, то у Набокова в романе, написанном в 1929 году, Лужин, ощущающий себя деревянной фигурой, Тут на ум приходит другое произведение Набокова – роман «Отчаяние»(1934), где в сцене убийства Феликса, мнимого двойника, Герман предварительно бреет его и делает ему маникюр и педикюр. «Стрижка-брижка» [Набоков 1978, с. 159], – определяет эту процедуру герой. Позднее, вспоминая сцену убийства, Герман пишет: «Трудновато было забыть, например, податливость этого большого мягкого истукана, когда я готовил его к казни... Неужели воля человека так могуча, что может обратить другого в куклу? Неужели я действительно брил его?» [Набоков 1978, с. 168]. Парикмахерские манипуляции в этом романе заключают процесс сотворения Голема, податливой куклы, которую герой стремится создать из живого человека.

Ярким примером воспроизведения в литературе витрины парикмахерского салона является повесть Александра Чаянова «История парикмахерской куклы» (1918). Герой повести, московский архитектор М., в припадке меланхолии бежит в Коломну, и, гуляя по городу, влюбляется в парикмахерскую куклу, выставленную в витрине мастера Тютина. Выбор имени парикмахера прочитывается как отсылка к «Анне Карениной» Льва Толстого. Имя возникает в сцене, когда Анна едет по дороге на станцию. В воспроизводимом Толстым потоке сознания героини образ парикмахера всплывает как персонификация стригущей под одну гребенку ненависти: «И все мы ненавидим друг друга. Я Кити, Кити меня. Все это правда, Тютькин, coiffeur, je fais coiffer par Тютькин…» [Толстой 1959, с. 306].

Рыжеволосая восковая кукла в повести Чаянова поражает воображение архитектора. «Это была удивительная восковая кукла. Густые змеи... бронзовых волос

окаймляли бледное, с зеленоватым опаловым отливом лицо... укрепленное черными глазами. Несмотря на несколько грубое мастерство, во всем просвечивало портретное сходство. Было совершенно очевидно, что у изваяния был живой оригинал, дивный чудесный. Все мечты Владимира о конечном ,женственном... казалось были вложены в это лицо» [Чаянов 1989, с. 29].

Парикмахер Тютин продает Владимиру рекламную куклу (в отличие от набоковского варианта) и рассказывает «о происхождении воскового изваяния». Моделью для куклы послужила одна из сестер-близнецов, выступавших в гастролировавшем цирке «Паноптикум». Сестры оказываются сиамскими близнецами со сросшимися бедрами. Герой разыскивает красавицу, влюбляется и вступает в связь с прекрасным уродом. В финале повести его возлюбленная умирает от родов и её мертвое тело хирурги отделяют от тела сестры. Чаянова называют последователем Гофмана [Муравьев 1989]. Его повесть, несомненно, наравне с мотивом Галатеи и оживающих кукол, восходит и к теме любви к статуям (например, к «Флорентинским ночам» Гейне) и теме любви к монстрам: например, ранний рассказ Набокова «Картофельный Эльф» (1924) или рассказ американского периода «Scenes from the life of a Double Monster» (1950). Однако тут речь о другом.

В свете нашей темы важным является то, что отправным образом для произведения Чаянова служит каноническая для начала века витрина парикмахерского салона. [*См. илл. 11*]. Традиционное её оформление состояло в размещении восковых – в основном – женских бюстов, тесно сдвинутых на уровне подставок – так, что они производили впечатление единого тела, которое, как букет из женских голов с разными прическами, расходилось вверх. Лица манекенов, как правило, усиленно гримировали под живые. Образец такой витрины сохранился в частной коллекции художника Юрия Васнецова. В своей повести Чаянов превращает двойную рекламную куклу в образ сестер-монстров, а восходящий к парикмахерскому тексту прием членения использует сюжетно. Смерть, связанная с телесной фрагментацией, постигает ту из сестер, которая стремилась к обратному, единению через любовь.

Гораздо реже в искусстве и литературе авангарда встречается парикмахерская тема в её игровом, плутовском регистре. В числе редких примеров можно назвать стихотворение Даниила Хармса «Приключения ежа» и поэта «Нового Сатирикона» Петра Потемкина (1910 года) «Влюбленный парикмахер». Эротически-комедийное воплощение образа куафера в начале XX века почти отсутствует, зато оно встречается во второй половине XVIII века, например у Баркова в его поэме «Госпожа и парикмахер».[4] Герой произведения Баркова – француз, но француз неординарный:

Французы смелостью доходят до всего
И в пышну входят жизнь они из ничего.
Из наций всех у нас в народе
Французы больше в моде:
А этот перукер несмел был и стыдлив.

Пикантность интриги в инверсивности ролей: у Баркова госпожа соблазняет парикмахера, который оказывается застенчивым и неумелым. По мнению А. Добрыцина (статья «Жан-Батист Руссо как один из авторов “Девичьей игрушки”»), поэма Баркова написана под несомненным влиянием эротической французской литературы XVIII века, а непосредственным ее источником является карикатура 1789 года, направленная против Марии-Антуанеты, которая впервые обратились к услугам парикмахера-мужчины, мастера Леонара [Пушкин 2002, с. 391-392]. Изображенная на карикатуре сценка действительно кажется иллюстрацией к поэме, проблема однако в

том, что она была создана через 20 лет после смерти Баркова (1768). И даже если допустить, что стихотворение написано не им и, как полагает Добрицын, оно могло быть датировано 1770-ми годами, то и тогда карикатура 1789 года не может стать его источником.

Неоспорима тем не менее роль французской эротической культуры XVIIIвека . Позволю себе выдвинуть предположение, что источником поэмы, приписываемой Баркову была миниатюра «Интимный туалет» (1720), работы известного парижского миниатюриста, прозванного «шкатулочный Рафаэль», Карла Густава Клингстеда (1757 – 1834). [*См. илл. 12*]. Уроженец Риги, он поселился в Париже и с 1719 года прославился своим талантом. Клингстед рисовал в основном на эротические сюжеты.

В миниатюре «Интимный туалет» Клингстед посредством колористики подчеркивает интимную близость двух персонажей: наряд дамы и костюм парикмахера выполнены в одинаковых цветах, но на даме платье из однотонных тканей, а одежда парикмахера полосатая, что указывает на его роль слуги и одновременно сообщает ему дьявольские коннотации [Pastoureau 1991].

В городской французской культуре образ брадобрея (barbier) еще со средних веков ассоциировался с образом дьявола и убийцы. Это закреплено в одной из криминальных историй Парижа, случившейся в царствование Генриха II, в 1387 году. В центре города, в двух шагах от Собора Парижской Богоматери в доме № 2, стоявшем на углу ул. Двух отшельников и ул. Карапузов (в середине XIX века по проекту Османна дом был снесен), жили бок о бок брадобрей и кондитер. Брадобрей убивал случайных клиентов, а кондитер готовил из них известный на весь Париж паштет. Сюжет лег в основу популярной народной песни, распеваемой и сегодня.[5]

Во французской истории известен Оливье Ле Ден, королевский брадобрей и ближайший помощник Людовика XI, за свою жестокость и коварство прозванный дьяволом. Он стал главным героем романа «Дьявол» (1922) Альфреда Ноймана.

В русском искусстве XVIII и XIX веков образ брадобрея лишен инфернальных коннотаций. Как правило, он иностранец, француз, как в уже упоминавшейся поэме Баркова или в повести Ореста Сомова «Вывеска. Рассказ путешественника» (1827) [Сомов 1984]. В отличие от западной литературы, где куаферу отводится как правило будуарная, эротическая или закулисная, «интриганская» роль, в русской – он появляется даже в ипостаси романтического героя. Таков главный персонаж повести Сомова, красавец брадобрей Ахилл из Вердена, романтический возлюбленный и смелый воин по прозвищу Ла-Роз. Став солдатом наполеоновской армии, он побывал в России, попал в плен, был спасен русским дворянином, полюбил Россию. Опыт сделал из Ахилла философа- пацифиста: на вывеске его салона «рядом с обыкновенным цирюльничьим блюдцем надпись “Солнце светит для каждого”» («Le soleil luit pour tout le monde») [Сомов 1984, с. 108].

В повести Н. С. Лескова «Тупейный художник» (1883) молодой крепостной парикмахер, наделенный даром украшать чужую безобразную внешность, становится жертвой жестокого помещика. Он рискует жизнью ради любви и погибает из-за человеческой алчности. Несомненной аллюзией на сочинение Лескова является рассказ Михаила Осоргина «Волосочес» (1938), где говорится о молодом крепостном парикмахере. Его хозяйка, помещица, желая сохранить в тайне свое уродство, свою лысеющую голову, держала парикмахера запертым в сундуке в спальне. У Сомова, и особенно у Лескова и Осоргина, парикмахерское ремесло приравнивается к искусству и наделяется этическими характеристиками: украшение внешности человека отожествляется с проявлением доброты и щедрости.

Но вернусь к искусству русского авангарда. Обращение к лубку характерно для творчества футуристов, что неоднократно отмечалось в исследовательской литературе. Одним из наиболее востребованных в рамках нашей темы оказался сатирический лубок XVIII века «Цирюльник хочет раскольнику бороду стричь». [*См. илл. 13*]. Картинка – гравюра на дереве из бывшей коллекции Олсуфьева – изображает характерную сценку сбривания бороды, ставшего особенно «значимым» после указа Петра I от 1705 года. Считается, что картинка была издана в Москве по велению «Петра или кого-то из его окружения, дабы поощрить народ к бритью бороды и высмеять тех, кто упорно отказывался от услуг цирюльника, в первую очередь, староверов» [Дюшартр 2006, с. 164-165]. Известна также карикатура сибирского художника XIX века М. Знаменского «Второе обритие головы» (1872). [*См. илл. 14*]. [6]

Исследователи полагают, что карикатура Давида Бурлюка «Парикмахер без головы» (1912) – футуристический парафраз этого лубка парафраз лубка «Цирюльник хочет раскольнику бороду брить». [*См. илл. 15*].[7] С таким прочтением можно согласиться в том случае, если воспринимать рисунок Бурлюка как пародийное воспроизведение ситуации бритья и стрижки в парикмахерском зеркале с характерным для пародии смещением ролей.

Между тем, экфразис работы Бурлюка обнаруживается в повести Геннадия Гора[8] «Контора слепого» [Гор 1980]. Гор, страстно увлекавшийся живописью авангарда[9] , стремился создать собственную изобразительную манеру, прибегая к постоянному смешению живописного и вербального образа, к словесному воспроизведению полотен. Экфразис – доминантная фигура его поэтики. В текстах Гора легко узнаются ожившие полотна кубофутуристов и Малевича периода супрематизма. В «Конторе слепого» описывается посещение выставки «ультрасовременных художников». Зрелище в тексте воспроизводится увиденным мальчиком-нарратором в его детской «остраненной» рецепции, но осмысляется бесстрастным слепым дядей, сопровождающим мальчика: «Войдя в зал, мы остановились возле большой картины. На ней был изображен человек, сидящий в кресле перед большим зеркалом. Он сидел с намыленной щекой. А к креслу с клиентом бежал парикмахер, подбоченившись одной рукой, а другой размахивая бритвой. Парикмахер был без головы. Отделившаяся от него голова стояла на подоконнике раскрытого окна и, скептически усмехаясь, смотрела на то, что происходит в комнате».

Прием двойного отражения объекта, нацеленный на его пародийное воспроизведение встречается не только в карикатуре Бурлюка, он повторяется в его стихотворении «В парикмахерской» (1928), где пространство парикмахерского салона и присутствующие клиенты, в том числе и нарратор, описаны как набор случайных деталей, отраженных в зеркале, деталей неузнаваемых, извлеченных из понятного контекста. Чужой и странной возникает даже собственная голова автора, напоминающая голову куклы. Отсылка тут опять к парикмахерской кукле:

И голова болталась – целлулоид
Что вспыхнет при одном прикосновении
[Бурлюки 2002, с. 271].

Прием воспроизведения уже отраженного и раздробленного отражением объекта у Бурлюка подобен технике отражения, встречающийся в городских зарисовках в прозе Гуро,[10] с той разницей, что у Бурлюка фрагментация носит характер зловещего кодирования мира.

В 1946 году в Америке Бурлюк пишет картину «Парикмахерская». [*См. илл. 16*]. На ней изображен провинциальный салон, два парикмахера и два клиента: одного

стригут, другого бреют. Над окном надпись по-английски , которая прочитывается только в зеркальном отражении, при этом , первое слово, согласно кубофотуристической традиции, усечено «...prim barber». Надпись сигнализирует, что картина изображает парикмахерскую как потустороннее пространство, буквально расположенное по другую сторону зеркала [Бурлюк 1995, с. 107].

Пересечение темы смерти и парикмахерских в сатирическом изображении встречается на первых страницах романа Ильфа и Петрова «Двенадцать стульев»: «В уездном городе N было так много парикмахерских заведений и бюро похоронных процессий, что казалось, жители города рождаются лишь затем, чтобы побриться, остричься, освежить голову вежеталем и сразу же умереть». «“Цирульный мастер Пьер и Константин” обещал своим потребителям “холю ногтей” и “ондулясион на дому”. Еще дальше располагалась гостиница с парихмахерской а за нею на большом пустыре стоял палевый теленок и нежно лизал поржавевшую... вывеску “Погребальная контора ‘Милости просим’”...» [Ильф, Петров 1961, с. 27-28].

Салон куафера как сюжетный локус предстоящей трансформации героя изображен на картине М. Шагала «Парикмахерская» (1914). [*См. илл. 17*]. В частной коллекции вдовы И. Г. Теретьева хранится рисунок автопортрет Игоря Тереньева (1919), – своеобразная вариация на тему Самсона и Далилы. [*См. илл. 18*]. Известен «Автопортрет у парикмахера» Николая Ульянова (1914 – 1923) [*см. илл. 19*],[11] где ножницы парикмахера нарезает образ художника на несколько, его же, уходящих в зеркальную глубину как в собственное прошлое. Но самая знаменитая серия «парикмахеров» в живописи авангарда принадлежит Михаилу Ларионову: «Парикмахер» (1907), «Дамский парикмахер» (1910), «Офицерский парикмахер» (1910) и «Проститутка у парикмахера» (1920-е годы). В 1913 году вышла небольшая книга стихов Крученых и Хлебникова «Помада», её иллюстрировал Ларионов. «Рисунок на обложке книги изображает парящего в воздухе крохотного парикмахера, втирающего помаду в волосы огромной головы» [Марков 2000, 46]. [*См. илл. 20*].

С легкой руки Крученых принято сопоставлять картины Ларионова с стихотворением Маяковского «Ничего не понимают» (1913). Крученых писал в книге «Стихи Маяковского» (1914), что это не стихи, а ремесленная подпись к картине Ларионова «Парикмахер».

Тематическую и образную близость стихов Маяковского к живописи отмечает Харджиев в работе «Поэзия и живопись (Ранний Маяковский)». Примечательно в этой связи замечание И. Бунина о Маяковском-художнике: «Вот одна из его картин на выставке, – он ведь был и живописец: что-то как попало наляпано на полотне, к полотну приклеена обыкновенная деревянная ложка, а внизу надпись: “Парикмахер ушел в баню...”» [Бунин 1950, с. 243].

Говоря о парикмахерской серии Ларионова, нельзя не вспомнить резкий отзыв М. Волошина о выставке 1912 года «Ослиный хвост» в газете (Русская художественная летопись» (1912, № 7): «...у всех участников “Ослиного хвоста” наблюдается особое пристрастие к изображениям солдатской жизни... парикмахеров, проституток и мозольных операторов. Краски свои они явно стараются заимствовать от предметов ими изображаемых: парикмахеров они пишут розовой губной помадой, фиксатуарами, бриллиантинами и жидкостями для рощения волос... Этим им удается передать аромат изображаемых предметов» [Волошин 1988, с. 287-289].

Согласно Е. Ковтуну, Ларионов одним из первым обратился к моделям вывесок, русскому лубку и карикатуре. Именно в контексте этих жанров и принято рассматривать его парикмахерскую серию.

Четыре сюжета, выбранные Ларионовым, разрабатывают экстремальные драматургические возможности профессиональной темы. Первая «Парикмахер»

изображает момент бритья. [*См. илл. 21*]. На фоне освещенной красным светом стены сидит, с намыленным подбородком, клиент. Глаза его закрыты, голова закинута назад. За спиной – парикмахер с бритвой, приставленной к его сонной артерии. Ларионов изображает кульминационный момент неразвернутого сюжета, который может стать как банальным актом брадобрейства, так и обернуться трагедией убийства.

Картина Ларионова прочитывается как адресат аллюзии рассказа Вл. Набокова 1926 года «Бритва». Постоянная ориентация Набокова на живописные произведения, их скрытое цитирование – одна из известных черт его поэтики.

Дело происходит в берлинской парикмахерской, где работает русский эмигрант, бывший военный: «Ножницы да бритва, несомненно, холодные оружия, и этот постоянный металлический трепет был чем-то приятен воинствующей душе Иванова» [Набоков 1990, с. 513].

Однажды в кресле Иванова оказывается человек, в котором парикмахер узнает своего бывшего следователя. Он сообщает об этом испуганному клиенту, предупреждает, что может зарезать его. И начинает брить, рассказывая об их прошлой встрече: «И тихим голосом Иванов стал рассказывать, неторопливо брея, неподвижное, откинутое назад лицо. И этот рассказ, должно быть, был страшен, ибо изредка его рука останавливалась и он совсем близко наклонялся к господину, который в белом саване простыни сидел, как мертвый... “Покойников всегда бреют, – продолжал Иванов,снизу вверх проводя лезвием по его натянутой шее, – Бреют и приговоренных к смертной казни. И теперь я брею вас. Вы понимаете что сейчас будет?”» Набоков 1990, с. 515].

Страх настолько овладевает клиентом, что, когда сеанс бритья благополучно кончается, он не в состоянии двинуться с места. Страх превращает для него акт бритья в казнь.

Парикмахерская как локус физического истязания воспроизведена в «Трех застенках» Булгакова (1924). [12] Посещение парикмахерской описано как «Пытка сифилисом», «Пытка одеколоном» и «Пытка роскошью».

Две картины Ларионова «Офицерский парикмахер» и «Дамский парикмахер» – резко противопоставляют гендерный смысл парикмахерских манипуляций.

Сцена, изображенная на первой картине [*см. илл. 22*], представлена как акт мужского противоборства, своеобразная пародийная дуэль, разыгранная в бытовом сниженном контексте парикмахерского салона. То, что клиент – офицер, сообщает особую вирильность действию.

Офицер при оружии, с саблей, судя по стилизованной форме, кавалерист, но сидит не в седле, а, соответственно ситуации, в парикмахерском кресле. Рука на эфесе, что сигнализирует готовность к ответному удару.

Парикмахер стоит в традиционной позиции дуэлянта, протянув вместо заряженного пистолета, раскрытые ножницы. И сабля, и ножницы – холодное оружие. Удивленное выражение лица офицера свидетельствует о неожиданном повороте, который принимает его визит к куаферу. Картина также демонстрирует момент перед развязкой.

Картина «Дамский парикмахер» [*см. илл. 23*] представляет собой пародийный вариант весьма распространенного в живописи сюжета. Художественным источником полотна является незаконченная картина Эдгара Дега 1885 года, которую художник мог видеть в Национальной галерее в Лондоне [*см. илл. 24*]. Другим пре-текстом картины Ларионова, также следующим за Дега, является полотно Пабло Пикассо «Стрижка» 1906 года. [*См. илл. 25*]. Известна также графическая работа советского художника Николая Купреянова «Дамский парикмахер» (1920–1922).[13] [*См. илл. 26*].

У Ларионова дама изображена в дезабилье, в нижней юбке и корсаже, её неодетость подчеркнута элегантным костюмом парикмахера. Обе руки парикмахера

погружены в волосы женщины, которые он тянет со всей силой на себя. Волосы – символ женских чар, оказываются затянутыми назад и целиком в руках мужчины.

Четвертое полотно Ларионова «Проститутка у парикмахера» написано уже заграницей. [*См. илл. 27*]. Многократное возвращение художника к этой теме свидетельствует о её значительности в творчестве Ларионова. Картина состоит из двух изображений: того, что происходит в парикмахерской и того, что отражается в зеркале. Они не совпадают. Нейтральное лицо парикмахера в зеркале кажется сатанинским, равнодушное лицо проститутки – в зеркале отражает страшный испуг, а зажатые в руке парикмахера сложенные ножницы выглядят в зеркальном отражении занесенной бритвой. Картина дидактична. Порочное стремление проститутки к украшательству наказывается убийством.

Картины Ларионова представляют собой цикл и, несмотря на сюжетную самостоятельность каждого полотна, складываются в единый текст, который носит назидательный характер, свойственный лубочному повествованию.

Тема парикмахерских с её фрагментаризацией, дроблением, расчленением тела, текста, слова, образа как нельзя лучше вписывается в кубистские опыты русских художников. Стоит упомянуть картины «Парикмахерская» (1915) Ольги Розановой и «Парикмахерская» Ивана Пуни (1915), – обе написаны в 1915 году.

Полотно Розановой изображает овал, характерный для формы парикмахерского зеркала, в котором помещены отдельные элементы живописного сюжета: часть женского лица, гребёнка, отрезанные и торчащие кверху носы, щетка для волос, ручное зеркало и рассечённые названия вывесок «салон» и «одежд». [*См. илл. 28*].

Картина Пуни представляет собой квадрат, заполненный более крупными деталями: на переднем плане манекен во фраке без головы, который понимается и как пародийная отсылка к восковым головам без тела, обычно украшавшим витрины парикмахерских салонов, и как отсылка к образу портного, который, как уже было сказано в начале статьи, связан с образом парикмахера. [*См. илл. 29*]. Мотивы кройки и шитья, как метафоры переделки мира, соединяются на картине Пуни.

В верхнем правом углу полотна изображена голова, по пропорциям явно не подходящая к манекену, в правом нижнем углу – отрывок текста.

Несомненно, что у Розановой представлена дамская парикмахерская, а у Пуни – мужская.

Перетасованные элементы, составляющие содержание обеих картин, не просто дань кубистской манере исполнения, на этом этапе развития живописи они обретают смысл структурного воплощения темы.

Идеологическим вариантом драматического прочтения образа парикмахера-убийцы в искусстве первой четверти XX века является пьеса Алексея Файко «Евграф, искатель приключений», поставленная во МХАТе в 1926 году [Файко 1935]. Герой ее, парикмахер, воевавший в гражданскую войну, воображает себя поэтом и мечтателем, но попадает в дурную компанию и совершает убийство. На новый путь его выводит комсомолец.

В 1930-е годы парикмахерская тема возникает в литературе спорадически, сохраняя набор драматически окрашенных мотивов отсечения, фрагментации. В литературе эмиграции она связывается с темой утраты родины, как, например, в стихотворении Саши Черного «Собачий парикмахер» (1930). Примечательно, что почти через полвека она вновь появится в этом мотивном сочетании в русско-еврейской литературе в повести Эфраима Севелы «Остановите самолет, я слезу».

В 1930-е годы образ парикмахера неоднократно всплывает в стихах Мандельштама. Я приведу здесь только один пример – из второго варианта

стихотворения «Ариост» (1933–1936), написанного в Воронеже и названного М. Л. Гаспаровым «степной редакцией»:

В Европе холодно. В Италии темно.
Власть отвратительна как руки брадобрея
[Мандельштам 1967, с. 193].

Несколько ранее в 1932 году в романе В. Набокова «Подвиг», иносказательно возникает Советская Россия, Зоорландия, фантастическая северная страна, где закон велит «всем жителям брить голову», что пародийно утверждает «равенство голов» и где «самые влиятельные люди парикмахеры» [Набоков 1974, с. 170]. Так в этих двух произведениях, написанных почти одновременно, но по разные стороны границы, подытоживается традиция разработки парикмахерского мотива в искусстве начала XX века. Salon de coiffure поначалу возникает как образ, генерирующий новые приемы поэтики (фрагментация, дробление). И хотя он непосредственно связан с эстетизацией внешности и быта, в изобразительном искусстве он появляется как репрезентация маргинального городского декора. Можно пронаблюдать даже движение от витрины и вывески – в салон, от декоративного воплощения – к сюжетопорождающему локусу, в котором, согласно динамике эстетического снижения, появляется образ парикмахера-убийцы. На этом этапе материал диктует адекватную форму, балансирующую между лубком и карикатурой, форму, которая предполагает единственно возможное семантическое прочтение.

Но довольно быстро, отталкиваясь от шаржа и наглядности бытовой зарисовки, тема начинает возвышаться до уровня абстракции, сохраняя при этом свою зловещую криминальную окраску. У Мандельштама и Набокова она обрастает социально-политическими смыслами, непосредственно соприкасаясь с темой власти. У Мандельштама власть персонализируется в образе брадобрея, который становится не просто преступником и палачом, как у Ларионова, но и тираном. Из сферы низкой, бытовой, из «сферы обслуживания» образ парикмахера переносится в сферу власти и тотального насилия над личностью.

Иллюстрации

1. *Гуро Е.* Витрина парикмахерской (1900-е годы). Музей истории Ленинграда, СПб
2. Знак Санкт-Петербургской российской ремесленной управы парикмахерского и цирюльного цеха (1885). Музей истории Ленинграда, СПб
3. *Маес Н.* (*Nocolaes Maes*) Девушка в окне (1655). Rijksmuseum, Amsterdam
4. *Доу Ж.* (*Gerrit Dou*) Кухарка (1660–1665). La collection Rau
5. *Тышлер А.* Женский портрет (1934). Русский музей, СПб
6. *Вильямс П.* Портрет. У окна (Начало 1930-х годов). Русский музей, СПб
7. *Розанова О.* Рисунок из кн. А. Крученых и В. Хлебникова «Игра в аду» (1913)
8. *Орловский А.* Портретный шарж (Первая четверть XIX века). В журн.: Литературное обозрение. Специальный выпуск. Эротика в русской литературе: От Баркова до наших дней. Тексты и комментарии. М., 1992.
9. *Добужинский М.* Витрина парикмахерской (1906). Третьяковская галерея, Москва
10. *Добужинский М.* Ночь в Санкт-Петербурге (1924). Третьяковская галерея, Москва
11. Витрина парикмахерского салона (начало XX века). Частная коллекция семьи Ю. Васнецова, СПб
12. *Клингстед Г.* Интимный туалет (1720). Из кн. Eros Secret. Objets érotiques à transformation. Fondation Internationale d'Arts et Littératures Erotiques. Editions Humus, Lausanne, 2006.

13. Лубок «Цирюльник хочет раскольнику бороду стричь». Гравюра на дереве, изданная после 1705 г., Москва. Из бывшей коллекции Олсуфьева. В кн.: Русские народные картинки и гравированные книжицы. 1629-1885. М.: Центрополиграф, 2006. С.165.
14. *Знаменский М.* Второе обритие головы (1872). Фонд Тобольского историко-архитектурного музей-заповедника
15. *Бурлюк Д.* Парикмахер без головы (1912). Частная коллекция Макс Граник. США
16. *Бурлюк Д.* Парикмахерская (1946). Частная коллекция. США
17. *Шагал. М.* Парикмахерская (1914).Третьяковская галерея. Москва
18. *Тереньев И.* Автопортрет (1919).Частная коллекция вдовы И. Г. Терентьева
19. *Ульянов Н.* Автопортрет у парикмахера (1914–1923). Третьяковская галерея.
20. *Ларионов М.* Помада (1913)
21. *Ларионов М.* Парикмахер (1907). Русский музей, СПб
22. *Ларионов М.* Офицерский парикмахер (1910). Третьяковская галерея, Москва
23. *Ларионов М.* Дамский парикмахер (1910). Третьяковская галерея, Москва
24. *Эдгар Дега.* Combing the Hair (Unfinished) (1885). The National Gallery, London
25. *Пабло Пикассо.* Стрижка (1906)
26. *Купреянов Н.* Дамский парикмахер (1920-1922)
27. *Ларионов М.* Проститутка у парикмахера (1920-е годы). Третьяковская галерея, Москва
28. *Розанова О.* Парикмахерская (1915). Третьяковская галерея, Москва
29. *Пуни И.* Парикмахерская (1915). Musée national d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

Литература

Андреев 1977 – *Андреев Л. Н.* Рассказы. М.: Советская Россия, 1977.

Букс 2004 – *Букс Н.* «Парикмахерский код» в русской культуре XX века // *Slavic Almanach*: The South African Journal for Slavic, Central and Eastern European Studies. Vol. 10, № 1, 2004. Pretoria, University of South Africa: Unisa Press. Pp. 4-23.

Бунин 1950 – *Бунин И. А.* Воспоминания. Париж: Возрождение, 1950.

Бурлюк 1995 – *Давид Бурлюк, 1882 – 1967 = David Burliuk*: Выставка произведений из Государственного Русского музея, музеев и частных коллекций России, США, Германии. Государственный Русский музей. [СПб]: Palace Edition, [1995].

Бурлюки 2002 – *Бурлюк Д. Д., Бурлюк Н. Д.* Стихотворения. СПб: Гуманитарное агентство «Академический проект», 2002 (Новая библиотека поэта. Малая Серия.).

Волошин 1988 – *Волошин М.* Лики творчества. Л.: Наука, 1988 (Литературные памятники. Большая серия).

Гор 1980 – *Гор Г.* Синее окно Феокрита. Л.: Лениздат,1980 (Серия «Повести ленинградских писателей»).

Григар 1982 – *Григар М.* Павел Филонов и вопросы изучения авангардного искусства // Russian Literature XI (1982), North-Holland. Pp. 209–236.

Гурьянова 2002 – *Гурьянова Н.* Ольга Розанова и ранний русский авангард. М.: Гилея, 2002.

Дюшартр 2006 – *Дюшартр П.-Л.* Русские народные картинки и гравированные книжицы 1629-1885. М.: Центрополиграф, 2006.

Евдаев 2002 – *Евдаев Н.* Давид Бурлюк в Америке: Материалы к биографии, М.: Наука, 2002.

Ильф, Петров 1961 – Ильф И. А., Петров Е. П. Собрание сочинений: В 5-и томах Т. 1. М.: Художественная литература, 1961.

Кантор 1992 – *Кантор А.* Фантастика, романтика, экзотика, эротика // *Литературное обозрение.* Специальный выпуск. Эротика в русской литературе: От Баркова до наших дней. Тексты и комментарии. М., 1992. С. 100-103.

Крученых, Хлебников 1912 <1914> – *Крученых Алексей, Хлебников Виктор.* Игра в аду. 1912 <Рисунки Наталии Гончаровой, литограф. текст исполнил А. Крученых>. Второе изд.: Крученых А. Хлебников В. Игра в аду. СПб: <ЕУЫ>, 1914. Рисунки К. Малевича и О. Розановой, литограф. текст исполнила О. Розанова.

Лотман 1998 – *Лотман Ю. М.* Куклы в системе культуры // *Лотман Ю. М.* Об искусстве. СПб: Искусство-СПб, 1998. С. 645–649.

Мандельштам 1967 – *Мандельштам О. Э.* Собрание сочинений: В 3-х томах. Т. 1. Изд. второе, дополненное и переработанное / Под ред. Г. П. Струве и Б. А. Филиппова. Вступительные статьи проф. Кларенса Брауна, проф. Г. П. Струве и Э. М. Райса. Washington: Inter-Language Literary Associates, 1967.

Марков 2000 – *Марков В. Ф.* История русского футуризма. Пер. с англ. СПб: Алетейя, 2000.

Маяковский 1955 – *Маяковский В. В.* Полное собрание сочинений: В 13-и томах. Т. 1. М.: ГИХЛ, 1955.

Муравьев 1898 – *Муравьев В.* Творец московской гофманиады // *Чаянов А. В.* Венецианское зеркало. М.: Современник, 1989 (Серия «Из наследия»). С. 5-23.

Набоков 1978 – *Набоков В. В.* Отчаяние. Анн Арбор: Ардис, 1978.

Набоков 1979 – *Набоков В. В.* Защита Лужина. Анн Арбор, Мичиган: Ардис, 1979.

Набоков 1990 – *Набоков В. В.* Круг: Стихотворения. Поэмы. Драмы. Переводы. Рассказы / Сост. и прим. Н. И. Толстой. Вступ. статья А. Г. Битова. Л.: Художественная литература, Ленинградское отделение, 1990.

Набоков 1974 – *Набоков В. В.* Подвиг. New York, Ann Arbor, 1974.

Пушкин 2002 – *Пушкин А. С.* Тень Баркова: Тексты. Комментарии. Экскурсы / Подгот. изд.: И. Пильщиков и М. Шапир. М.: Языки славянской культуры, 2002.

Сомов 1984 – *Сомов О. М.* Были и небылицы / Сост., вступ. ст. и примеч. Н. Н. Петруниной. М.: Советская Россия,1984.

Толстой 1959 – *Толстой Л. Н.* Собрание сочинений: В 12-и томах. Т. 9. М., 1959.

Харджиев 1997 – *Харджиев Н. И.* Статьи об авангарде: В 2-х томах. М.: Ra – Pa,1997 (Серия «Архив русского авангарда»).

Чаянов 1989 – *Чаянов А. В.* Венецианское зеркало. М.: Современник, 1989 (Серия «Из наследия»).

Файко 1935 – *Файко А. М.* Пьесы. М.: Гослитиздат,1935.

Флакер 1999 – *Флакер А.* Вывески в литературе // *Russian literature*. XLV (1999), North-Holland. Pp. 35–46.

Фрейденберг 1988 – *Фрейденберг О. М.* Семантика постройки кукольного театра // *Фрейденберг О. М.* Миф и театр: Лекции по курсу «Теория драмы» для театральных вузов / Сост., научно-текст. подг., пред. и прим. Н. В. Брагинской. М.: Изд-во ГИТИС,1988. С. 13–31.

Banjanin 1994 – *Banjanin M.* Elene Guro's city series: impressions by day and by nighté // *Europa orientalis.* 1994 (XIII), Roma. Pp. 23-38

Kovtoune, Povelikhina 1991 – *Kovtoune E., Povelikhina A.* L'Enseigne peinte en Russie et les peintres de l'avant-garde = Русская живописная вывеска и художники авангарда. Leningrad: Aurora, 1991. Pp. 3–199.

Lefeuve 1875 – *Lefeuve Ch.* Histoire de Paris rue par rue, maison par maison. Paris, 1875.

Pastoureau 1991 – *Pastoureau M.* L'étoffe du diable. Une histoire des rayures et des tissus rayés. Paris: Editions du Seuil.1991

Tournillon 2003 – *Tournillon N.* Légendes et récits de Paris. Editions Ouest-France, Rennes, 2003. Pp.87-90.

Примечания

[1] Первый вариант этого текста был произнесен 15 октября 2004 года в Лионе на Международной конференции «La fin de la modernité russe», организованной Славянским отделением университета Лион 3 и впервые опубликован по-русски: Букс 2004.

[2] Примечательно,что оба художника жили в Амстердаме и были учениками Рембранта.

[3] Как известно, рисунок был выполнен впервые А. Крученых, а затем О. Розановой.

[4] Согласно сообщению А. Плуцера-Сарно, текст поэмы находится в Остафьевском сборнике, хранящемся в ЦГАЛИ, и ее создание приписывается Адалимову («Сочинена

господином Адалимовым»). Поэма озаглавлена здесь «Госпожа и волосочесатель». Режим доступа электронной версии: http://plutser.ru/barkoviana/basni/basni_gospoza_i_parikmaher

[5] «Et rue des Deux-Ermites / Proches des Marmousets / Fut deux âmes maudites / Par leur affreux forfaits, / L'un barbier sanguinaire, / Pâtissier téméraire, / Découverts par un chien, / Faisant manger au monde, / Par cruauté féconde, / De la chair de chrétien» [Tournillon 2003, pp. 87-90]. См. также: Lefeuve 1875.

[6] Работы известного сибирского художника Михаила Степановича Знаменского (1833 – 1892) хранятся в фондах Тобольского государственного историко-архитектурного музея-заповедника.

[7] Согласно данным, приведенным в книге Н. Евдаева [2002], карикатура из личной коллекции госпожи Макс Граник (USA) экспонировалась на выставке персональных работ Д. Бурлюка в The Parrish Museum, South Hampton, USA, в июне-июле 1978 года. Имеется каталог выставки с предисловием Елены А. Гаррисон. На конференции «Русский кубофутуризм», проходившей 21–23 апреля 1998 г. в Москве, в Государственном институте искусствоведения Министерства культуры РФ, американский исследователь N. Firtich (New Heaven,USA) прочел доклад «Картина Д. Бурлюка "Безголовый парикмахер" в контексте русского кубофутуризма». Искренне благодарю И. Лощилова за помощь в разыскании сведений об этой работе.

[8] Геннадий Гор (1907 – 1981) – писатель позднего авангарда. Его первый рассказ был опубликован в 1925 году, первая книга, сборник рассказов «Живопись», вышла в Ленинграде в 1933-м.

[9] Один из рассказов Геннадия Гора так и называется: «Картина».

[10] Американская исследовательница Милица Баньянин в своей работе, посвященной литературным городским зарисовкам Гуро, отмечает, что в зеркальной функции у писательницы выступают вода, стекло, фарфор, золото. Они дробят картину мира на отдельные фрагменты и воспроизводят их в рамках своей поверхности. Такое предварительное вычленение из контекста каждодневности путем предварительного отражения, служит у Гуро переводом объектов быта в объекты искусства [Banjanin 1994, pp. 23–38].

[11] Картина Н. П. Ульянова (1875 – 1949) хранится в Третьяковской галерее.

[12] Опубликовано впервые в газете «Бакинский рабочий» 18 августа 1924 г.

[13] Н. Н. Купреянов – известный график и иллюстратор. Он оформлял обложку книги Б. Л. Пастернака «Зверинец» (1929), иллюстрировал роман А. А. Фадеева «Разгром» (1932).

Александр Гарбуз

ОПЫТ ПРОЧТЕНИЯ ЗАУМНЫХ ТЕКСТОВ

Заумь, по наблюдениям С. Е. Бирюкова, психологически и эстетически выводит автора к утончению передачи художественной информации и способствует постижению художником самого себя [Бирюков 2003, с. 390-391]. Это постижение будет тем глубже, чем полнее поэт отдается во власть свободного потока ассоциаций, когда он отпускает на свободу тот автономный комплекс, который, по выражению К. Г. Юнга, «имплантирован в человеческую психику» [Юнг 1998, с. 369]. Описанную Фрейдом технику свободных ассоциаций известный отечественный психосемиотик В. П. Руднев связывает с мотивным анализом, введенным в научный оборот Б. М. Гаспаровым [Руднев 2003], и подчеркивает особую роль автора работы о «Мастере и Маргарите» в исследовании шизотипического дискурса. Здесь «было показано, что пучки цитат-мотивов располагаются на разных уровнях структуры художественного дискурса, образуя запутанную нелинейную модель художественного сознания – явный аналог полисемиотической модели шизотипического сознания.… Дернув за ниточку в одном месте булгаковского романа, мы начинаем распутывать неимоверной длины клубок мотивов» [Руднев 2004, с. 51].

Несмотря на то, что шизотипические расстройства личности в современной литературе рассматриваются как отдельное заболевание, занимающее промежуточное положение между психопатиями шизоидного типа и шизофренией, провести четкую границу между ними возможно не всегда [Каплан, Сэдок 1994, с. 96; Гиндикин 1997, с. 417-418]. Однако в том и другом случае в клинике отмечаются три общих признака: отчужденность (аутизм), оживление архаического (палеолитического, мифопоэтического) мышления и склонность к образованию неологизмов [Психиатрия 2002, с. 267, 284].

В литературоведении трактовка последних всегда субъективна, исключение составляют разве что отдельные тексты Хлебникова, разрабатывавшего именно семантический аспект зауми [Шапир 2000]. «Тут есть действительно два пути, – считает С.Бирюков, – 1) последовательно расшифровывать, объясняя, что означает то или иное звукосочетание, тот или иной фрагмент визуала. При этом можно «вчитывать» в текст собственные познания, ориентируясь на то, что известно о круге интересов автора, а иногда и сверх этого; 2) просто читать, настраиваясь музыкально, как бы медитируя, и таким образом проникать в замысел автора, одновременно отыскивая новые возможности описания текста, если его требуется описывать» [Бирюков 2003, с. 395].

Есть, очевидно, еще один путь: проследить взаимосвязь указанных выше клинических признаков и рассмотреть отдельные заумные звукосочетания в контексте мифопоэтического (аутистического) мышления автора. С учетом подмеченных В. П. Рудневым параллелей, наибольшую результативность даст, очевидно, именно мотивный анализ, или метод «открытых контекстов». При этом все приводимые фрагменты должны быть рассмотрены в двух направлениях: как имперсональные, не восходящие к уже забытым переживаниям автора и не поддающиеся объяснению из лично благоприобретенного. Т.е. речь здесь пойдет об обусловленности творческого процесса бессознательным началом человеческой психики, что, понятно, потребует привлечения фольклорно-мифологического материала в качестве ближайшего аналога к рассматриваемым картинам. Ведь «аутистическая символика, – писал Э. Блейлер, – отличается повсюду невероятным разнообразием, от человека к человеку, из века в век, от расы к расе, от сновидения вплоть до душевной болезни и мифологии. Птица,

корабль, ящичек, который приносит детей и доставляет умирающих в первоначальное таинственное место, злая (мать) мачеха и т.д. всегда повторяются и повсюду обозначают одно и то же» [Блейлер 2001, с. 199]. Одновременно тексты будут рассмотрены в рамках семантического пространства, ограниченного акцентуацией авторского мироощущения. Такой подход, как представляется, позволит ответить на вопрос, **что для автора** означают если не все, то хотя бы отдельные **ключевые звукосочетания**?

Памятуя о том, что «уважение к малым именам всегда было благородной традицией филологии» [Гаспаров 1999, с. 422], обратимся к текстам уфимского поэта Анатолия Иващенко, опубликованных в книгах «Магический круг» и «Эва» [Уфа, 2000].

Берено, бережно, божно и нежно
корно из корня обугленных кор
фиит бескрылым и ларит безбрежно,
перебирая, как губы, простор.

Разве такие строки:

Взгерь размах. и в кану выха
с хищным ухчирещем век!
Пусть очнется в хрове вихря
предзактный фи-о-лет,

или:

Эво, раз! Гувы-вира!
Веселить толпу горазд,
чтоб бургевилась гурьба,
распотешилась гульба…
Эх, раз, по два раза!
Расподначивать горазды.
Кабы чарочка вина,
дудок спелая ирна! –

не вызывают ассоциаций со стихами Василия Каменского? –

Сарынь на кичку!
Ядреный лапоть
Пошел шататься по берегам.
Сарынь на кичку!
В Казань!
В Саратов!
В дружину дружную
На перекличку,
На лихо лишнее
Врагам!

Фактура, интонации, поток образов и их контаминации, разнообразие ритмических форм и неожиданно вклинивающиеся песенные мотивы – все это (не говоря уже о прямых отсылках к Маяковскому, Бурлюку, Хлебникову или Крученых) призвано указать на основной источник поэтики Иващенко – русский футуризм. При этом, похоже, автор разрабатывает не семантический, а синтаксический аспект зауми, т.е. идет по пути не Хлебникова, но Крученых[1]. Во введении к «Эва» Иващенко указывает на музыкальное начало своего образотворчества; характеризуя свои опыты как «модель непредсказуемых эмоций». Сами же стихи предельно насыщены

театрально-музыкальной лексикой и названиями музыкальных инструментов. Вместе с тем в текстах наблюдается обилие звукосочетаний типа *прев*е, *черверш, ступр, эвое* и др., на которые «настроиться музыкально» весьма трудно, и сомнительно, чтобы А. Иващенко, музыкант по профессии и весьма приличный джазовый пианист, этого не замечал. (Хотя при желании, очевидно, их можно трактовать как звуки неких ударных инструментов, скребки и т.д. и т.п.)

Из биографии А. Иващенко известно, что он родился в семье музыкантов. Мать, женщина властная, настояла на том, чтобы мальчика в возрасте восьми лет отдали в музыкальную школу-интернат военного типа, в то время как двое других детей воспитывались дома. Лет двадцать назад он оставил семью и перебрался с любимой женщиной в один из приморских городов, где прожил несколько лет, пока новая жена не предпочла ему другого. Он много, но бессистемно читал, очень интересовался оккультизмом, участвовал в спиритических сеансах и дважды помещался в психиатрическую больницу. Общителен, честен, бескорыстен, однако в периоды возникающих у него меланхолий предпочитает отсиживаться в своей комнатке и ни с кем не встречаться. В компании друзей во время застолья, напротив, эксцентричен, склонен к чудачествам и очень чуток к речи окружающих – к ее фонетико-морфологической стороне. О своей жизни на берегу моря вспоминать не любит, но эти «осколки разбитого вдребезги» встречаются во всех его текстах.

Царапаясь, с трудом продираясь сквозь заросли свистящих, шипящих, взрывных звуков («*Черные щерицы в чепрах и убрах»*), попадаешь в некий «подвал памяти», или трюм корабля, хранящий обрывки воспоминаний об ушедшем. Здесь и покрытые пылью обломки неведомых статуй, и части полуистлевших, деформированных временем рыб, птиц и какие-то «босхианские» животные. Встречаются персонажи произведений С. Дали, В. Хлебникова, Д. Бурлюка. и др. Спускаясь/поднимаясь по «лестнице в память»,

можно усмотреть
изящества застывшую аскезу
на августовской выставке цветов,

где

слепо по морским барханам
блуждают тени мертвецов

и

будут: встреча с птицей алой,
воскрешенная из пра,
в ночи белые Купалы
заговорная тропа.

В этом магическом, чрезвычайно уплотненном пространстве смыкаются, прорастают друг в друга предметы и фигуры; переплетаются, запутываются куски реальности и вымысла, разные понятия и точки зрения. Такой же пестротой отличается и отраженные в текстах радикалы. Причем смена дискурсов происходит подчас с калейдоскопической быстротой:

Истероидный радикал:

Гаснет мерцающих черт ореол
Пепельной вьюгой окончена ода..
……
Еще глоток – за творчество сирени!

Сейчас проснусь, – я стоя спал – вина!!!

Ананкастический:

Чу! Ревность подсыпку толченую сушит,
Чес**к**ует трескучая трель в мираже.
Чур! – пишется углем магический круг,
Видать, не к добру повстречал ворожей!

Паранойяльный:

Свечой мне подан тайный знак,
и я под многих глаз прицелом
и под гипнозом тишины
лечу, не чувствуя ступенек…

Шизотипический:

К пику вновь устремлена
геометрия кометы,
но лукавят миллиметры –
и качнулся конус в зха! и т.д.

Настроение неустойчиво: восторженность внезапно сменяется меланхолией, и даже в подчеркнуто мажорных вещах, нередко в пределах одной строфы, проскальзывают нотка уныния, неясной тоски:

Я в ожиданье трепетной строки,
в предвосхищенье первой ночи лета.
Благословенна комната, как скит.
Но камень на душе. Мне нужен лекарь…
За шторами – вот там – живут глаза…
Как хорошо от прошлого проталин!
Но – мнимый стук в окно, и тени взмах!
И на пол – с вазы – лепестки опала.

Нанизывание фрагментов осуществляется путем однородного соподчинения, восходящего к опорному семантическому компоненту «*я вижу*» (*«слышу*, *чувствую»*):

Я видел: шел кобзарь из зги поэмы.
Я слышал: мелодический мажор
Величил сказ Оз**о** минорной темой.

Это, конечно, можно объяснить влиянием Хлебникова, хотя сходство здесь, скорее характерологическое: подобная мозаичность характера свойственна и Будетлянину [см. Гарбуз 2003]. Помимо того, и в том и в другом случае (повторюсь, при всей несоизмеримости этих величин) ряд моментов позволяет видеть здесь нечто большее, нежели поэтический прием, а именно – симптом *уже слышанного, уже виденного*, встречающийся при шизофрении и шизофреноподобных расстройствах [Случевский 1957, с. 47]. Об этом же свидетельствуют сплошь и рядом встречаемые в текстах обрывки ассоциаций, причудливо контаминированные образы, «знакомые незнакомцы» и др.

С ощущеньем победы, побега, счастливых мгновений
данность вдруг покачнул, как открытие нежности, звук.
Пол-лица, полстиха, полбутона смешав в полутени,
появляется женщина с хрупким скрещением рук...

Чьи бесплотные пальцы прикрыли глаза? Полувзгляд,
пол-угла и полрамы раскрылись…
…….
Повторятся, всплывут очертания матовых лиц,
безупречные профили, слившись. опять разминутся,
и останутся в пальцах обманутых гнезда для птиц…

Любопытно, что амбивалентность чувств и аффекты ярче всего проявляются у героя в каком-то маргинальном пространстве, где-то «у калитки миражей», когда «время опять перепутало грани». Субъект действия множества стихов Иващенко находится **внутри «**магического круга», в пространстве **между**, «*двух полугодий», «между строчек», «да» и «нет»*. Эта промежуточность, пограничность ситуаций - характерная черта едва ли не всех иващенковских текстов:

Дремучий пень ползет со дна,
За ним – цепочкой, чл**е**пя крабы.
Вожак подводной стаи смел –
Ведет за горизонт клкщевых.
Над нам баклана кр**е**влый бвевл.
Вокруг визгкрачатых причевы.
А между мачтой и мечтой
Парят верл**и**тцы-томен**и**дцы,
И тм**е**ют дв**и**дцы синевой
И просветляют дл**и**гцы лица.
…….
Вот так неустанно мечусь и летаю
туда и обратно по зову тоски.

«Внепространственность» распространяется и на ощущение границ тела, происходит смещение событий, личных и внеличных пространств [ср. Ясперс 1997, с. 126-128].

Вхожу в набросок на картоне,
диагональю становлюсь,
дугой, ломлюсь углом, наклоном,
зенит паденьем создаю!

«Проблема границ своей личности, а также границ между реальностью и фантазией чрезвычайно актуальна для шизотипического сознания, ведь это сознание с нарушенной, плавающей идентичностью», – пишет В. П. Руднев [Руднев 2004, с. 52]. Однако характерные для пограничных расстройств нарушения идентичности, неустойчивость аффекта и др. встречаются не только на грани между неврозом и психозом, но и при вялотекущей шизофрении [Гиндикин 1997, с. 371]. Если вспомнить мысль Э. Фромма, о том, что «тело – это символ, отражающий наше внутреннее состояние» [Фромм 1992, с. 188], то «душевный пейзаж» стихотворения «Остановленное время» можно считать образцом уже шизофренического дискурса:

Вхожу в набросок на картоне,
Диагональю становлюсь,
Дугой, ломлюсь углом, наклоном,
Зенит паденьем создаю!
И многомерной стала плоскость
И растяжимым каждый миг.
Так отливают стон из воска,
Так обжигают глины крик

Об изменении схемы тела при шизофрении известно давно [Ясперс 1997, с. 127-128]; здесь же важно упомянуть о защитной функции этой экстраективной идентификации, проявляемой, по наблюдениям В. П. Руднева, в том, что она «в большой степени позволяет субъекту сохранно существовать в некоем законченном мире, пусть и психотическом» [Руднев 2006][2]. Ощущение «ночидня» в этом «хранилище испорченных часов» предвещает печаль и депрессию:

Ненавязчиво и вкратце
Вам поведаю о том,
как тревожно оказаться
между звуком и мазком!
……
Тишина... окаймленная лишь тишиной.
Ты сейчас на дорогах прозрачных фантазий.
Ты раздвоена сном. Там светло и темно.
Там вконец вседозволенность путает, дразнит.
Там поступок любой погребет пелена.
Ты – осколок зеркальных моих отражений,
……
Эта черного хода эфирная дверь
В твои сны, как в мой вымысел, настежь открыта.

При депрессии проиходит десемиотизация реальности, и депрессивная личность полностью сосредотачивается на интроецированном потерянном объекте любви и на своей фантазматической вине перед ним [Руднев 2005, с. 115]. К десемиотизации реальности нам еще предстоит вернуться, а вот последний тезис В. П. Руднева можно проиллюстрировать уже здесь:

Я потерял рассудок. Боже мой!
Я с вами говорю, когда вас нету,
…….
Мне все: осколки лета, контур рук,
И бронза бриза, бег по самой кромке…
……..
Мне все о вас напоминанье – срыв,
нагретый камень и прозрачный ветер,
туманные далекие миры,
Полуночью рождественские свечи.
…….
Я размят, я раздвоен, я в женщину дважды влюблен.
И тому, кем я был, задаю безответно вопросы.
Стать сангиновым оттиском отблеск вины обречен,
Откровенье – на привкус – лимонным, бесспорное – сноской.
……..
И когда я один в темноте, а вокруг еще спят,
появляется молнией гибкой законченный контур,
он и дома, и в дымных каютах меня находил,
он в купе обрывался на пальцах, задев перепонки,
над садовым столом фиолетовым росчерком жил.

Характерными чертами предрасположенных к депрессии типов, как отмечает О. Фенихель, являются выраженная амбивалентность, нарциссическая потребность и акцентированная оральность. «Больные психозом способны просто отрицать утрату всемогущества и сохранять или возобновлять «океаническое единение» с внешним миром…Такие особи реагируют на любой ущерб нарциссизму тем же образом, как пытались реагировать впервые, т.е. поняв, что не всемогущи, отрицают ущерб и увеличивают самоуважение по механизму сверхкомпенсации [Фенихель 2004,с. 515,

545-546]. За счет либидо объектов образуется бред величия: «либидо, оторвавшись от внешнего мира, обращается на собственное *Я*, и таким образом создается состояние, которое мы можем назвать нарциссизмом» [Фрейд 2001, с. 118].

Мегаломанические мотивы слышны во многих текстах Иващенко:

Я извернусь пред нечто и ничто,
В интриге не увязну непролазной
И научусь, как тенью стать ночной
Там, где колокола, дымы и казни.
И как-нибудь, по истеченье дня,
Срастаясь с полумаскою мессии,
Я уведу Россию из России
В ту ночь – под день рождения огня,
пока не поздно…
Так обжигают глины крик.

Мышление шизофреника «не столько приготовление к действию, сколько символический эквивалент действия, – отмечает Фенихель. – Конкретность шизофренического мышления относительна, его образы формируются под влиянием побуждений к магическому осуществлению желаний и не соответствуют объективной реальности… Создается впечатление, что при шизофрении «бессознательное становится сознательным» [Фенихель 2004, с. 547]. Отсюда свободное оперирование Иващенко архаическими символами, которое друзьями поэта и местными журналиствующими критиками воспринимается как результат углубленного изучения фольклорно-мифологических источников.

Связь *между-мечусь-мечта*, где «*границы размыты, неделям теряется счет»*, открывает тему отчуждения лирического субъекта от социума [один из самых устойчивых мотивов и в литературе, и в психиатрии]. При этом «по ту сторону» остается «*покинутый город»*, который

надо забыть, научиться читать послезавтра,

сам же автор целиком погружается в свой внутрений мир, в котором преобладают шизоидные знаковые системы различной степени конвенциональности, в первую очередь – музыкальный язык [ср.: Руднев 2004, с. 61]. Здесь поэт ощущает себя магом, способным стать

ветром, звуком, цветом,
утесом, ставшим во весь рост.

Воскрешается теургическая функция поэта-пророка, установителя имен:

Я слышал имя в шорохе клавира,

и актуализируется мифологическая цепочка «жизнь-сон-игра-театр»:

Все завтра снова повторится, -
идем за сцену я и ты…
Все снова завтра повторится,
идем со сцены я и ты.
……..
Вижу – в вихре: Лель и Лар,
гномы, карлы – ждут меня
мной не сыгранные роли.
ими тоже стану я;

причем этот театр – кукольный, а внимание автора сосредоточено не на самом акте игры, а на том, что «за сценой», на тишине гримерной «после спектакля» (название цитируемого выше стихотворения). Этот застывший, метафизический мир побуждает вспомнить знаменитых нидерландцев, сюрреалистов или «новую вещественность», и в текстах Иващенко действительно много упоминаний Дали, Брейгеля, Босха и др. Однако трактовка автором пространственно-временных отношений, интермодальные характеристики ощущений, разрозненные фрагменты картин, скачки мотивов и др. – вся эта шизофреническая картина мира несет отсвет депрессивной безжизненности и знаковой жухлости [ср.: Минковски 2001, с. 246-247]. Взаимосвязь «кукольной темы» с мегаломаническими мотивами позволяют видеть здесь типичную для шизофрении особенность парафренного синдрома, когда происходит замещение отрицательного варианта синдрома Кандинского-Клерамбо положительным: чувство воздействия, управляемости, заменяется положительным чувством «сделанного» обновления, и больной сам становится обладателем особой силы, новых знаний и т. п. [Блейхер-Крук 1995, с. 383].

Показательна в текстах семантика *влажного;* по частотности употребления *вода* и ее мифологические эквиваленты (река, море, дождь и др.) занимают ведущее положение в структуре образов.

На воде родниковой в ладонях моих
я лицо на твоем отражении видел.
Голубая вода! непредвиденный миг
остановлен…
Ты стекла по рукам… Ты бездомнее дыма!
Подбирая слова, я ищу тебе имя.

И на ватмане белом тебя нахожу,
и в чертах мне встречающихся
незнакомок,
и в ночах, когда золото осени жгут,
и в метелях, к светящимся окнам влекомых.
Приходи в мою память – сверхлегок порог,
здесь твой дом…

Отметив здесь связь *воды-памяти-состояния внепространственности субъекта,* перейдем к рассмотрению архетипической ситуации ключевых мотивов. В древнем мифотворчестве (языкотворчестве) *вода* в различных своих проявлениях попадает в разные семантические ряды: *предки, ночь, жизнь, смерть, небо, зрение (глаз)* и др. Важно отметить здесь фольклорную амбивалентность этого образа: с одной стороны, это *жизнь, солнце, небо,* с другой - *тьма, смерть, болезнь, холод*. *Вода* – мифологический эквивалент материнского лона, скрывающего в себе первосущество. С этой мифологемой связан христианский обряд крещения; погрузиться в *воду* – значит погрузиться в хаос, во тьму материнского лона с последующим новым рождением. В фольклоре переправа через воду трактуется как переход в инобытие. «Формы переправы сливаются, ассимилируются, переходят друг в друга, – писал В. Я. Пропп, – все виды переправы…идут от представлений о пути умершего в иной мир» [Пропп 1986, с. 202]. В сказках переправа осуществляется в образе птицы, животного, на корабле или по лестнице**.**

Любопытен в этой связи последний образ: в мифологии и фольклоре *лестница* – средство связи между мирами, средство подъема в верхний и спуска в нижний миры, аналог мирового древа [Мифы 1982, с. 51]. Ср. у Иващенко:

Лестница в память раскрошена вновь:

ухрищ угла в хруставр**о**вых скольш**о**вах,
щ**у**верь щели – там, где **и**щева дно,
тщ**е**рца фел**о**щих и щ**а**вных пощехва,
всплеском, над черной волною к**а**дмир.

Функцию *лестницы* может выполнять и стихотворная *строка*:

И я встаю на свет строки –
она, не прерываясь, кружит,
приметам быта вопреки
ведет туда, где память глубже.

Развернутые в повествование, указанные мифологемы образуют основу центральной у Иващенко «морской» темы.

Диковинных раковин спят окарины
и ребра расставил скелет корабля…
…….
Отсюда тревожная повесть грозой…
то бродит беззвучно на кладбище кочей.
где шамкают крабы и множится ил,
и супятся спруты, и мелочь хлопочет,
и глубже морских не бывает могил...
Я заметил, спокойствие смутно и небо – в полтона. –
ближе синему – синий, я к синему в память иду…

Примечательно, что *смерть без времени и дна* трактуется как продолжение движения к новой жизни, что согласуется с архаическими представлениями, согласно которым смерть принимала формы пространственного передвижения [Пропп 1986, с. 202]. Отсюда и тема *сна, плавания, путешествий.*

Я уплываю, чтобы все забыть…
Плыву, как в ненаписанный рассказ,
где все знакомо – пыль морская, лица.

Или:

Моя печаль, шагни утесом в море
иль стань седой безмолвной пеленой,
иль парусами, сорванными штормом,
плыви над распыленною волной…
В ту бухту скорби, где стихают плачи,
влечет тебя обрядчицей слепой,
чтоб превратившись в крачку, обозначить
потерю эхом крика надо мной.
Как встречу смерть?..

И далее:

Я окружен пространством и водой,
вокруг меня сплошная бесконечность.
……
Я вернусь обязательно к трапу причала.
чтобы выслушать исповедь горькой волны.

Сходную семантику обнаруживает и образ *памяти* как точки, совпадающей с началом и завершением жизненного *пути*:

Настал шиповнику черед.
такая краткая эпоха!
Слепой и крупный дождь пройдет,
в ответ на гром пространство охнет,
и станет легкою земля,
и память высветится сферой,
где – сад, мне девять лет, и я…

Здесь следует остановиться на параллели *воды* и *материнского лона* в ее связи с депрессией. «Депрессивная реакция “назад в утробу” является репаративным стремлением возместить утраченный объект любви, понимаемый архаически как некая защитная оболочка, - пишет В. Руднев [Руднев 2005, с. 116]. Отсюда и образ маленького мальчика, родственного юнговскому архетипу *младенца* – символу пробуждения индивидуального сознания из стихии коллективно-бессознательного. Аналогом материнской утробы, детства, становится *чердак* – один из самых устойчивых символов у Иващенко:

Я люблю чердаки, там я был великаном.
В них по балкам входил как в таинственный лес…
А когда я спускался украдкой, воришкой,
ребра лестницы щупая дважды рукой,
две медведицы неба затянутой вспышкой
провожали на Землю меня и домой…

Экспликация этого мотива встречается в стихотворении «Пусть я блуждаю в дебрях где-то»:

но я люблю смотреть на детство
из тьмы чердачного окна.

Напротив, в «среднем мире», *на берегу*

И сами по себе слова,
очнувшиеся, обретая
иные смыслы, тут же тают, –
за каждой фразою – глава:
«Скелет тоски…холодный лоб…
Симптомы лестницы в движеньях…

Медиатором между тремя мирами, жизнью и смертью становится и *птица*, образ, также принизывающий множество стихотворений Иващенко и организующий пространственно-временной континуум многих его текстов:

Мне черной птицей брошено перо –
как знак, как метка, как примета.
Передо мною узел трех дорог –
к весне прошедшей, в будущее лето
и в миф, через обвалы всех времен…
Я что-то потерял? Конечно, – детство!
Как будто вызов птицей сделан злу…

С учетом обратимости мифологической семантики становится понятной сопряженность в рассматриваемой знаковой системе *черной птицы* и *птицы алой, воскрешенной из пра* – это хтоническое, демоническое существо и одновременно символ свободы, пророчества. Аналогичным образом объясняется и трактовка автором морского дна как «верха», и соотнесенность образов *птицы* и *краба*. Последний (наиболее часто встречаемый в текстах «хтонический» персонаж) в среде обитателей

«морского дна» выполняет функцию безмолвного стража в «хранилище испорченных часов» и также является источником тайного знания:

Прополз ракушечником краб,
острожи скрав, и – тайн бугливы.
Урргру…Укромой был корабль
и покрывалом – тонны тины…
Он знает, где хранит на дне
илга следынь забвелых кладов,
где судьбам предрешен конец
и есть тринить к ущелью ада

Краб в мифопоэтическом сознании Иващенко – это юнговский «мудрый старик», высший духовный символ, гармонизирующий в зрелом возрасте сознательную и бессознательную сферу души. Это центральный иващенковский образ, являющийся ключом ко всей его «азбуке хруста» (название цикла стихотворений). Совершенно очевидно, что само слово *краб* воспринимается Иващенко как ономатопея, т.е. как «природный» знак, где означаемым становится сама звуковая оболочка слова, которая задает тональность и определяет всю фонетико-семантическую структуру его заумных текстов. Отсюда колючие, словно царапающие водорослями или шуршащие по песку и подводным камням, словообразы (*урбувгру*). Это преобладание означаемого над означающим, при котором последнее исчезает совсем, а знаки сами выполняют роль вещей, является характерной чертой шизофренического сознания [Руднев 2002, с. 179].

Итак, мотивный анализ как полисемиотический эквивалент шизотипического сознания, дополняемый психологической интерпретацией образов и мотивов, позволяет выявить скрытые пружины, которые движут этим мифопоэтическим механизмом. Кроме того, такой подход создает возможность дешифровки значений неологизмов и поясняет их **авторскую мотивацию** в системе заумных текстов.

Литература

Бирюков 2003 – *Бирюков С. Е.* РОКУ УКОР: Поэтические начала. М.: РГГУ, 2003.

Блейлер 2001 – *Блейлер Э.* Аффективность. Внушение. Паранойя. М.: Центр психологической культуры, 2001.

Блейхер, Крук 1995 – *Блейхер В. М., Крук И. В.* Толковый словарь психиатрических терминов / Под ред. С. Н. Бокова. Воронеж: НПО «МОДЭК», 1995.

Гарбуз 2003 – *Гарбуз А. В.* «Раздвоение единого» в художественном сознании Хлебникова // *Творчество Велимира Хлебникова в контексте мировой культуры XX века*: VIII Международные Хлебниковские чтения. 18–20 сент. 2003 г. науч. доклады и сообщения. Астрахань: Изд-во астраханского гос.ун-та, 2003. Ч. 1.

Гаспаров 1999 – *Гаспаров М. Л.* Лотман и марксизм // *Лотман Ю. М.* Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М.: Языки русской культуры, 1999.

Гиндикин 1997 – *Гиндикин В. Я.* Лексикон малой психиатрии. М.: КРОН-ПРЕСС, 1997.

Каплан 1994 – *Каплан Г.И. Сэдок Б. Дж.* Клиническая психиатрия. Т. 1 / Пер. с англ. М.: Практика, 1994.

Минковски 2001 – *Минковски Ю.* Случай шизофренической депрессии // Экзистенциальная психология. Экзистенция. Пер. с англ.. М.: Апрель Пресс, изд-во ЭКСМО-Пресс, 2001.

Мифы 1982 – *Мифы народов мира:Энциклопедия*: В 2-х т. Т. 2. М.: Советская энциклопедия, 1982.

Пропп 1986 – *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. М.: ЛГУ, 1986.

Психиатрия 2002 – *Психиатрия* / Под ред. В. П. Самохвалова. Ростов-на-Дону: Феникс, 2002.

Руднев 2002 – *Руднев В. П.* Характеры и расстройство личности. Патография и метапсихология. М.: Класс, 2002

Руднев 2003 – *Руднев В. П.* Энциклопедический словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. М.: Аграф, 2003.

Руднев 2004 – *Руднев В. П.* Тайна курочки рябы: безумие и успех в культуре. М.: Класс, 2004.

Руднев 2005 – *Руднев В. П.* Словарь безумия. М.: Класс, 2005.

Руднев 2006 – *Руднев В. П.* Стратегия безумия. М. [*в печати*].

Случевский 1957 – *Случевский И. Ф.* Психиатрия. Л.: Медгиз, 1957.

Фенихель 2004 – *Фенихель О.* Психоаналитическая теория неврозов / Пер. с англ. М.: Академический Проект, 2004.

Фромм 1992 – *Фромм Э.* Душа человека. Пер. М.: Республика, 1992.

Шапир 2000 – *Шапир М. И.* О «звукосимволизме» у раннего Хлебникова («Бобэоби пелись губы…»: фонетическая структура) // Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования 1911–1998. М.: Языки русской культуры, 2000.

Юнг 1998 – *Юнг К. Г.* Избранное. Пер. с нем. Мн.: ООО «Попурри», 1998.

Ясперс 1997 – *Ясперс К.* Общая психопатология / Пер. с нем. М.: Практика, 1997.

Примечания

[1] Вопрос о степени одаренности автора здесь, разумеется, не ставится.

[2] Работа В. П. Руднева «Стратегия безумия» находится в моем распоряжении, за что, пользуясь случаем, приношу автору благодарность.

Валерий Вьюгин

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ БЕССМЫСЛИЯ

(К вопросу об определении авангарда)

Эта статья возвращает к вопросу давно поставленному и не однажды решенному.[1] К вопросу о специфике авангардного искусства, о том, что делает и заставляет нас воспринимать его таковым. Предлагаемые размышления вряд ли способны перечеркнуть уже известные подходы. Цель работы состоит в том, чтобы еще раз обратить внимание на ряд моментов, без учета которых трудно говорить о релевантности существующих и ставших привычными точек зрения.

Весь спектр устоявшихся мнений можно разделить надвое, выделив единственный базовый принцип, определяющий взгляд на авангардное искусство в целом. Предстает ли авангард уникальным в истории культуры явлением или же это циклически обнаруживающаяся форма искусства с настойчивостью Персефоны то уходящая в небытие, то возвращающаяся к жизни?

Другой базовый принцип задает свою таксономическую матрицу, выводя на первый план вопрос об эстетической[2] природе авангарда: если отделить эстетику от идеологии, насколько авангард идеология, насколько принадлежит искусству?

Важно, что «авангард» – не автоним. Понятие, ставшее результатом более поздней рефлексии, не дает никакой возможности обращаться напрямую к декларациям самих представителей авангарда, чтобы получить прямой ответ о том, что под ним подразумевается. Мы вынуждены, анализируя критическую и читательскую рефлексию или опираясь собственные вкусовые предпочтения, прежде всего конструировать круг художников-авангардистов и затем уже искать то общее, что их объединяет, отличая от всех остальных. В такой не редкой для филологии ситуации трудно ждать всеми признанных точных заключений, хотя эти заключения до определенной степени можно предугадать, выявляя или беря в расчет базовые исследовательские и читательские установки.

На протяжении многих лет журнал «Russian literature» публикует материалы об авангарде. При этом ряд имен, попадавших на страницы данной тематической рубрики настолько, что сложнее сказать, кто в конце XIX – начале XX не был в том или ином отношении причастен к авангарду, чем выявить обратное. Пожалуй, из наиболее значимых имен лишь М. Шолохов – впрочем, тоже без всякой уверенности – избежал такой участи. Как бы там ни было, тенденция ощутима и свидетельствует об одном: фокусом внимания для исследователей, ищущих субстанцию авангарда, стал принцип новизны. Всякое более или менее решительное поэтическое новшество может послужить поводом для того, чтобы перевести художника, поэта или писателя в разряд авангардистов. Иногда для того же самого достаточно радикальной идеологической, а не эстетической манифестации.

Этой созданной «общим филологическим разумом» картине противостоит точка зрения, репрезентируемая, например, книгами А. Крусанова, который всю историю русского авангарда выстраивает вокруг единственного сюжета о футуристах. Бесспорно, футуристы и новшество – почти одно и то же. Но что особенного в их новшестве, что заставляет исследователя концентрироваться именно на них? Нет никаких оснований высказываться критически в адрес автора столь солидного труда – лишь констатируем, что вопрос, почему «авангард» отождествляется с «футуризмом», «левым искусством», «левым фронтом искусства», выносится им за скобки.

Первое, коллективное, понимание «авангарда» легко представить в рамках рассмотрения истории искусства как циклической смены стилей. Принимаемое А. Крусановым узкое толкование термина, подразумевающее, что «классический период русского авангард имеет строгие хронологические рамки: 1907 – 1932» [Крусанов 1996, с. 5], заставляет вспомнить о взгляде на авангард как на уникальное в истории культуры явление.

Авангард рассматривается А. Крусановым с социологической точки зрения как «общественное движение с определенной идейно-художественной системой взглядов» [Крусанов 1996, с. 4]. Исследователь, обращаясь к его истории, сознательно игнорирует в нем или сводит к минимуму всю его искусственность. Основа «идейно», а не принадлежность к искусству, здесь главное.

Последнее обстоятельство, то есть ситуация, когда «идейность авангарда» в противоположность его эстетике возводится до уровня доминанты, является доброй почвой для построений, приводящих к противоречию, ярче всего выраженному в «Gesamtkunstwerk Stalin» Б. Гройса. Б. Гройс выводит культуру соцреализма из культуры авангарда. Ход его рассуждений покоится на выявлении общности между идеологиями одного и другого.[3] Нет надобности обсуждать, насколько идеология эпохи Сталина близка авангардной. Пусть в той степени, в какой требуется для того, чтобы вывод Б. Гройса был возможен. Просто забудем на мгновение об идеологии и представим себе два рода произведений искусства. С одной стороны – «Поднятую целину» или «Как закалялась сталь», с другой – что-нибудь классически заумное из А. Крученых или И. Зданевича. Говорить близости соцреализма и авангарда в эстетике после подобного рецептивного опыта крайне сложно.

Разумеется, искусство – тоже идеология: в конце концов, оно имеет дело с идеями. Но мы всегда можем отличить искусство, выделив его как специфическую идейную область. В противном случае об искусстве просто не имеет смысла говорить. Его просто не существует, ведь лишь восприятие произведения в качестве произведения искусства позволяет ему быть и оставаться собой.

В поисках ответа на вопрос об эстетической специфике авангарда без отправной точки эмпирического характера не обойтись. Избегая всяких предварительных определений, но чтобы показать, какого рода текста рассматриваются в этой работе как авангардные, предложим некоторые образцы: те же А. Крученых, В. Хлебников и близкий им круг художников. Каких именно, уточнять преждевременно – попытаемся понять, что в творчестве названных авторов и в них высказываниях радикально особенного.

Любое творчество уникально, и творчество футуристов тоже. Под уникальностью, конечно, имеется в виду не универсальное свойство всякой единичности, включая эстетические, а то качество, которое предполагает некоторую совокупность принципов, лежащих в основе творчества того или иного художника, причем таких, которые выделяли бы его из широчайшего ряда собратьев по искусству. А. Крученых, В. Хлебникова, В. Маяковского и т.д. в данной перспективе вполне могут предстать как противоположные или даже внеположные друг другу. Их общность – по крайней мере та радикальная общность, которая и делает авангард особым художественным феноменом – не дается непосредственно, но требует логического выведения. Более того, вполне вероятно, что никто из художников-авангардистов не реализовал и не мог бы реализовать главный принцип авангарда всецело, но лишь тяготеет к нему как к некоему осознаваемому или неосознаваемому идеалу. Возможно, лучший способ ее обнаружить заключается поэтому в *анализе анализа* тенденций, характерных для творчества конкретных художников, в опосредованном приближении к артефакту через

репрезентативные читательские (например, критические и литературоведческие) его отражения.

Чтобы показать, что радикальная новизна авангарда лишена непосредственности, вспомним некоторые известные факты.

Одной из очевиднейших черт авангардного искусства считается (или долгое время считался отказ) от традиций. Однако даже легкая концентрация внимания на материале обнаруживает серьезные проблемы, с таким мнением связанные. Футурист Хлебников, подписывающийся наряду с другими под «Прошлое тесно. Академия и Пушкин...» и предлагающий вместо прошлого «...наше Новое Первое Неожиданное» («Пощечина общественному вкусу»), на самом деле с прошлым отнюдь и не думает порывать. Напротив, он выстраивает свои обескураживающие читателя литературные произведения таким образом, что контекстом, который может послужить хотя бы каким-то подспорьем в их понимании, оказывается самая что ни на есть традиционная литература. Характерную иллюстрацию тому находим, например, у Р. Вроона в его работе «Velimir Chlebnikov's "Chadži-Tarchan" and the Lomonosovian Tradition», где обосновывается мысль о том, что произведение Хлебникова представляет собой некую реинкарнацию панегирической оды [Vroon 1981, p. 108]. Свидетельства о «традиционности» Хлебникова этим далеко не исчерпываются. Противоречит ли теоретическая манифестация художественной практике как таковой? В случае с «Пощечиной общественному вкусу» и «Хаджи-Тарханом» – нисколько. Ведь имена писателей, которых следует сбросить с парохода современности, относятся самое раннее к литературе 19 века, а большинство из них – современники Хлебникова. Таким образом, само понимание традиции должно быть, судя по всему, пересмотрено в применении к авангарду, пусть даже парадоксальным образом. Традиция – это современность, осознаваемая как прошлое, устаревшее или устаревающее. Традиция – в рамках авангарда по крайней мере – появляется только тогда, когда ее начинают разрушать. И если этимологически традиция означает 'передача', то вполне оправданно мыслить ее и как отказ принимать 'передачу' от современников и самых ближайших предшественников. Разрушая и сбрасывая актуальное, авангард спокойно возрождает забытое, то, что лежит в пассиве культурной памяти. Но поскольку данное качество свойственно не только авангарду, оно, взятое само по себе, не выделяет рассматриваемое явление из ряда других.

Надо заметить, что ориентация авангарда на традицию не имеет никакого отношения к так называемому «мифологизму», который считают одной из его важных черт. Или, точнее, его «мифологизм» ни коем образом не связан напрямую с каким-либо «реальным» мифом. Очевидно, что авангард пытается эксплуатировать существовавший на тот момент «фольклорный» дискурс, и названный концепт имеет на самом деле сугубо книжные, в широком смысле – литературные истоки. Вполне актуальные, и поэтому, хотя и неявно, им отвергаемые. Интересен сам механизм отвержения.

Свою работу «"Миф истока" в русском авангард 1910-х годов» Е. Бобринская начинает с цитаты из «Садка судей II»: «Мы считаем слово творцом мифа, слово, умирая, рождает миф, и наоборот» [Альфонсов 1999, с. 620]. Игнорируя первую часть фразы ('слово творец мифа') Е. Бобринская, останавливается «на второй», имея в виду, вероятно, окончание «и наоборот». Исследователь дает ей следующую вполне правомерную трактовку: «...умирая, разрушаясь, миф порождает слова, устойчивые метафоры, оставляет в языке некие отпечатки...» [Бобринская 2003, с. 24]. Перед нами совершенно узнаваемая формула, актуализированная в России еще Ф. И. Буслаевым.[4] Неважно, что к настоящему моменту она уже не нова и искать с ее помощью мифологические истоки искусства, включая авангардное, странно: напротив, этим

подчеркивается «книжность», «ученая мифологичность». Важнее, что авангардисты в первой части процитированного высказывания зеркально ее трансформируют: *разрушаясь, слово порождает миф*.

Разрушение устоявшегося поэтического языка, которым занят авангард не является его изобретением. Понятно, что всякая эстетическая «революция» связана трансформациями подобного рода. «Хлебников выдвинул поэтический размер – живого разговорного слова» [Альфонсов 1999, с. 620], – пусть заявление авторов того же манифеста из «Садка судей II» верно, оно ничуть не делает Хлебникова уникальным в направлении эстетического поиска: движение к живому слову традиционно. Другое дело, что авангард, включая Хлебникова, отличает радикальность в отношении к поэтическому языку настолько высокой степени, что она претендует на разрушение (в пределах поэзии самое малое) всякой связи с языком естественным.

Возвращение к «самописной» книге, уничтожение знаков препинания в общем сводимы к «парадоксальной традиционности», о которой говорилось выше. Но совсем иным является расшатывание синтаксиса и отказ «рассматривать словопостроение <...> по грамматическим правилам» [Альфонсов 1999, с. 619], выдвигаемые в качестве эстетической программы. «Словесная масса» вместо порядка слов на практике означает произвольность и, следовательно, разрушение смысла, который вносится и всегда вносился в литературное произведение естественным языком. А отказ от использования естественного (современного, понятного) языка в качестве основы для языка поэтического ведет к отрешению от литературы. Литературный авангард принципиально уникален тем (выразим уверенность: и только тем), что он отменяет литературу в традиционном смысле слова. Отсюда и его стремление к гибридному творчеству, недостаточность слова как такового.

В рамках разговора о литературном авангарде уход от литературы эквивалентен отказу от искусства вообще. Вероятно, то же происходит в живописи и в музыке. То есть авангард в его идее, в его чистом виде, есть ничто иное как уничтожение искусства, происходящее по внутренним законам самого искусства – самими деятелями искусства. Может ли рассматриваться такое явление как циклическое? В любом случае, оно многократно более редкое, чем «обычные» смены эстетических парадигм, не претендующие на отмену эстетики как таковой. Но если ситуация гибели искусства, ощущение которой время от времени возникает в культуре, циклична, то цикличен и авангард.

Авангард в его собственном и нашем сознании претендует на некоторую институциональную закрепленность, устойчивость на протяжении времени. Но как можно быть устойчивым, стремясь к самоуничтожению? Только изменяя самому себе, нарушая собственную эстетическую программу. В контексте литературы – возвращаясь или оставаясь вопреки собственной интенции во власти естественного языка, синтаксиса, смысла, возможности понимания.

Из многочисленных потенциальных примеров остановимся на «Журавле» (1909) В. Хлебникова. Интерпретация, которую «Журавль» получает у исследователей показательна. W. G. Weststeijn начинает анализ этого текста с заявления о его фрагментарности и алогичности, которые присущи многим модернистским произведениям и устраняются в большей или меньшей степени только после повторного чтения [Weststeijn 1981, p. 65]. Эта характеристика композиции – отказ от линеарности в формировании смысла произведения – возводится к разным истокам: к влиянию живописи кубизма, к сновидчеству поэта, к его математическому взгляду на жизнь, к гетерогенности произведения, объединяющего мифологические, фольклорные, автобиографические источники и т.д. Для нас же сейчас важно лишь одно – многие исследователи видят текст темным, запутанным, сложным, и если мы тоже склонны

считать его таким, то наша субъективная позиция будет лишь дополнением к широко распространенной и объективно фиксируемой.

W. G. Weststeijn не занимается герменевтикой, не предлагает детальной интерпретации «Журавля», а рассматривает поэтический прием, положенный в основу произведения. Однако прежде чем приступить к анализу формы, он приводит «суммарное» прочтение произведения, которое всю сложность последнего вдруг сводит к метафоре или сравнению (при желании – реализованным) города с птицей, – к довольно простой, если не примитивной, и, главное, предельно понятной конструкции [Weststeijn 1981, p. 73]. «Сюжет» темного «Журавля» основан на данном сравнении и устанавливается при его учете без особого труда. Далее речь может идти только о поиске символических значений самого сюжета, что уже вполне соответствует практике прочтения всякой «традиционной» («не-авангардной» – реалистической, символистской и т.п.) литературы.

Совершенно очевидно, что выявление смысла происходит за счет нормированных (с точки зрения современного естественного и актуального поэтического языков) семантических единиц, из которых состоит текст.[5] Они, а не то, что подвергается «сдвигу» до неузнавания, образуют базу, позволяющую читателю увидеть определенный, более или менее конкретный смысл в тексте. И именно они позволяют авангарду оставаться литературой, противореча его собственному эстетическому стремлению к семантической аннигиляции.

Авангард стремится к уничтожению нормы не только поэтической, но и естественно-языковой, постоянно ограничивая роль естественных языковых единиц в своих текстах. Он отрицает не слово поэтическое, а слово как таковое. Собственно в этот момент он и обретает статус уникального эстетического явления, которое подводит к смерти литературы, поскольку игнорирует ее материал. Заумь, «разрубленные слова, полуслова и их причудливые хитрые сочетания» («Слово как таковое» [Литературные 2001, с. 139], таким образом, становится закономерным шагом к вершине авангардного творчества. Шагом, в логическом отношении следующим за «парадоксальной традиционностью» авангарда. Задача зауми – устранять привычные, «старые» смыслы. Она воплощалась в утопической надежде создавать смыслы абсолютно новые. При этом апелляция к более древней традиции, как происходит у Хлебникова, оказывалась на самом деле излишней. Без нее вполне можно было обойтись, что убедительно демонстрировал, например, А. Крученых в своих хрестоматийных поэтических экспериментах, суть которых выразил он сам: «...стихотворения / написанные на / собственном языке / От др. отличается: слова не имеют определенного значения» [Альфонсов 1999, с. 206]. Что же может быть изобретено более небывалого в поэзии, чем отказ от определенного значения? Ничего.

«Ничевоки» – и это не просто игра слов – должны быть признаны истинным воплощением чистого авангарда, его квинтэссенцией, если исходить из тех эстетических тенденций, которые дедуцируются при анализе манифестов, практики и восприятия авангарда. В их декрете четко подмечена присущая ему ключевая закономерность: «В поэтпроизведениях кризис этот [т. е. современный кризис мировоззрения и культуры – *В. В.*] разрешается истончением образа, метра, ритма, инструментовки, концовки. <...> Истончение сведет искусство на нет, уничтожит его: приведет к ничего и в Ничего. Наша цель: истончение поэтпроизведения во имя Ничего» [Литературные *2001*, с. 293]. Только слово «истончение» нужно было бы в первую очередь отнести к смыслу.

Призыв же:

Ничего не пишите!
Ничего не читайте!

Ничего не говорите!
Ничего не печатайте! –

поистине следует признать апофеозом авангарда в литературе. Это и есть тот логически вычисляемый центр явления, которого в действительности не существует. Понятно, что далее него пойти в литературе и искусстве невозможно.

Путь авангарда буквально ведет в никуда. Чтобы остаться деятелем искусства, нельзя не вернуться к смыслу, к традиции, в естественному языку, и это подтверждает эволюция большинства заумников и футуристов.

Итак, мы остановились на проблеме идеологии авангарда и выяснили, что идеология вне эстетики позволяет поставить в прямую, генетическую, зависимость явления, которые по литературной форме заподозрить в родственности очень сложно: они просто *не воспринимаются* родственными на феноменологическом уровне, на уровне «кажимости», что и решает дело. Далее, мы рассмотрели вопрос о цикличности литературных стилей и установили, что если таковая существует, то авангардное искусство занимает в данном отношении особое место. Оно связано не столько с нарушением традиций, сколько с разрушением естественного (привычного, понятного) языка, со стремлением к бессмыслию. Авангард поэтому маркирует границу самого искусства.

Литература

Альфонсов 1999 – *Поэзия русского футуризма* / Вступ. ст. В. Н. Альфонсова, сост. и подгот. текста В. Н. Альфонсова и С. Р. Красицкого. СПб.: Академический проект, 1999.

Бобринская 2003 – *Бобринская Е.* Русский авангард: истоки и метаморфозы. М.: Пятая страна. 2003.

Крусанов 1996 – *Крусанов А.* Русский авангард: 1907 – 1932. (Исторический обзор). В 3-х тт. Т. 1. СПб.: НЛО, 1996.

Литературные 2001 – *Литературные манифесты: От символизма до «Октября»* / Сост. Н. Л. Бродский и Н. П. Сидоров. М.: Аграф, 2001.

Топорков 1997 – *Топорков А. Л.* Теория мифа в русской филологической науке XIX века. М.: Индрик, 1997.

Markov 1968 – *Markov V.* Russian Futurism: A History. Berkley; Los Angeles: University of California Press, 1968.

Poggioli 1968 – *Poggioli R.* The Theory of the Avant-garde. Cambridge, Mass., Belknap Press of Harvard University Press, 1968.

Vroon 1981 – *Vroon R.* Velimir Chlebnikov's "Chadži-Tarchan" and the Lomonosovian Tradition // Russian Literature. 1981. IX-I.

Weststeijn 1981 – *Weststeijn W. G.* Simile in Chlebnikov's "Žuravl'" // Russian Literature. 1981. IX–I.

12 апреля 2006 г.

Примечания

[1] В. Ф. Марков в 1968 году, скромно называя свою работу лишь первым шагом в освоении русского футуризма (уравнивая или включая последний в авангард), писал, что «...can one start meditating about the nature and meaning of Russian futurism» [Markov 1968, c. X] лишь после целого ряда предварительных исследований и публикаций, которые еще впереди. Ныне, хотя процесс научного издания авангардных текстов далек от завершения, очевидно, что время медитаций о них давно настало.

[2] Под «эстетическим» в данной работе понимается относящееся к области искусства, то есть для этого термина устанавливается более узкое значение, чем обычно.

[3] Соотношение «двух авангардов», то есть параллель между политическим и эстетическим авангардом, отчетливо представлена уже R. Poggioli. Указывая на радикализм обоих, исследователь все же их различает [Poggioli 1968, p. 11–12]. При том что R. Poggioli, как и Б. Гройс, в начале своего эссе отказывается от чисто эстетического подхода к явлению, это различение позволяет ему дать емкую характеристику авангарда в искусстве, с которой до сих пор трудно спорить.

[4] Контекст, в котором представления об изоморфизме языка и мифа появились и развивались в отечественной науке, подробнейшим образом рассмотрен А. Л. Топорковым в книге «Теория мифа в русской филологической науке XIX века» [Топорков 1997, сс. 103, 106, 162, 203, 374 и др.].

[5] Это стоит повторить лишь для того, чтобы подчеркнуть, что декларации о возможности создавать смысл, *только* разрушая слово, абсурдны, если говорить о смысле, значимом не только для изобретателя-лингвиста.

Олег Бурков

ИМЯ СОБСТВЕННОЕ В ПОЭТИКЕ ЯНА САТУНОВСКОГО

1. 0. ИМЯ КАК ДУХОВНАЯ ЦЕННОСТЬ

Имя собственное (ИС) неслучайно всё чаще появляется в поэзии советского периода. Оно оказывается ярким показателем изменения стиховой интонации и взаимоотношений автора с читателями. В стихах пушкинской эпохи в силу известных причин мы можем встретить в основном имена лишь узкого круга друзей и близких. Принципиальное отношение к ИС изменилось вместе с самим семиотическим типом поэтической речи. Е. Фарыно убедительно показал, что Маяковский совершает «уравнение в правах интимного и публичного. Интимное, сугубо личное подлежит такой же огласке и такому же обозрению, как и санкционированное традицией публичное. А это значит, что тут должна сниматься разница между “я” и “другими”, между “жизнью для себя” и “жизнью для других”, или, как говорит Бахтин, «между подходом к чужой жизни и подходом к своей собственной жизни, то есть между биографической и автобиографической точками зрения» [Фарыно 1981].

Введение конкретной персоны в поэзию лишает упомянутых статуса частных лиц. В этом новом мире человека-коллективного нет понятия фамильярности, здесь царит панибратство, поэтому в упоминании лица уже нет ничего неэтичного – нечего стесняться, потому что все на виду, а кто боится быть названным, тому есть что скрывать.

В совершенно другую плоскость, меняя знак на отрицательный, переводит пафос коллективности Георгий Оболдуев. Проблема сохранения личности в новых социальных условиях прямо ставится им в следующем тексте:

Наш дешёвенький, ненадёванный романтизм
Плещется по наукам, искусствам и политикам,
Вызывая икотные приступы скуки. <…>

В комнате стоял вол-конский дух;
Ржали беговые бараны,
С лицами отвислыми, залупленными и половыми,
Как член, причёсанный на-пробор.

Этот классовый подбор, точно плешь,
Свидетельствует о поношенности организма.

Но секретарь месткома сгоняет
На общее собранье сотрудников,
Растекающихся, как ртуть.
Здесь автоматически растасуют
Всем известнейшие правила
Злободневнейшей морали:
Чтоб достичь того или другого рая,
Живите с миром, друг друга предавая.

В этом мире боевом
Каждый думает о своём,
Каждый живет о своём:
О том, о сём.

Фамилия, имя, отчество.

Да здравствует бесклассовое общество
[Оболдуев 1991, с. 246].

Оболдуев осмысляет «фамилию, имя, отчество» как единственное личное, что осталось у человека в условиях советского строя. «Бесклассовое общество», превознесение которого носит, конечно, саркастический характер, превращается в стадо. Причем лишение индивидуальности не ведет к сплоченности, наоборот: «каждый живет о своем».

Учитывая «животный» метафорический ряд, попробуем прочитать последний дистих по одному принципу. Если «Да здравствует бесклассовое общество» означает «будь проклято бесклассовое общество», то констатация наличия «фамилии, имени, отчества» может означать их отсутствие или утрату. Утрата имени означает здесь превращение человека в животное. Эта тема, надо полагать, была важна для Оболдуева и в виду его аристократического происхождения – имя обеспечивает связь его носителя со своим родом, с прошлым, которое отрицается новым строем.

В «Перемене фамилии» Н. Олейникова на первый план выдвинут экзистенциальный аспект перемены имени – для лирического героя она оборачивается непреодолимым внутренним конфликтом (невозможностью самоидентификации) и приводит к самоубийству.

Поэзия Яна Сатуновского (ЯС) с точки зрения наличия имен собственных не просто преемственна, она доводит этот прием до предела – концентрация имен на единицу текста по сравнению с Маяковским возрастает, зачастую имена находятся в «сильных местах» - заглавии и первой строке, группируются в ряды, что придает им большой вес в небольших по размеру стихах ЯС (у Маяковского же ряды имен теряются в массивной архитектуре поэм и поздних стихотворений).

Ниже мы посмотрим на поэзию ЯС с точки зрения смыслопорождающих функций имен фигур, более или менее значимых (и *значащих*) в культуре (прежде всего, в литературе), которые называем «именами-авторов», затем обратим внимание на стихи с упоминанием лиц находящихся за скобками культурного контекста – знакомых, друзей и родственников поэта, называя эти антропонимы «именами-близких».

2. 0. ИМЯ КАК КУЛЬТУРНЫЙ ЗНАК

Сапгир молчал;
“скажите Кире,
что я пошел на харакири”.
Читая книгу Веры Марковой,
налево, Генрих,
не посматривай!
15 мар 67 [Сатуновский 1998, с. 93].

Стихотворение тяготеет к жанру эпиграммы. Имена-авторов (Кира Сапгир – жена поэта Генриха Саприга) составляют тему для шутки на предмет возможности любовного треугольника. Непонятно, почему Сапгир в стихотворении собрался совершить самоубийство: из-за мучений совести или неразделённой любви[1]. Этот потенциальный сюжет здесь вторичен. Первичен же литературный план. Японизм «харакири» употреблен неслучайно. Дело даже не в диссонансе «Сап**гир**-хара**кир**и», а в том, что Вера Маркова (1907 – 1995) – известная переводчица древней японской поэзии. Тема, таким образом, развита эксплицитно – через имя; и незнание рода занятий В. Марковой закрывает текст для читателя. Японская тема продолжена в других стихах:

Поговорим с тобой
как магнитофон с магнитофоном,
лихая душа,
Некрасов Николаевич Всеволод,
русский японец.
17 сентября, 7 ноября 1970 [Сатуновский 1994, с. 17].

И. А. Ахметьев комментирует эти стихи так: «имеются в виду некоторые свойства лирики Некрасова, соотносимые с духом японской классической поэзии (саби, ваби, аварэ). Некрасов Николаевич Всеволод – порядок ФИО инвертирован «по-японски» [Ахметьев *б/г*]. Японская тема в контексте минимализма оказывается важной в контексте всего творчества лианозовцев. В. Кулаков замечает: «…ссылаясь на авторитет Востока, европейская поэзия давно уже делала свое дело. И нынешняя верлибрическая миниатюра в русской поэзии скорее западного, чем восточного происхождения. <…> Минимализм как стратегия был изначально заложен в постмодернистском искусстве, формировал его, но как тактика, как собственно поэтика “малого”, “минимума” выкристаллизовывался и осознавал свою художественную самостоятельность постепенно. В 1971 году Ян Сатуновский написал такое стихотворение:

Все пишут большие поэмы.
Только мы с Севой.

Именно они – Ян Сатуновский и Вс. Некрасов – наиболее радикально развили минималистские интенции конкретизма (хотя минималистские тексты есть и у Г. Сапгира и у И. Холина)» [Кулаков 1999, с. 303, 305]. В наши задачи не входит изучение японского слоя и генезиса минимализма Сатуновского и других лианозовцев. Мы можем констатировать лишь факт их соположения, тем самым – некой близости (не генетической, но типологической). Здесь нам важно то, как имя сработало на углубление шутливого послания, дало ему второй слой.

Условно у ЯС можно выделить стихи «публицистические» – отклики на исторические, общественные события.

Архангелы – евреи, говорит Сапгир.
Архангел Гавриил.
Архангел Даниил.
Топор за поясом
и крылья на весу.
С архангельской лошадью
в архангельском лесу
архангел Иосиф Бродский.
А Бог на иконе,
Бог в законе,
Бог, как осина, завяз в тумане,
руками сучит и ногами,
Бог в загоне,
а показания дают сексоты,
а председательствует сука,
и это – Суд над Тунеядцем Бродским,
где верой-чибирячкой был Поэт Прокофьев.
16 октября 1964 [Сатуновский 1994, с. 142].

Ясно, что стихотворение посвящено суду над Бродским. Имена вскрывают смысловые и литературные пласты, на которые проецируется этот суд. Вторым толчком к написанию послужило, по-видимому, стихотворение Сапгира:

Уедешь ты Иосиф
В архангельские леса
Отбывать срок
Отбывать срок
Рыжебородый
Не нашей породы
Пророк
Там будешь ты Иосиф
Бродить пилу забросив
Стихи читать над озером
В бараке творить чудеса
И вновь населят архангелы
Архангельские леса
[Сапгир 2004, с. 140–141].

Оптимистическая подача ситуации ссылки здесь достигается за счет игрового начала текста. Сапгиром дважды использована актуализация этимологии имен собственных: названия города Архангельска (от «архангел») и фамилии Бродский (от «бродить»).

Ссылка в «архангельские леса» превращается в своего рода сакральную инициацию, в ходе которой Бродский становится «пророком». Сапгир скрыто вводит тему еврейства Бродского как «предпосылку» его «божественности», как основание для сравнения с архангелами.

У ЯС тема еврейства выведена на первый план. Скажем лишь о последней строке, где она получает завершающий поворот: «а верой-чибирячкой был поэт Прокофьев». Речь идет о Вере Чеберяк, проходившей по знаменитому процессу Бейлиса 1913 года в качестве свидетельницы, на самом же деле она была главарём преступной банды и одной из настоящих убийц мальчика Андрея Ющинского[2]. В убийстве обвиняли Менделя Бейлиса, обвинение выступало с антииудейскими речами. Таким образом, процесс над Бродским через тему еврейства проецируется на дело Бейлиса, что открывает новые ассоциативные слои. Тем самым акцентируется мотив ложного обвинения, а еврейство принимает противоположную коннотацию: не залога «божественности», а причины несправедливости. Это помогает объяснить и навязчивость «архангельства» и «загнанности» Бога. «Божественность» не спасет от неправосудия.

Ряд смыслов пополняется и написанием «веры-чибирячки». «Чеберячкой/чибирячкой» называли её во время процесса (это обще украинское сельско-мещанское добавление в применении к женским фамилиям), но одновременно такая форма рифмуется с «сибирячкой» (а Сибирь ассоциативно связана со ссылкой). Другой литературный контекст, связанный с именем Чибирячки: знаменитая «Цыганская венгерка» А. Григорьева («…Чибиряк, чибиряк, чибиряшечка, С голубыми ты глазами, моя душечка!» [Григорьев 2000, с. 63]).

Описываемую роль имени можно назвать «узлом» ассоциаций, связывающим воедино множество фоновых контекстов, создающих объем семантики текста:

Я стою на лестнице
в черном ходу.
Говорят, я похож на мсье Верду.
Я, с пластмассовой мыльницей во рту.
27 авг 67 [Сатуновский 1995, с. 369].

Анри Верду – персонаж Чарли Чаплина, скромный жиголо, убивающих своих немолодых, но богатых подруг. «Пластмассовая мыльница» означает, видимо,

вставную челюсть. Отсюда ассоциация с фразеологизмом «с пеной у рта» – неуклюжесть пожилого человека в попытках снискать расположение дам. Тогда лестница метафорически – жизнь или переходное пространство, а черный ход – незаконное присутствия в ней («пожил и хватит»), что подтверждается реминисценцией из Мандельштама: «Я на лестнице черной живу, и в висок // Ударяет мне вырванный с мясом звонок», и в том же стихотворении читаем: «Петербург! я ещё не хочу умирать» [Мандельштам 2001, с. 166].

2. 1. ИМЯ КАК ЗНАК ВРЕМЕНИ

Продолжая связывать имя со временем, рассмотрим тексты, где имя играет роль своеобразного «сигнала времени (современности)». Посмотрим на такую «частушку»:

Как доносит Грибачев,
ненадежен Щипачев.

Щипачев из Щипачей,
а Грибачев из Стукачей.
2 окт 63 [Сатуновский 1995, с. 367].

Н. М. Грибачёв и С. П.Щипачёв – советские литераторы, принадлежащие к литературному официозу [КЛЭ 1964, с. 366; КЛЭ 1975, с. 823]. Знание об исторических персонажах придаёт тексту дополнительную публицистическую остроту (хотя, нам неизвестно о какой-либо истории с доносом одного на другого), но сюжет вычитывается и без этого знания. В первой части мы имеем редуцированный донельзя «конфликт», во второй – пояснение к конфликту, компрометирующее обоих его участников и нравственно уравнивающее их («ложная этимологизация»фамилии: Щипачев – «щипач» – «вор»).

Написание «Щипачей» и «Стукачей» с заглавной буквы указывает на то, что это даже не «породы» людей, а «семьи» или «роды» (или «населенные пункты», сёла: дело в том, что поэт Щипачев происходил из крестьян и фамилию получил по названию родной деревни). Конфликт становится не банальной историей о доносе на воровство, а получает характер борьбы семейных кланов или деревень, что используется как дополнительный пародийный прием. Принадлежность Щипачева и Грибачева к группам лиц, подобных им, деиндивидуализируют их фамилии.

Лишение героев индивидуальности работает как маркирование их нравственного уровня.

Стукачи,
сикофанты,
сексоты,
Рябов,
Кочетов,
Тимашук,
я когда-нибудь всё напишу,
я сведу с вами счеты,
проститутки
и стихоплеты.

Корнейчук,
где твой брат Полищук?
Не прощу.
28 декабря 1961 [Сатуновский 1994, с. 61].

Множественное число снова объединяет ряд имен «по нравственному критерию». «Где твой брат Полищук?» отсылает к ветхозаветному «Где брат твой, Каин?».

2. 2. ИМЯ КАК МАРКЕР ЛИТЕРАТУРНОЙ ПОЗИЦИИ

Упоминание писателей и поэтов, как современных, так и старших, служит для очерчивания координат своих литературных пристрастий. Первая строфа следующего текста полностью повторяется и как третья:

Помню ЛЦК – литературный центр конструктивистов.
Констромол – конструктивистский молодняк.
Помню стих: “в походной сумке Тихонов, Сельвинский,
Пастернак”.

Зэк был констриком, но с новолефовским уклоном.
Как никак, а без Маяковского никак.
Зэк был зэк, и по естественным законам
зэка кончили в колымских лагерях. <…>
[Сатуновский 1994, с. 122]

Цитируется «Разговор с комсомольцем Н. Дементьевым» Багрицкого:

А в походной сумке –
Спички и табак,
Тихонов,
Сельвинский,
Пастернак...

(ряд фамилии в обоих случаях повторяется в начале и в конце стихотворения). Книги, которые были в походной сумке солдата, выпали, они разорваны ветром. Но поэзия вдохновляет солдат и придает им новые силы («Вьется слово / кругом штыка») [Багрицкий 1983, с. 44].

После строки, обращенной в более близкое и мрачное прошлое (колымские лагеря) – возвращение в светлый мир молодости. На фоне 4-х имен «больших» поэтов с помощью цитаты добавляется пятое – Багрицкого. В этом свете вторая строфа, где речь идет о неком «зэке», «констрике» (конструктивисте), читается как обобщённый образ поэта 20-х годов, которого в 30-е посадят. Если у Багрицкого имена являются знаками современной ему актуальной литературы (описанные солдаты держали в сумке литературную новость), то ЯС уже самим актом цитирования этих строк обозначает даль тех времен, когда аббревиатуры ЛЦК и констромол не требовали расшифровки. Конструктивистский молодняк – в том числе сам ЯС. Но молодняк не персонифицирован, обезличен, потому что не идет в сравнение с поэтическими вершинами, которым длинные строки будто придают ещё больший вес.

Отношение ЯС к некоторым литературным фигурам противоречиво или кажется таковым. Только что мы видели строку «Как-никак, а без Маяковского никак», как бы вынужденное к нему внимание. Теперь, будто в объяснение к этой интонации:

Я был из тех – московских
вьюнцов, с младенческих почти что лет
усвоивших, что в мире есть один поэт,
и это Владим Владимыч; что Маяковский –
единственный, непостижимый, равных – нет
и не было;

всё прочее – тьфу, Фет
[Сатуновский 1994, с. 92].

Речь идет не столько о художественных достоинствах поэзии Маяковского, сколько о его статусе первого советского поэта. Одновременно он противопоставляется Фету, в советской его трактовке: поэту «чистого искусства», а значит – оторванного от общественной (или классовой) стороны жизни народа. Здесь пренебрежение к Фету – не авторская позиция, а позиция советского литературоведения. Противопоставляются, таким образом, не поэзия Маяковского и Фета, а их идеологическая нагрузка[3]. Это «Маяковский-первый-советский-поэт» и «Фет-асоциальный», Фет, кстати, – чуть ли не самый упоминаемый Сатуновским поэт. И отношение к нему в других стихах иное[4].

Интересно отношение к Бродскому. Выше приводилось стихотворение «Архангелы – евреи…», где Бродский будто бы сакрализуется. Несколько иная ситуация:

Как странно, что все они поэты –
и Злотников, и Передреев, и Горбовский,
и Туманский, и Подолинский, и куда,
куда вы удалились, этот, как его, Иосиф
Бродский
11 сентября 1972 [Сатуновский 1994, с. 119].

По устному свидетельству Вс. Некрасова, стихи Бродского лианозовцам не нравились, но «как человек» он нравился и был актуален для них всех. Это совпадает и с разграничением «граней» персоны И. Бродского, которые входят в разные стихи. Здесь интересен интертекстуальный план: в строках «куда вы удалились, этот, как его, Иосиф // Бродский» иронически обыгрываются пародийные стихи Ленского, и одновременно яркий анжамбман провоцирует возникновение ассоциаций, связанных и Иосифом, например – с библейским Иосифом Прекрасным, сыном Иакова, проданным братьями в Египет за предвиденье собственного величия. Сталкиваются два равновеликих по «сакральности» для русской культуры претекста, парадоксально соединяются два стилевых плана, в итоге интонация не считывается однозначно: есть выбор между преобладанием «злой» или «сочувственной» иронии (Бродский как заурядный поэт с романтической биографией или как выдающийся, гениальный поэт, над которым смеется сама судьба)[5].

Ещё пример:

Читал надысь
твою поэмку
про Бабий Яр,
и вывел то,
что ты не русский на все сто –
Ев-гений-рей,
Ев-рей-тушенко.
1960 <?> [Сатуновский1998, с. 89].

Выделение “-гений-“ – иронично, поскольку не совпадает с оценкой поэмы Евтушенко. А если к слогу -рей- подставить «н», получится двойная игра с именем – но уже Евгения Рейна, который становится альтернативным адресатом «эпиграммы».

Упоминание *других* служит для лучшего понимания своего места. Почти буквально такой тезис реализуется в стихах

Кто во что, а я поэт.
Кто на что, а я на С.

Стою по ранжиру
между Слуцким и Сапгиром.
Закат – зияющ
и клокат.
Не на закат смотрю –
в закат
5 октября 1964 [Сатуновский 1994, с. 26].

ЯС отсылает к «Юбилейному» Маяковского (и становится понятно, откуда эта внутренняя свобода в обращении с именами):

После смерти
нам
стоять почти что рядом:
вы на Пе,
а я
на эМ.
Кто меж нами?
С кем велите знаться?!
Чересчур
страна моя
поэтами нищá.
Между нами
– вот беда –
позатесался Нáдсон.
Мы попросим,
чтоб его
куда-нибудь на Ща!
[Маяковский 1967, с. 219–220].

2. 3. ИМЯ КАК ПРОЩАНИЕ С ЭПОХОЙ

Если пытаться классифицировать стихи ЯС по именам-авторов, выделяется значительная группа текстов «о литераторах-старших современниках», которая семантически смыкается со стихами о поэтах «серебряного века»: это стихи поминальные. ЯС не просто вспоминает умерших литераторов, он прощается с эпохой уже ушедшей («серебряным веком») и ещё уходящей (период его взрослой жизни – 30-50-е годы), которые сливаются вместе, и уже непонятно, где закончилась одна и началась другая. Неразделенность исторического времени, его цельность видна уже в стихах

На носу декабрь. На дворе снежок.
Под снежком ледок, как заметил Блок.
Вот и Блока нет, Пастернака нет,
одиноко мне в ледяной стране
26 ноября 1964 [Сатуновский 1994, с. 200].

Разница между смертью Блока и Пастернака – тридцать девять лет. И, тем не менее, о смерти Блока говорится, как о недавнем событии: «вот и…».

В тексте цитируется первая часть «Двенадцати»:

Завивает ветер
Белый снежок.
Под снежком – ледок
[Блок 1955: с. 523].

«У Сатуновского практически не встретишь чисто метрического рифмованного стиха» [Кулаков 1999, с. 29], однако перед нами вполне подходящий, правда, едва ли не единственный пример столь прихотливого регулярного ритма. Изощренность ритма напоминает о поэтическом мастерстве обоих упомянутых поэтов, а его напряженная монотонность дополнительно сближает текст с «Двенадцатью» Блока. Употребленный размер идентифицируется как «кольцовский пятисложник» (его вариация с постоянным ударением на 5 слоге), что и создает грустную, жалобную интонацию народной песни[6].

В «Двенадцати» образ замороженной, снежной страны России, вполне традиционный, - один из центральных. А в контексте мотива смерти «ледяная страна» трансформируется в царство мертвых. В стихотворении заканчивается и замораживается все: год [декабрь], жизнь, культура, само время. На создание образа мирового одиночества, пустоты и скудости работает лексический лаконизм (как и все лианозовцы, ЯС осмысляет всякий «повтор» эстетически), монотонность ритма, синтаксический параллелизм: *На* носу, *на* дворе, Блока *нет*, Пастернака *нет,* и внутренняя рифма (ледок – Блок, одиноко – Блока), и ассонанс «н**е**т-н**е**т-мн**е**-стран**е»,** а также лексические и корневые повторы. С эпитафии начинается следующий текст:

ПАМЯТИ БУРЛЮКОВ

Умер Додя, 84 года.
Трэба, братцы, помянуть его.
Жили-были
Додя,
Коля
и Володя.
А теперь не осталось
НИКОГО.
Только Генрих голосит псалмы.
Только Рабин выдаёт холсты.
Только Гробман.
И Айги

7 мар 67 [Сатуновский 1994, с. 217].

Смерть Давида Бурлюка – ещё одно знамение конца «эпохи». Здесь она косвенно характеризуется как «сказочная» (сказочный зачин «жили-были», сказочные же три брата), т.е. – волшебная, прекрасная, светлая и в то же время (уже) не существующая, вышедшая из категории времени, неопределённо-далекая. Мотив поминания введен прямо: «трэба, братцы» - намек на национальность Бурлюков, что придает их упоминанию дополнительную интимность: ЯС и сам родился и вырос в Днепропетровске. Мотив ухода сказочной эпохи во второй части стихотворения странным образом меняется. После графически выделенного НИКОГО идут ещё 4 (на одного больше!) имени живых художников (в широком смысле), высоко ценимых ЯС (по крайней мере, сопоставимых с Бурлюками). Можем, однако, предположить здесь возможность иронического прочтения: «всё же, кое-кто ещё остался» (мы уже не раз видели, что ирония у ЯС бывает там, где её сначала не замечаешь). В этом свете слово «трэба» и сказочный мотив получают игровой оттенок.

Бенедикт Лившиц в «Полутораглазом стрельце» описывает злобу Хлебникова на Николая Бурлюка из-за того, что тот в стихах дважды упомянул его фамилию: «В самом деле, Хлебников считал свое имя неотъемлемой своей собственностью, полагал, что оно принадлежит ему не в меньшей степени, чем руки и ноги: распоряжаться без спроса хлебниковским именем не имел права никто» [Лившиц 1989, с. 410]. ЯС делает своей «неотъемлемой собственностью» не одно, а десятки и сотни имен (в том числе

Хлебникова: своего «учителя»), он выступает очевидцем эпохи и свидетелем её ухода, который заслужил право на имена поэтов тем, что оплакал их.

3.0. ИМЕНА-БЛИЗКИХ КАК ЭКВИВАЛЕНТЫ КУЛЬТУРНЫХ ЗНАКОВ

Фуко понимал имена-авторов как нечто большее, чем просто имена [см.: Фуко 1996]. В том же ключе об именах в поэзии Хлебникова писал Р. Дуганов: «В каком же значении нужно понимать эти имена? Очевидно, не в личностном, не в портретном, а в мифопоэтическом» смысле. «Тютчев, скажем, знаменует здесь <в стихотворении Хлебникова «Заклятие именем»> не имя этого человека, а имя мира, созданного его творчеством. В мифопоэтической эстетике имя писателя есть символ его мира, понимаемого как миф" [Дуганов 1990, с. 100]. Имена-авторов априори значимы, за ними стоит корпус текстов, культурные ассоциации, «дискурсивные пласты», целые эстетические миры. Возникновение в стихах антропонима провоцирует читателя на отклик, на извлечение ряда дескрипций, проще говоря – на узнавание названного.

Такой рассмотренной выше «хлебниковской» поэтике имени мы противопоставляем поэтику «антимаяковскую»: в текстах с именами-близких ЯС делает обратный шаг, он как можно более плотно облекает имя в пространство памяти, вводит его в сферу интимного. Но почему в его поэзии так силен эффект от введения имен, которые не опознаются?

Предполагается, что эти имена – не менее значимы для лирического героя, чем имена-авторов. За ними стоят не менее богатые миры, но доступны они только его сознанию, его, лирического героя, памяти. *Если за именами-авторов признать их явную семантическую глубину и емкость, то имена-близких в текстах ЯС функционируют, расширяя термин Тынянова*[7]*, как "эквиваленты" таких сверхзначимых слов, по инерции принимающие на себя их «смысловую энергию».*

4. 0. ИМЯ КАК ВОСПОМИНАНИЕ

Маркирование имен-близких происходит в основном с помощью контекста, а также диминутивов и кратких форм имён. Проанализируем следующий текст:

Сашка Попов, перед самой войной окончивший
Госуниверситет, и как раз 22 июня
зарегистрировавшийся с Люсей Лапидус –
                о ком же еще
мне вспоминать, как не о тебе? Стою ли
я – возле нашего общежития –
представляю то, прежнее время.
В парк захожу – сколько раз мы бывали с тобой на Днепре!
Еду на Чечелевку, и вижу –
в толпе обреченных евреев
        об руку с Люськой
        ты, русский! –
        идешь на расстрел,
Сашка Попов…
1946, Днепропетровск [Сатуновский 1994, с. 163].

В стихотворении выделяется сюжет, легко поддающийся пересказу: знакомый лирического героя (автора) – выпускник университета, который расписался с невестой в день объявления ВОВ и вместе с ней расстрелянный фашистами. Сюжет одновременно типичен (множество людей стали жертвами фашистов) и необычен: в нем поражает двойная несправедливость участи Сашки Попова: преступления против

евреев сами по себе были ужасны, но он *не должен был стать их жертвой*. Другой план эффектности сюжета составляет роковое совпадение дня свадьбы и дня объявления войны, а близость любви и смерти архетипична. Сюжет стихотворения вполне литературен в своих совпадениях и роковых случайностях. Реальность рассказанного в стихотворении может быть поставлена под сомнение, но от этого эффект никуда не денется, потому что он – как раз в «жизненности» этого сюжета. Судьба Сашки Попова как будто подвергается в стихах «литературной обработке» и «художественному обобщению». И ЯС, как нам кажется, учитывает это: *даже если* это не правда – это не важно, потому что мы ему верим.

«Установка на правду» создаётся, с одной стороны, топонимом, точной датой и именами персонажей. Читатель (если он не родственник или хороший друг автора) не может знать Сашку Попова и не может узнать про него ничего, кроме информации, сообщённой стихотворением. С другой стороны, «установка на правду» основана на «литературных» чертах сюжета (жизни Попова). Мы верим в то, что всё так и было как раз благодаря роковым совпадениям и «иронии судьбы», которую и зафиксировал поэт[8].

Но текст двоится не только в смысле «правды-неправды», но и в отношении «прозаичности-стихотворности». Верлибр здесь мимикрирует под силлабо-тонический рифмованный стих с помощью ассонансов и диссонансов (в значении видов неточной рифмы): **окончивший/о ком ещё**, и**юня**/**стою ли**, обще**жи**тия/и в**иж**у. Точнее и явнее становится рифма Люськой-русский [в том числе из-за соседства строк], а финал организует звуковой повтор в**ре**мя/Днеп**ре**/ев**ре**ев/расст**ре**л, который начат ещё раньше: «п**ре**жнее в**ре**мя». От «поэтичности», т.е. «литературности» здесь и кольцевая композиция – начинается и заканчивается текст именем главного героя; первая строка, по которой принято называть тексты без заглавия, таким образом, соотносится с длинным рядом (прозаических) произведений, названных именем главного героя. Ритм, на первый взгляд неурегулированный, на второй оказывается прихотливо организованным: его можно назвать отчасти тоническим (прослеживается уменьшение числа ударений на строку: 5+5+5+4+3+4+6+3+3+2+2+2+2), 7 из 13 строк начинается с дактиля, а 7-ая строка представляет собой правильный 6-стопный дактиль; ритмически (спондеем) и графически (разбивкой на короткие строки) выделяется эмоциональная вершина:

…ты, русский!
Идёшь на расстрел.
Сашка Попов.

Имя героя здесь как бы подтверждает его «русскость»: имя Александр и фамилия Попов распространены и типичны. ЯС создаёт двойное и при этом полярное качество героя и всего сюжета: с одной стороны они тяготеют к «правдивости» и *уникальности* (фиксация реальных событий), что на уровне стиха выражается «прозаичностью», не-сделанностью верлибра, его близостью естественной речи, с другой – к литературности, типичности, обобщению; на уровне стиха – это мнимость безыскусности.

Возьмём другое стихотворение:

Приснились
двоюродные дядьки – дядя Леопольд и дядя Мулле
(оба с маминой стороны); они варили мыло
из ничего, – дивное было время!..
В будущем клубе швейников еще функционировала
хоральная синагога,

но мы не верили в Бога, –
мы, дети Карла Либкнехта и Розы Люксембург,
верили в Красную кавалерию и мировую Революцию.
Дядю Мулле
я знал только по фотокарточке, но дядя Леопольд
погиб еще не скоро…
22 марта 1972 [Сатуновский 1994, с. 57]

Мотив воспоминания о *времени* здесь тот же: «дивное было время» (ср.: «представляю то, прежнее время» в «Сашке Попове»). Видно, как ЯС вводит память в стихи: он её творит. Дядю Мулле лирический герой [ЛГ] «знал только по фотокарточке», тем не менее, он ему приснился. Интересен в этом смысле выбор глагола «знал» – с бытовой точки зрения вернее было бы «видел». Дядя Мулле во сне лирического героя «сварен из ничего». Имена родственников противопоставляются историческим фигурам легендарных немецких революционеров. Основа для противопоставления – «степень родства». ЛГ и его сверстники – *дети* Либкнехта и Люксембург (а те – значит, – родители), но из контекста стихотворения ясно, что двоюродные дядьки, с одним из которых ЛГ ни разу не встречался, ему намного роднее. Разница между ними равна разнице между верой в Красную кавалерию и верой в Бога. ЛГ осознаёт прелесть того времени только спустя много лет, когда дядя его умер, когда дядю Мулле уже нельзя узнать ближе, а революционное вдохновение поменять на религиозное. Имена организуют противопоставление двух «внутренних миров» – интимного, простого, домашнего, и – исторического, социального, коллективного. Первый признаётся спустя много лет подлинным, второй – фальшивым.

Схоже, но более просто имена использованы в стихах

Здесь расстреляли тетю Лизу, тетю Соню, тетю Лену.
Полжизни спустя меня привели и ткнули носом в место казни
Ночь на 10 сентября 1973, Днепропетровск [Сатуновский 1994, с. 248].

или:

Оказывается, наша школа – школа имени Ильича –
стоит себе, как стояла, из красного кирпича.
Гоняют под лестницей шайбу ребята из нашего класса –
Сапожников, Люсин, Зальцман…
Должно быть я обознался.
11 сентября 1973, Днепропетровск [Сатуновский 1994, с. 146].

Родственники, одноклассники даны как «свидетельство подлинности» воспоминаний. В этой конкретности трагедии, проникновении в интимный мир автора и состоит главный эффект. Во втором случае ЛГ приходит к своей школе, в памяти оживает детство, у школы гоняют мальчишки, в которых он видит своих одноклассников.

Интересно, как в одном тексте сочетаются разные установки:

Все реже пью, и все меньше;
курить почти перестал;
а что касается женщин,
то здесь я чист, как кристалл.
Поговорим о кристаллах.
Бывают кристаллы – Изольды и Тристаны.
Лоллобриджиды,
Мэрилин Монро.
Кристалл дерево

и кристалл вино.
У нас в университете кристаллографию
преподавал профессор Микей,
Александр Яковлевич.
Его посадили в 37-м.
Когда его выпустили, он
нет не могу.
А вы говорите Лоллобриджида.
15 июля 1963 [Сатуновский 1994, с. 76].

Стихотворение можно разделить на 3 части: «исповедальную» (ст. 1–4), «перечислительную» (ст. 5–10) и «новеллистическую». Последнюю уже нельзя сравнить с «новеллами» предыдущих стихов – она обрывается на полуслове. Удивительно, что трагизм здесь силён и при отсутствии сюжета – вместо сюжета дан его эквивалент. ЛГ не может продолжать рассказ, потому что эти воспоминания для него слишком горьки, слишком интимны и т.д. Мы знаем, по крайней мере, что профессор Микей не умер в лагере. Но его последующая жизнь из-за «нет не могу» представляется более ужасной, чем смерть.

«А вы говорите Лоллобриджида» читается как некий упрек в легкомысленности упоминания Монро и Лоллобриджиды. Упрек этот адресован, как кажется, воображаемому собеседнику (ранее было приглашение «Поговорим о кристаллах»), с которым ведётся скрытый диалог. Вторая часть стихотворения – будто ответ на первую. Первая и третья интонационно ближе друг другу: первая – оправдание (например, перед совестью) или утверждение своей добродетельности. Вторая же – провокационная. Это ответ искусителя исповедующемуся («кристалл дерево» относится уже к кристаллографии: имеются в виду, скорее всего, дендриты [от греч. dendron – дерево]: кристаллическое образование какого-либо минерала, металла и т.д., имеющие форму веточек дерева, листьев папоротника и пр.). И третья часть снова принадлежит первому голосу.

Имена снова организуют текст семантически и композиционно – с помощью отнесённости самих имён в разным сферам. Неизвестное имя сразу отсылает к личному миру ЛГ. Весь текст строится как внутренний диалог между ипостасями лирического Я: радующимся жизни с одной стороны, с другой – скорбящим и смиренным.

Та же интенция вкладывается отчасти [а в нижеследующем примере она на первом месте] в стихи «о поэтах», а не о близких людях:

Нет, не то, чтоб из какой-нибудь надобности –
в этом деле надобности нет –
захотелось почитать поэта Нарбута,
был ведь и такой поэт,
были ведь на свете всякие,
вот, откуда ни возьмись – Зор-ген-фрей! –
литературная шатия,
братья писатели,
кто вас помнит, кто вас знает теперь?
[Сатуновский 1994, с. 50]

Стихи со второго по пятый написаны разностопным хореем (есть и рифма), слом происходит на «Зор-ген-фрей». Причин напоминания об этих фигурах несколько. Общее у Зоргенфрея и Нарбута находим как в личной судьбе (оба расстреляны в 38 году, оба –«уроженцы южных степей – Нарбут родился на Черниговщине (и долго жил на Украине, в том числе и в советское время), а Зоргенфрей – в Бессарабии, в Аккермане (впрочем, этого ЯС мог не знать»)[9], так и в литературной – отсутствие в официальной истории литературы, неупоминаемость в печати, «непринадлежность»

обоих к «первому ряду» поэтов, их «нерусскость». Поэтому ЯС прописывает фамилию по слогам: он одновременно вспоминает её, с трудом вытаскивая из памяти, и как будто диктует, для лучшего запоминания, для того, чтобы читатель (слушатель) не сделал ошибки в «сложной» фамилии. Укажем также на парафраз заглавия «Братьев писателей» Маяковского: «Слушайте, // Литературная братия!» [1967, с. 88]. Этой отсылкой вводится полемика с Маяковским: на слова

Господа поэты,
неужели не наскучили
пажи,
дворцы,
любовь,
сирени куст вам?
Если
такие, как вы,
творцы –
мне наплевать на всякое искусство –

ЯС отвечает – ему на таких поэтов не наплевать. Он не противопоставляет себя ни одному из поэтических направлений того времени.

Рассказ о событиях, упоминание лиц, фиксация их в пространстве текста осмысляется в ряде стихотворений как искупление вины за их забвение, «компенсацией их небытия»[10]. Неслучайно в «стихах-воспоминаниях» часто на первом плане мотив смерти. Строки «…Дядю Мулле / я знал только по фотокарточке, но дядя Леопольд / погиб еще не скоро…» особенно ярко показывают умение ЯС создавать трогательную трагическую интонацию. Читатель, обманутый союзом «но», думает, что дальше будет нечто противоположное «незнанию» дяди Мулле, т.е. о том, например, что дядя Леопольд лирическому герою был знаком хорошо или в каких отношениях был с ЛГ, и т.д. На самом же деле происходит семантический слом (предложения несогласованны между собой), который оказывается, с другой стороны, уместен: продолжается *тема небытия* (дяди Леопольда). Смысл финальной фразы можно воспринять по-разному. Например, так: «дяди Мулле в моей памяти не было никогда, т.е. он для меня не существовал, а дядя Леопольд в реальности перестал существовать ещё нескоро». Такая неуклюжая формулировка обнажает способ восприятия мира лирическим героем: существование людей в его памяти приравнивается к «реальному» их существованию.

То же самое происходит в тексте «Оказывается наша школа…»: ЛГ, стоящий у своей школы и, видящий играющих у ней мальчишек, воспринимает их как своих одноклассников, переносясь на мгновение в детство. Он возвращается в реальность только в последней строке («*Должно быть*, я обознался».), да и то – не в полной уверенности. Времена просвечивают одно через другое. Границей же двух миров, соединяющихся в стихах, и становится смерть человека. Тогда обнаруживаем и структуру памяти лирического героя ЯС: его воспоминания персонифицированы, они связаны с конкретными людьми. Смерть оказывается и преградой, и *«ситуацией» встречи* с ними («и ткнули носом в место казни»).

5. 0. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Одновременно имена вводят в стихи ЯС две противоположные интенции и интонации – составление реестра, «каталогизация культуры в лицах» и «интимизация пространства культуры», вместе с пространством памяти. Имена служат связующим звеном нескольких реальностей его авторского мира: воспоминаний, исторической действительности, пространства культуры. Имена современников являются

своеобразными сигналами: «я жил в одно время с ними», имена писателей и поэтов – «я знаю их, я с ними наравне», имена знакомых: «я помню их, они останутся со мной всегда».

Чужое имя и его осмысление помогает лирическому герою ЯС и в самоидентификации. В этом случае присутствует скрытое противопоставление «я-другой» где «я» представлено собственно авторским голосом. Поэт всегда в контакте с кем-либо, он [через имена] ощущает свою связь с множеством других людей, живущих и живших, в истории и/или литературе. Назвать другого значит сказать: «я не один». Закрепление имен в памяти есть борьба с одиночеством. В поэзии ЯС отразилась трагическое ощущение утраты полноты культурного пространства, связи с культурой начала века.

В то же время ЯС, вводя в стихи имена неизвестных читателю людей, совершает (вместе с другими лианозовцами) семиотический переворот и открывает дорогу новейшей русской поэзии постконцептуализма с ее «зонами непрозрачного смысла» [Кузьмин 2001, с. 474–475]. Если имена-авторов апеллируют к общекультурной сфере, то имена-близких, эти «незначащие знаки», делают его поэзию похожей на черную дыру: они указывают на наличие «альтернативной вселенной», в которую автор пускает читателя. Эта выделенная граница миров, готовность поделиться своими воспоминаниями в противовес концептуализму утверждает высшую ценность внутреннего мира лирического субъекта.

Население стихов именами людей делает их живыми.

Литература

Сатуновский 1994 – *Сатуновский Я. А.* Рубленая проза: Собрание стихотворений / Составление, подготовка текстов и предисловие Вольфганга Казака, послесловие Геннадия Айги. Мюнхен – Москва – Минск: Verlag Otto Sanger in Kommission, 1994. 328 с.

Сатуновский 1995 – *Сатуновский Я. А.* Из неопубликованного / Публикация И. Ахметьева // *Новое литературное обозрение*.1995, №14. С. 367–369.

Сатуновский 1998 – *Сатуновский Я. А.* Из неопубликованного / Публикация И. Ахметьева // *Стрелец.* № 1 [81], 1998. С. 79–96.

Ахметьев б/г – *Ахметьев И. А.* Комментарии // В Сети: http://rvb.ru/np/publication/02comm/05/04satunovs.htm

Багрицкий 1983 – *Багрицкий Э. Г.* Стихотворения и поэмы. Мн.: Наука и техника, 1983. 415 с.

Блок 1955 – *Блок А. А.* Сочинения: В 2-х томах. Т. 1. М.: ГИХЛ, 1955. 814 с.

Григорьев 2000 – *Григорьев А. А*. Поэзия. Проза. Воспоминания. М., 2000. 656 с.

Дриз 1989 – *Дриз О. О.* Белое пламя. М.: Советский писатель, 1989. 384с.

Дуганов 1990 – *Дуганов Р. В.* Велимир Хлебников. Природа творчества. М.: Советский писатель, 1990. 350 с.

Иванов 2005 – *Иванов В. Г.* Философский концепт и иконический знак в поэтике русского авангарда / Автореф. дис. канд. фил. наук. Новосибирск, 2005. 20 с.

Кацис 1995 – *Дело Бейлиса*: Сборник / Сост. Л. Кацис. М.: Гешарим, 1995. 556 с.

КЛЭ 1964 – *Краткая литературная энциклопедия* / Гл. ред. А. Сурков. М.: Советская энциклопедия, 1964. Т. 2. 1055 с.

КЛЭ 1975 – *Краткая литературная энциклопедия* / Гл. ред. А. Сурков. М.: Советская энциклопедия, 1975. Т. 8. 1135 с.

Кузьмин 2001 – *Кузьмин Д. В.* Постконцептуализм: Как бы наброски к монографии. // *Новое литературное обозрение.* 2001, № 50. С. 459–476.

Кулаков 1999 – *Кулаков В. Г.* Поэзия как факт. М.: Новое литературное обозрение, 1999. 400 с.

Лившиц 1989 – *Лившиц Б. К.* Полутораглазый стрелец: стихотворения, переводы, воспоминания. Л.: Советский писатель, 1989. 720 с.

Мандельштам 2001 – *Мандельштам О. Э.* Стихотворения. Проза. М.: Издательство АСТ, Харьков: Фолио, 2001. 736 с.

Маяковский 1967 – *Маяковский В. В.* Собрание сочинений в 2 т. Т. 1. М.: Правда. 1967.

Оболдуев 1991 – *Оболдуев Г. Н.* Устойчивое неравновесие М.: Советский писатель, 1991. 320 с.

Сапгир 2004 – *Сапгир Г. В.* Стихотворения и поэмы / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. Д. Р. Шраер-Петрова и М. Д. Шраера. СПб: Гуманитарное агентство «Академический проект», 2004. (Новая Библиотека Поэта. Малая серия.) 605 с.

Тынянов 1993 – *Тынянов Ю. Н.* Литературный факт. М.: Высшая школа, 1993. 319 с.

Фет 2000 – Фет А. А. Избранное. Смоленск, 2000. 608 с.

Фарыно 1981 – *Faryno J.* Семиотические аспекты поэзии Маяковского // *Umjetnost Riječi*. God. XXV, Izvanredni svezak: Književnost – Avangarda – Revolucija. Ruska književna avangarda XX. stoljeća. Zagreb: Hrvatsko filolosko drustvo, 1981. S. 225–260.

Фуко 1996 – *Фуко М.* Что такое автор? // *Фуко М.* Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет / Пер. с франц. М.: Касталь, 1996. 448 с. С. 7–46.

Холшевников 1998 – *Холшевников В. Е.* Что такое русский стих. // *Стиховедение*: Хрестоматия / Сост. Л. Е. Ляпина. М.: Флинта: Наука, 1998. 248 с. С. 7–49.

Примечания

---

[1] По замечанию И. А. Ахметьева, в отношениях Марковой и Сапгира, вероятно, присутствует и какой-то скрытый «домашний» биографический сюжет, о котором мог знать и Сатуновский: Вера Маркова жила с другом и соавтором Сапгира Софьей Прокофьевой.

[2] См., например: Кацис 1995.

[3] Ещё пример: «14 апреля / Маяковский / покончил жизнь самоубийством. / А жить становилось лучше, / жить становилось веселей, / поэтому / смерть поэта / устраивала генсека» [Сатуновский 1994, с. 94]. Как видим, такое «очищение» имени собственного от дополнительных смыслов происходит лишь в контексте смерти.

[4] Например, откликом на такие строчки Фета: «Моего тот безумства желал, кто смежал / Этой розы завои, и блестки, и росы» [Фет 2000, с. 210] послужило довольно резкое стихотворение:

...роз не коснусь:
выставлять напоказ
ревниво оберегаемые
завои –
это стриптиз.
<Фет.>
13 июня, Планерское <1975> [Сатуновский 1994, с. 265].

[5] По устному сообщению Д. В. Кузьмина, в его неопубликованном докладе «Образ Иосифа Бродского в современной русской поэзии» на V World Congress for Soviet and East European Studies [Варшава, 1995] представлено другое понимание текста: читательское ожидание (фонетически подготовленной предшествующим рядом) фамилии Ленского нарушается, поэтому Бродский не объединяется с третьестепенными поэтами XIX в. и советской эпохи, а противопоставляется им.

[6] См.: Холшевников 1998, с. 16–17.

[7] См.: Тынянов 1993, с. 35–37.

[8] Нужно подчеркнуть, что мы не считаем сюжет и персонажа этого (и других) стихов ЯС вымышленными, но предлагаем допустить такую возможность для демонстрации семантической амплитуды текста.

[9] Автор благодарит за это замечание Андрея Белашкина

[10] О теме воспоминания и забвения события в этом и других текстах ЯС, где представлен иной взгляд на «смысловые доминанты», см.: Иванов 2005.

Елена Тихомирова

СОВРЕМЕННЫЙ РУССКИЙ АВАНГАРД В БЕРЛИНЕ: ТРИ ЗАМЕТКИ

1. EXP ART: «ГИБРИДЫ НА СТЫКЕ»[1]

Осень в Берлине – пора фестивалей. Изобразительное искусство, кино, музыка, поэзия… Как уже сообщалось в трех помещениях одновременно (кинотеатр «Крокодил», клубы «Pfefferbank» и «BassyCowboyClub») проходит фестиваль неформального искусства «EXP-ART».

Программа поражает, прежде всего, редким для наших дней балансом творческих сил: в фестивале участвует «русское зарубежье», но не забыты и немцы; представлены как молодые авторы, так и «старые волки» – режиссеры, литераторы, музыканты, художники. При этом организаторам удалось преодолеть «центробежные» (неизбежные – при такой пестроте) силы и сохранить единую линию: тема фестиваля – экспериментальное, авангардное, андерграунд.

Заманчивее всего, пожалуй, участие звезд русского берлинского небосвода – ярчайших (хоть и не замечаемых близорукой публикой) – редкая возможность познакомиться с творчеством Валерия Шерстяного, Евгения Кондратьева и Вячеслава Сысоева. EXP ART открылся интереснейшим вечером, центральным героем которого стал Валерий Шерстяной – русский поэт, 26 лет живущий в Германии.

Шерстяного хорошо знают западные интеллектуалы. Русская же публика с его творчеством практически не знакома. Его имя в ходу скорее в кругу специалистов – тех, кто изучают русский авангард или визуальную поэзию: Шерстяной создал особый ее вид, называемый им «арс скрибенди». Впрочем, 12 октября поэт выступил с другой «фирменной продукцией»: читал (а точнее, артистически воплощал) «саунд-поэзию» («сонорную поэзию»). И пригласил друзей, с которыми в последнее время работает вместе: Вольфрама Спиру (электронная музыка) и Хартмута Андрейчука (видео).

Плод их совместного творчества не так-то просто обозначить. «Сонорный концерт», саунд-перформансы, видеоклипы? Однако в некоторых случаях образуется сплав жанров, для которого, пожалуй, еще не найдено точного термина; ничего подобного современное искусство не знает. Таковы, например, продемонстрированные Шерстяным и Спирой Mingstimmen – вещь фантастической красоты. Электронная (электроакустическая) музыка в этом произведении – не резонанс поэзии, не просто перевод ее на язык другого искусства. «Высокотехнологичное» электронное звучание подвергается странной метаморфозе, магия издаваемых Шерстяным варварских звуков пробуждает совершенно неожиданные возможности музыкального инструмента. Провокация со стороны «русского хаоса» заставляет одичать порождение цивилизации…

Результат проще всего описать метафорами. *Камлающему* поэту вторит *эхо*, к которому постепенно присоединяются *лесные голоса*: птицы, звери, лешие? Цоканье и потрескивание, гулкое уханье и смешки, мычание и вой, рычание, шипение, свист, хрипы… и иные звуки, которым нет названия: кажется, на вызов поэта-*шамана* отзываются какие-то немыслимые *загробные твари*. Определенно, надо иметь большое мужество и обладать незаурядным мастерством, чтобы вызвать на встречу этот вполне потусторонний мир, вести с ним разговор, стоя на краю бездны, – и владеть послушно откликающимся хором «монстров».

Необходимо уточнить: художественные задачи, которые решает Шерстяной, лежат в иной сфере, чем так называемая проблема языка (немоты, безъязыкости,

косноязычия и т. д.). Эта поэзия – вполне «вменяемая» и «внятная» (как любят говорить современные критики). Четко артикулированная, виртуозная, мастерская. Эта «дикая» речь – культурна.

Иными словами, речь о традиции. О продолжении радикальной линии русского футуризма, неутомимым пропагандистом которого Валерий Шерстяной является вот уже четверть века.

Во время «сонорного концерта» имена предшественников звучали не единожды. Памяти Хлебникова, автора поэмы «Зангези», посвящен фильм «Зангезия» (где вариации на темы поэта-футуриста остроумно дополняет видеоряд – бурлящая за кормой катера вода, стилизации под примитивный наскальный рисунок и «иероглифические» письмена). Строки Маяковского вдохновили «Wunderwasser», ироничное и трогательное напоминание о Горбачеве, завершенное маленьким перформансом, основанным на двуязычном каламбуре (Glas водки «Горбачев» – гласность). Шерстяной выступил и в роли исполнителя фрагмента хлебниковского «Зверинца» (отснятый в Тиргартене клип).

Совместная работа тандема Шерстяной – Спира – Андрейчук оказалась необычайно плодотворной. На стыке искусств и культур рождаются в высшей степени интересные «гибриды»; форма их не застывшая, но многообещающе гибкая, подвижная. Если Mingstimmen воплощены под знаком русской традиции, с ее неутоленной страстью к стихийным силам (языка, искусства), то, скажем, в произведении «Der Hund» ведет «Запад». Более привычно звучит синтезатор (с некоторым уклоном в техно-данс и хип-хоп), музыка выходит на первый план, вовлекает и подчиняет русскую «звучарную поэзию»: последняя уже не диктует правила игры – скорее ищет место в заданном строе, пытается вписаться в него.

2. АННА АЛЬЧУК И «КЛАССИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ»[2]

9 октября интернациональный книжный магазин Nimmersatt принимал интереснейшую поэтессу Анну Альчук.

Анна Альчук – член основанной Сергеем Бирюковым «Академии Зауми» и лауреат Отметины имени отца русского футуризма Давида Бурлюка – имеет отношение практически ко всем наиболее известным изданиям, проводящим экспериментальную (пост-авангардную) линию русского стиха. Стихи поэтессы печатались еще в самиздатском «Транспонансе», их можно найти в журналах «Футурум АРТ» и «Дети Ра», в «Журнале ПОэтов» и в альманахе «Черновик»…

Публика хорошо восприняла поэзию Альчук, однако «обсуждение» обнажило некую растерянность слушателей. Большинство явно затруднялось найти этим стихам место в литературе. Стоит ли удивляться… Пульс литературного процесса в Берлине почти не прощупывается, здесь нет разнообразия поэтических течений, нет группировок, выработавших какие-либо литературные манифесты. Видимо, потому публика и пыталась дознаться у самой поэтессы, к какому направлению она себя относит и что думает о развитии классической традиции.

Между тем, для писателя имеют значение имена, а не абстракции-термины. Любой литератор бессознательно избегает определений: не хочется быть пойманным в эти сети… Или запутаться в них: в литературе нередки случаи, когда «архаисты» оказываются «новаторами», а идущий вперед поэт – повторяет давно прошедшее. Об этом говорила и Альчук на встрече. А вот имена поэтесса с готовностью назвала: Ры Никонова и Сергей Сигей, Константин Кедров и Елена Кацюба, Наталия Азарова, Всеволод Некрасов, Генрих Сапгир, Геннадий Айги и Глеб Цвель. А также – предшественники: футуристы Хлебников, Маяковский, Крученых.

Но почему сегодня литературная машина времени возвращается именно в тот момент поэтической истории?

Имеющий уши да услышит.

Слышны были – «маяковская» любовь к *«хорошим буквам – Р, Ш, Щ»,* отголоски поэтической «зауми» и «языкотворчества», «звучарной поэзии» и «сдвигологии» (сдвиг деформирует речь, так что она получает двойной смысл). У Альчук слог, как бильярдный шар, разбивает коснеющий в инерции стих: часть слова тяжелеет, обособляется, набирает разгон – и задает новую траекторию смысла. «Д-верь» – удерживает на пороге веры, и полет «в небо» вдруг оборачивается падением

в (не
Бо
г).

Впрочем, бильярд (игра на победителя, точный расчет) – не самая удачная метафора этой поэзии. В стихах Альчук властвует почти растительная органика: здесь, как в чаще, слова, слоги и звуки переплетаются, борются за существование, разветвляются и срастаются… Слово заново ищет свои границы, учится ощущать себя, сопротивляется инерции смысла. (Кстати, о сопротивлении материала писали близкие к футуристам теоретики литературы.)

В 50-е-60-е авторы «конкретной поэзии» попытались изменить отношение к материалу стиха – к слову. Они отказывались видеть в нем инструмент идеи и объявляли о любви к слову, как оно есть. К слову из быта. Но и – к звучанию слова, к его графике – так возрождалась визуальная и голосовая поэзия.

Пожалуй, текстов исключительно «для глаза» у Альчук не так много. Большинство ее стихов – по меньшей мере на 50 % «поэзия для слуха». Манера чтения «по слогам» (где некоторые – ударные – меняют направление стихового потока) позволяет воспринимать движение стиха. Слушатель, так сказать, усваивает мелодии – контрапункт, «логика» созвучий, остается «на потом», для восприятия глазами. Но само порождение стиха, живые, органические процессы в нем вполне могут быть восприняты уже на слух.

На одном из вечеров Альчук «поп-стар» русской постмодернистской критики Вячеслав Курицын упрекнул поэтессу в том, что в её стихах мало «тела». Курицыну возражал один (бывший) питерский поэт: язык тоже тело (в доказательство диспутант показал собственный язык). Возражение справедливое: Анна Альчук – одна из тех авторов, у кого поэтический язык и стиховое слово снова обрастают телом, плотью, наполняются кровью, возвращаются из царства теней.

Более того, стихи Альчук оставляют стойкое ощущение, что слово заново пробивается к своему двойнику-логосу и снова стоят на пороге (у «дверей») смысла. Пусть даже этот смысл – ужас «звез(ды ры)», смерти и Пустоты («Посвящение Джиму Моррисону-Вэлу Килмеру»).

Когда наступило время «сорофеевых» и литературы «для славистов», целое читательское поколение отвернулось от литературы. Не желая потреблять то, что было уже много раз съедено и переварено… Кажется, поэзия Альчук – для этих читателей. В строке «Отвори потихоньку калитку и войди в тихий сад» Альчук в состоянии услышать неожиданное: «вой» из «ада», где «тварь» и «кал». Однако она улавливает в той же строке и «твори», и сад «около див». И остается впечатление, что перед нами не просто театр теней и игра в кости; что слово не теряет смысл – приобретает новые. Что развоплощение не отменяет творчества. Ужас черного квадрата – и надежда белого?

Короче, «словарево» Анны Альчук – питательно. В этом смысле – поэзия Альчук развивает «классическую традицию».

3. «ЧИСТО КОНКРЕТНАЯ ПОЭЗИЯ»[3]

11 декабря в книжном магазине «Nimmersatt» выступил известный всем любителям «другой» поэзии Сергей Бирюков.

Сергей Бирюков – исследователь (историк и теоретик) русского авангарда. А также признанный «крестный отец» продолжателей этой линии (и вообще визуалистов, сонористов, палиндромистов…): организатор, издатель, популяризатор, критик, поэт…

В Берлине основатель «Академии зауми» был проездом: берлинское выступление, как обычно, – отдых на привале. На сей раз домой, в Халле, Бирюков ехал из Бельгии (где прочитал лекцию студентам Гентского университета, встречался в любителями поэзии в книжных магазинах Гента и Брюсселя, выступал в коллективном «международном» перформансе и знакомился с членами русско-бельгийского клуба).

В берлинском книжном магазине поэт-ученый (недавно он защитил докторскую диссертацию) выступил в качестве не только лектора (рассказывал о последних поэтических фестивалях в России, о восприятии русской поэзии в Бельгии), но и поэта.

Или, точнее, артистичного исполнителя собственных стихов. Бирюков встает, передвигается под лучом прожектора, выкрикивает, распевает тексты… Так же подвижен и его стих – жилистый, спортивный, акробатичный. Звуки в нем – как актеры революционных агиттеатров: стоят на голове, ловко делают мостики, сцепляются в живые пирамиды, группируются и перегруппируются… И при этом с задором синеблузников декламируют нечто вроде манифестов.

Вот «Два философских стихотворения» – забавная пародия на культурный стиль недавнего прошлого, на ассоциативное самопорождение текста, размножение-различение смыслов – на деконструкцию и «диссеминацию» (извержение семени-смысла). На знаменитую игру теней на стенах пещеры. Тени, которые отбрасывает (набрасывает в эскизах нового смысла) «заумный» стих, складываются в нечто нарочито бытовое: междометия, звукоподражания, а то и… комбинация из трех пальцев.

«Муза зауми» Бирюкова дерзка до нахальства. Она перекраивает имена философов, дразня их: «фуфу… кококококококококококококо… нафиг!», «суперстартр», «глюк с Маном» (в фамилии француза Андре Глюксмана, как галлюцинация, проступает другая – знаменитого американского литературоведа Поля де Мана)... Королям, на которых «надет прекрасный симулякр», эта муза предстоит в откровенной наготе. Надиктовав поэту «Каталог видов и разновидностей поэзии», она завершает его остроумной автохарактеристикой: «чисто конкретная поэзия» (к термину «конкретная поэзия» привита парочка словечек «новорусского» слэнга).

Впрочем, это поэтическое слово не только играет мускулами и демонстрирует энергию и эквилибристику культурного вызова. Это не стих с одним амплуа – репертуар доступных ему перевоплощений широк. Он в состоянии воспроизводить античные образцы – выпуклость, телесность слова, скульптурность эротики, гармонию соразмерности и покоя («Античный сюжет»). Он с успехом «учит темный язык» первородной зауми – в посвященных Хлебникову (и его музею) стихах. Или в великолепной «Костроме», из двух частей: одна «Кострома» напевно-певучая («богиня Костромаа… Омаа…») – другая колючая, настороженно-ощерившаяся, цыганистая («кость, стрм, рома»). Завораживает, прежде всего, это «стрм»: этот «стройэлемент» кажется ядром русских заумных фантазий: он намекает на птичий быт-полет (застреха, стрепет), но и на некие темные (чреватые опасностью и возбуждающие привкусом риска) похождения поэтического слова (страсти, странный, страх, на стреме, острог, стража, стрекача, стремя…).

В целом же этот стих, при всей «лирической иррациональности» (Татьяна Бек) – действительно «конкретный», технически оснащенный, аналитичный и конструктивно направленный. Биомеханика стиха. Химическая лаборатория: целеустремленный поиск неочевидных валентностей звуков. Характерны мотивы: шахматные, анатомические («Человек в разрезе»), производственные («Технология сонета»)… Кажется: не магия – магнит интонации собирает звуковую стружку в новые сочетания; жест актера убеждает в реальности, осязаемости этих фикций – вот же они, смотрите, пощупать можно!

«Есть различие между женским и мужским…» Похоже, Сергей Бирюков представляет своего рода мужской вариант зауми и языкотворчества.

Да, но… кому все это в наше время нужно?

«Если звезды зажигают, значит…» Нужно многим – и, кажется, круг почитателей такой поэзии растет не только в России. Судя по «гастрольной» поездке Сергея Бирюкова. Да и по берлинскому вечеру: 11 декабря в «интернациональном» книжном магазине собралось, может быть, рекордное количество берлинцев-любителей поэзии…

Примечания

---

[1] Впервые: *Мадден Е.* EXP ART: «Гибриды на стыке» // *Русский Берлин*. 2005, № 43. С. 19–20. Режим доступа в Сети: http://www.rg-rb.de/2005/43/b_7.shtml

[2] Впервые: *Мадден Е.* Анна Альчук и «классическая традиция» // *Русский Берлин*. 2006, № 42. С. 14. Режим доступа в Сети: http://www.rg-rb.de/2006/42/b_6.shtml и http://www.detira.ru/otkliki/o_nas.php?name=20061123_rg-rb

[3] Впервые: *Мадден Е.* «Чисто конкретная поэзия» // Режим доступа в Сети: http://futurum-art.ru/avangard/2006/12/11.htm и http://www.rg-rb.de/2007/02/b_7.shtml

На конференции, посвященной 80-летию хлебниковеда Виктора Петровича Григорьева (Институт русского языка им. В.В. Виноградова, 19–22 мая 2005 г.), поэт Анна Альчук выступила в не совсем привычной роли: с научным докладом «Созидательная деструкция Крученых». Доклад показался автору этих строк удачным, как и его печатная версия, опубликованная под названием «Провидческое начало в жизнетворчестве Крученых» в сборнике материалов конференции (*Художественный текст как динамическая система.* М.: Управление технологиями, 2006. С. 450–455). Хотя в примечании автор назвала свой доклад «сообщением, являющемся скорее рефлексией поэта, чем исследованием профессионального филолога» – выступление запомнилось именно как научно-плодотворное, конструктивное.

Когда в Новосибирске был задуман сборник «Интерпретация и Авангард» (работа над ним еще не завершена), я обратился к Альчук с просьбой написать и прислать что-нибудь о поэзии Крученых для этого сборника. Аня охотно откликнулась на приглашение, однако ближе к сроку dead-line прислала набольшую заметку – она была посвящена «арт-процессу» недавнего прошлого, еще только становящегося «историей», а не вопросам развития и следования «авангардным традициям начала XX века», как формулировала Альчук в другом своем тексте, «программном» – «Несколько соображений о новаторской поэзии post factum» (*Поэтика исканий, или Поиск поэтики*. М.: Управление технологиями, 2006. С. 8–9).

Заметка датирована 1990-м, однако старый текст, вероятно, был основательно переработан для новосибирской публикации, в свете дальнейшего развития литературной и художественной ситуации. О непростых обстоятельствах, вызвавших к жизни исходный вариант, можно составить приблизительное представление из первой авторской сноски.

О произошедшем позже можно сказать только, что оно не укладывается в голове – в буквальном, не-метафорическом смысле этих слов. Возможно, не уложится и не уляжется там никогда…

Горько сознавать, что этой публикации автор уже не увидит…

Игорь Лощилов (Новосибирск)

Анна Альчук

«ДЕТСКИЙ САД»: ЕДИНСТВО ВРЕМЕНИ, МЕСТА И ДЕЙСТВИЯ [1]

Начало истории арт-группы «Детский сад» выглядело довольно типично для 70-х – начала 80-х годов. Осенью 1984 года трое художников: Герман Виноградов, Андрей Ройтер и Николай Филатов – оформились сторожами помещения бывшего детского сада. Для двоих из них – Виноградова и Филатова – детский сад стал постоянным местом жительства, Ройтер же использовал пространство детского сада как мастерскую.

Если в 70-е годы должности сторожа, истопника, уборщицы приобрели качество некой аристократичности, так как служили убежищем для нонкомформистски настроенной интеллигенции, не желавшей приспосабливаться к существующей власти, то в начале 1985 года (именно тогда Виноградов, Филатов и Ройтер окончательно обосновались в помещении детского сада) работа художников сторожами имела совсем другие последствия. «Детский сад» не сразу стал тем, чем он был в течение полутора лет и что составляло основу его известности: а именно, средоточием неофициальных дискурсов и практик, центром альтернативной культуры Москвы, привлекавшим к себе художников, поэтов, музыкантов из Ленинграда, Львова, Одессы и других городов. Вначале, рассказывает Филатов: «Главной функцией “Детского сада” была психическая реанимация»[2] для материально неустроенных, психически подавленных людей. Для него и его друзей в тот период важно было избавиться от комплекса государства-соглядатая любых художественных проявлений, а пространство детского сада как никакое другое давало ощущение подобной свободы.

Это был просторный двухэтажный дом, окруженный довольно большим садом и изолированный от внешнего мира забором. Помещение, утратившее свое первоначальное назначение, отапливаемое и все еще пригодное для жилья, располагалось в самом центре Москвы (Хохловский переулок, дом 4) в непосредственной близости от старой площади (ЦК КПСС) и площади Дзержинского (КГБ СССР). Как ни парадоксально, но именно центральное расположение дома и его территориальная близость к источнику власти, давала художникам ощущение свободы и защищенности от внешнего мира. Можно сказать, что в самом эпицентре власти образовалась лакуна свободомыслия в соответствии с идеей Мишеля Фуко о том, что «точки сопротивления наличествуют во всей сети власти. Поэтому по отношению к власти нет некоего места Великого Отказа, души восстания очага всех бунтов, закона самой революционности. Есть лишь разные виды сопротивления» [Foucault 1976, p. 126; перевод Михаила Рыклина. – *А. А.*].

Художники оказались обладателями огромных пространств, которые они могли использовать по своему усмотрению. Виноградов переселился туда с женой. Он вспоминает: «Несмотря на большие пространства, жалко было отнимать место, которое можно было использовать как мастерскую, под жилье, и мы поселились в туалете. Там были детские туалеты с маленькими унитазами. Я засыпал песком пять из них, постелил доски и устроил постель, а бачки разрисовал. Получилась удивительная комната-келья, в ней было окно, которое выходило на крышу и деревья».

Однако основное значение имело то, что в распоряжении художников оказалось независимое выставочное пространство, находившееся вне ведения каких-либо худсоветов и МОСХа.

На выставку работ троих обитателей детского сада пришли художники старшего поколения: Илья Кабаков, Эрик Булатов, Эдуард Гороховский и другие. По свидетельству Ройтера, Кабаков проявлял к «Детскому саду» постоянный интерес. Его собственная мастерская располагалась сравнительно недалеко, и часто случалось, что приходившие в его мастерскую гости становились посетителями «Детского сада» и наоборот.

В «Детском саду» состоялись выставки художников: Игоря и Светланы Копыстянских, Сергея Шутова, Сергея Волкова, Владимира Наумца, Никиты Алексеева. Выставлялись и ленинградские художники: Тимур Новиков, Африка (Сергей Бугаев), Олег Котельников. «Детский сад» привлекал самых разных людей из сферы неофициальной культуры; здесь побывали музыканты: Сергей Курехин, Владимир Тарасов, Алексей Тегин; режиссеры: Евгений Юфит и Борис Юхананов; поэты Всеволод Некрасов, Дмитрий Пригов и Лев Рубинштейн; критики: Иосиф Бакштейн и Виктор Мизиано; художник Андрей Монастырский и другие члены Коллективных Действий, арт-группа «Мухоморы», устраивавшие здесь хэппенинги.

Успех группы «Детский сад» во многом определялся общей ситуацией, сложившейся в среде неофициальной культуры Москвы в 1985–1986 годы. С одной стороны, ослабло давление со стороны государства: в официальной прессе стала мелькать информация, за которой еще год назад могли последовать репрессии. С другой стороны, западный арт-рынок только начал проявлять интерес к молодым представителям неофициальной культуры, вызывая эйфорические надежды на будущие возможности у людей, мало знакомых с ньюансами арт-бизнеса и связанного с ним дискурса.

Вероятно, для многих представителей неофициальной культуры отъединенная от внешнего мира «островная» ситуация «Детского сада» с его идиллической атмосферой погруженности в творчество была как бы залогом будущих побед на арт-рынке.

Основным стилем поведения для художников «Детского сада» было спонтанное самовыражение, основным жестом – жест импульсивной раскованности. Спонтанно создавались объекты и картины. Один из главных принципов авангарда – стирание границ между искусством и жизнью – реализовался здесь в полной мере, игра и работа были для художников синонимами. Например, одна из картин возникла в результате шуточной битвы, устроенной между Филатовым и Анатолием Журавлевым. Художники расстелили на полу большой белый холст и устроили веселую потасовку с помощью кистей с разноцветной масляной краской. К концу хэппенинга они представляли собой столь же ценные живописные объекты, как и «картина», возникшая на покрывавшем пол холсте.

Объединение трех художников, ставшее центром притяжения для культурной элиты того времени, было тем более удивительным, что у группы «Детский сад» не было ни единых целей, ни общей программы. На основе человеческой симпатии под одной крышей сошлись совершенно разные люди, но для каждого из них сотрудничество имело далеко идущие позитивные последствия.

Филатовым пространство детского сада было воспринято как деполитизированное и утопическое. Для него наконец-то стало возможным «освобождение от политических оппозиций 70-х годов». Под влиянием «нью-вэйвовского» стиля, характерного тогда для ленинградских художников, близких «Детскому саду», он перешел от танатальных гипперреалистических изображений, как бы воспроизводимых нечетким телеэкраном, к эксперименту с чистым цветом.

Расковывающее воздействие «Детский сад» имел и на Германа Виноградова. Со своей способностью создавать вокруг себя специфическую среду, в которой принцип реальности отступал перед искренним увлечением спонтанным жестом художника-демиурга, он способствовал распространению атмосферы, впоследствии названной Филатовым «соблазном рая». Шоу, которое устраивал Виноградов, лишь с большой натяжкой можно обозначить как перформанс или хэппенинг. В созданном им контексте трубы, листы железа, металлические части машин и турбинных двигателей, свободно подвешенные к потолку и издающие при прикосновении удивительные по силе и качеству звуки, утрачивали свою принадлежность к техническому миру и неожиданно приобретали качества природности и спонтанности. Сомнамбулические движения Германа среди этих конструкций, танец с бубном, таинственное освещение при помощи прихотливо расставленных спиртовых таблеток воспринимались как элементы одного действа или мистерии, названной Виноградовым «Бикапонией».

Первая «Бикапония» была создана им в детском саду. Целью подобного действа, по признанию Виноградова, является объединение всех присутствующих через приобщение к стихиям звука, огня и воды.

Что касается художника Андрея Ройтера, то в его творчестве проявился концептуальный подход к пространству детского сада. Ройтер обратил внимание на следы дидактики, с которыми художникам приходилось сталкиваться на каждом шагу: будь то указания, как организовывать детские праздники или игры, таблицы для обучения грамоте, расписания режима дня и т. д. Ройтером были найдены папки со множеством трафаретных изображений: домиков, елочек, зайчиков, – целый мир знаков, назначение которых сводилось к приведению детского сознания к так называемой «норме». В результате картины Ройтера наполнились условными, схематичными изображениями тех или иных объектов, подразумевающих рефлексию по отношению к повсеместно встречающимся знакам власти, будь то власть товаров или власть социума.

Явление «Детского сада» стало возможным благодаря особым обстоятельствам, возникшим в начале перестройки, и имевшим все характеристики классической драмы. (В октябре 1986 года художники были уволены с должности сторожей, и на этом «Детский сад» прекратила свое существование.) Единство времени, места и действия, состоявшееся в случае арт-группы «Детский сад», обеспечило ей на короткое время феноменальный успех, вписав деятельность составлявших ее художников в историю российской художественной жизни середины 80-х. [3]

1990 г.

Литература

Foucault 1976 – *Foucault M.* Histoire de la sexualite. Tome I: La Voloute de savoire. Paris: Gallimard, 1976.

Примечания

[1] Статья предназначалась для второго выпуска русского издания итальянского журнала по современному искусству «Flash Art» В результате интриг в арт-среде уже готовое к печати издание не состоялось. Данная статья (с небольшими сокращениями и доработками) предлагается в качестве исторического артефакта как свидетельство времени иллюзий и надежд, связанных с дискурсом современного искусства (за последние пять лет потерпевшим в России крах), так как, в свою очередь, написана о днях, когда эти иллюзии только зарождались.

[2] Все цитаты из высказываний художников группы «Детский сад» приводятся из интервью с ними А. Альчук, взятого в сентябре 1989 года.

[3] Судьба трех художников, составлявших группу «Детский сад», сложилась по-разному. Герман Виноградов по-прежнему остается верен перформативным принципам «Бикапонии», которую он проводит каждое воскресенье у себя дома, в клубах Москвы, в других городах России, иногда за рубежом. Николай Филатов живет и работает в Москве. Андрей Ройтер живет между Нью-Йорком и Амстердамом. Все они являются известными художниками, участвующими в международных выставках.

Наталья Муратова

«Я – ЧЕХОВ… НЕТ, НЕ ТО»: К ВОПРОСУ О САМОИДЕНТИФИКАЦИИ АВТОРА В СОВРЕМЕННОЙ ДРАМАТУРГИИ (ТВОРЧЕСТВО НИКОЛАЯ КОЛЯДЫ)

Ремикс и ремейк – ведущие жанры всех направлений современной драмы. Понятие современной драмы включает и разнородную по составу, но довольно однообразную по стилю новую драму[1] и парадоксальным образом оказавшуюся на периферии театрального процесса авангардную драму. При этом рефлексия чеховской драматургии молодыми модными авторами – главное условие их вписанности в актуальное художественное пространство. Стилевая традиция, которую наследуют пьесы Н. В. Коляды, разносторонне разработана в текстах драматургии *новой волны* (Вампилов, Разумовская, Петрушевская) с ее явным чеховским фоном. По этим параметрам писателя можно отнести к младшим представителям данного направления. Сложность же распознавания компонентов эстетики в драмах Н. В. Коляды в том числе и в связи с адаптированностью цитатного материала зависит от особого «пограничного» статуса поэтики уральского драматурга. Специфика позиции заключается в том, что писатель является инициатором фестивального проекта «новой драмы» 1990-х годов и автором, ассоциируемым с неустоявшимися стилевыми и жанровыми номинациями, такими, как «шоковая драматургия», «черный реализм», «черный импрессионизм», «физиологический очерк для сцены» и т. д.

Маргинальная и маргинализованная среда (барак, коммунальная квартира – летний театр, дача), антисоциальный герой, языковая дисгармония (грубое просторечие, эмотивная лексика, люмпенский язык – апелляция к высокой классике) позволяют отметить преемственность языкового эксперимента Коляды по отношению к концептуальной советской поэзии, когда: «ограничения в использовании языка и недоверчивое отношение к предмету делали эту поэзию программно маргинальной, заставляли ее «ютится» между социумом и небытием» [Казарина 2004, с. 448]. Недифференцированность в речи героев Н. В. Коляды разнородных дискурсов в свою очередь может быть прокомментирована свойствами как бытового контекста, так и бытовой речи. Такие особенности поэтики отсылают к художественной практике поэтов «лианозовской школы» и шире, в случае работы с цитатами русской классики, к творчеству поздних концептуалистов, например, Д. А. Пригова. Т. В. Казарина замечает в связи со стихотворениями Я. Сатуновского «Хочу ли я посмертной славы?»: «Живая народная речь имеет свойство уравнивать своих носителей. Она хранит в себе память о карнавальном единении: допускает к себе всех и позволяет общаться «не чинясь», запанибрата, забывая о месте собеседников в социальных и прочих иерархиях. “Закон отчуждения”, превращение своего в чужое, по убеждению поэта, приобретают в человеческой речи “обратную направленность”. Обычная бытовая речь обладает способностью осваивать и присваивать явления культуры и эмпирической действительности, возвращая им связь с внутренним миром человека» [Казарина 2004, с. 458]. Знаменательна в этом контексте и попытка Н. Л. Лейдермана – автора большой работы о творчестве Н. В. Коляды – рассматривать язык пьес драматурга в русле народной смеховой культуры, где совмещены пласты низкого и высокого, социальной конкретности и онтологии [Лейдерман 1997].

Чеховские аллюзии очень частотны в текстах писателя, и их функционирование нельзя назвать однотипным. Активное задействование драматургом узнаваемых фрагментов, приемов, целых структурных блоков давно замечено театральными критиками и литературоведами. В частности этот аспект исследует Г. Я. Вербицкая в

статье «Традиции А. П. Чехова в современной отечественной драматургии 80-х – 90-х». Автор указывает на случаи цитатности, использования тематики и мотивики чеховских пьес в творчестве Н. В. Коляды. Существенно, что исходная ситуация, в которой оказываются герои, характеризуются как узнаваемо чеховская. В драме XX века, эта ситуация «ужасающего промежутка между мечтой и грязной реальностью», «тупик гуманитарного вакуума» [Вербицкая 2002]. Однако рассогласование между эмпирическим и метафизическим претворяется в драмах Николая. Коляды на совершенно иных, нежели в чеховской поэтике, основаниях. В связи с чем актуальным представляется вопрос о способах экспликации «чеховского» и типе авторского самообнаружения в случаях «контакта» драматургических концепций.

Знаковыми для творчества Н. В. Коляды оказываются два типа ситуаций обращения к Чехову; доминирует эффектная и одновременно формальная модель, репрезентирующая не столько классические тексты, сколько клише (многократно воспроизводимые вне даже ближайших контекстов слова, фразы, сцены). При этом явные (броские) аналогии маскируют прямо альтернативную модальность, где чеховское слово и сам образ писателя востребованы в сфере творческих мотиваций, интимных переживаний-откровений, которые, будучи проговоренным, составляют базовое пространство для формирования личной мифологии автора. Примеры первой группы ситуаций достаточно распространены. Ограничимся двумя, отстоящими во времени и актуализирующими различные уровни организации драматургического текста – диалог героев и авторскую ремарку.

Среди наиболее чеховских пьес Н. В. Коляды «Полонез Огинского» (1993) занимает особое место, так как является профанационным парафразом «Вишневого сада». Показателен диалог между вернувшейся из-за границы хозяйкой квартиры и новыми жильцами – бывшей прислугой. Источником репрезентации служит здесь отдельная сцена последней комедии Чехова, но эта конструкция является и своеобразным «общим местом», – узнаваемость обеспечивают детали, акцентирующие главные интенции чеховских героев: Раневская сорит деньгами, Симеонов-Пищик, а также Прохожий (наиболее очевидный аналог, появляющийся во втором акте) деньги просят и, в конце концов, их получают.

> *В комнату врывается Иван, падает на колени.*
> И в а н . Татьяна Даниловна, вот он момент! Христом богом прошу! Голубушка! Заклинаю! Дайте! Дайте мне! Мы чужие на этом празднике жизни!!!
> Т а н я . Что… Что вам надо? Что такое?
> Д и м а . *(сел у балкона).* Русская народная блатная хороводная.
> И в а н . Молчать! Не боюсь тебя! Ты нас десять лет тиранил! <…> Вы хозяйка тут, я хочу сказать: дайте мне денег, взаймы, Татьяна Даниловна! Вы богатая! Смотрите, какое платьишко на вас! Как артистка зарубежная! Помогите бедному Ване! Пожалейте бедного Ваню!
> Д и м а . Восстань пророк…
> И в а н . Молчать! Ни слова! Тут без тебя есть хозяева! Татьяна Даниловна, дайте, помогите, помогите мне, помогите!!!
> Т а н я . Тише, встаньте, нате, берите, сколько вам надо, берите все…
> *Схватила сумочку, выкидывает из нее на пол деньги. Иван сгреб их, ползет из комнаты в коридор, смеется*
>
> [Коляда 1994].

Прохожий – «голодный россиянин» из «Вишневого сада» и «бедный Ваня» из «Полонеза Огинского» – персонажи-близнецы. Сравним с эпизодом второго действия «Вишневого сада».

> П р о х о ж и й . Позвольте вас спросить, могу ли я пройти здесь прямо на станцию?
> Г а е в . Можете. Идите по этой дороге.

П р о х о ж и й . Чувствительно вам благодарен. *(Кашлянув.)* Погода превосходная… *(Декламирует.)* Брат мой, страдающий брат… выдь на Волгу, чей стон… *(Варе.)* Мадемуазель, позвольте голодному россиянину копеек тридцать…

Варя испугалась, вскрикивает.

Л о п а х и н *(сердито).* Всякому безобразию есть свое приличие!

Л ю б о в ь А н д р е е в н а *(оторопев).* Возьмите… вот вам… *(Ищет в портмоне.)* Серебра нет… Все равно, вот вам золотой…

П р о х о ж и й . Чувствительно вам благодарен! *(Уходит).*

Смех

[Чехов 1986, с. 226].

Ироническая остраненность в сцене-интерпретации создается замещением ролевых позиций и утрированностью риторических партий, а также введением героя-комментатора (Дима), которому и передоверен цитатный блок (перформативное обращение из «Пророка» А. С. Пушкина взамен компиляции стихотворных реплик из Надсона и Некрасова.

Развернутая (полторы страницы) экспозиционная ремарка в пьесе «Птица Феникс» (2003) представляет собой формульное воспроизведение ключевых элементов сценического пространства комедии «Чайка», особо акцентирующая ситуацию двойной театральности (спектакль Треплева). Явные знаки профанации проявляются в чрезмерности соответствий, в конце концов, переходящих в свою противоположность: любительский, домашний театр Треплева с природной декорацией («Эстрада, наскоро сколоченная для домашнего спектакля»; «Декораций никаких. Открывается вид прямо на озеро и на горизонт» [Чехов 1986, т. 13, с. 5, 7]) в «Птице Феникс» превращается в монументальное сооружение, «каменный мешок», куда на «халтуру поехали» профессиональные актеры. Удвоенная театральность (театр – в – театре) приобретает гиперболическую выраженность, овеществленность в отсылке к чеховской «Чайке» на сцене МХАТа – эмблема-чайка на занавесе. Такой же эмблематической деталью является и вой антенны, соотносимый с воем собаки (в комедии Чехова вой собаки по ночам раздражает Сорина), а, возможно, эта сниженная, иронически осмысленная мистика звука лопнувшей струны в «Вишневом саде».

Во дворе трехэтажной дачи на краю деревни, что в ста километрах от большого сибирского города, выстроен летний театр. Все как положено в хорошем театре: тяжелый из красного бархата занавес, на котором вышита золотыми нитками чайка, сцена полметра высотой, лавки-ряды со спинками – десять рядов, а над ними полиэтиленовая пленка на случай дождя натянута. Человек сто пятьдесят зрителей в этот роскошный, на один день сделанный, театр войдут. И фонари есть сбоку и сверху, и кулисы, и задник, и арлекин, и занавес открывается механически <…> Двор – будто каменный мешок: его со всех сторон окружает забор – высокая кирпичная стена. В стене есть калитка в сад. Но и она, и дверь в дом на замках. <…>

Лето, ближе к вечеру, закат, теплынь, тишина, только легкий ветерок запутался в паутине высокой телеантенны, что у дома, и воет, воет так дико, так жутко – как собака, когда покойник. Да еще далеко в поле пробегающая электричка прокричит иногда – и снова тихо <…> [Коляда 2003, с. 7–8].

Авторская экспрессия, проявляемая в виде нарушения нейтрального стиля в ремарках, в качестве художественного приема фигурирует в основном речевом массиве пьесы, но и выходит за пределы текста, фигурируя в публичных выступлениях писателя. Так, повторяющийся монолог Кеши о «любимой сцене», об отсутствии «своего театра» практически дублирует жалобы и (буквально) слезы драматурга и режиссера Николая Коляды из его интервью; особенно близки эмоционально и стилистически к монологу из «Птицы Феникс» высказывания Н. В. Коляды в документальном фильме «Ужас, летящий на крыльях ночи» (реж. Марина Чувайлова).

Подобное же (с преобладанием эйфорической коннотации) читаем в интервью, которое Н. В. Коляда дал журналисту газеты «Время МН» Ирине Корнеевой:

> <…> Однажды после репетиции я выпил, вышел из театра, и так мне хорошо было – ужас! Театр стоит беленький, Чистые пруды, весна, я репетирую, жизнь идет, все замечательно! Вижу, идет навстречу Ольга Нурматовна – помощник режиссера. Я ее (пьяный дурак!) пальцем поманил, за руку взял, подвел к стене театра и сказал: “Давай, Оля, поцелуем театр!” И мы с ней вместе (она была трезвая) поцеловали белую шершавую стену театра. <…> Кто-то перепугано сказал Волчек: “Галина Борисовна! Коляда с ума сошел! Театр целует!” На что Волчек (гениальная Волчек!) сказала: “Дураки. Он же поцеловал театр. Он же не плюнул в него, нет? Ну и какие могут быть разговоры?”
>
> Когда мне потом рассказали о ее реакции, я хохотал до упаду. И сейчас сижу, смеюсь и думаю: как я люблю тебя, Волчек! Как я люблю тебя, театр “Современник”, мой беленький, мой красивенький! Вот приеду я в Москву, приду к театру и всю ротонду обцелую, все стены, всю сцену <…> [Корнеева 2003].[2]

Исповедальная тональность при этом не оформляется до конца, приобретая статус откровения. Публичные высказывания драматурга почти всегда содержат указатели на двойную репрезентативность. Это либо самоирония, как в процитированном фрагменте, либо завуалированная (или открытая) цитата – присвоенное высказывание, как, например, в фрагменте беседы (финал) с критиком М. Мурзиной: «Жизнь вообще прекрасна… Я люблю кошек. И туман. Нет, почему, людей я тоже люблю. Не люблю, когда злые, когда жадные, огорчаюсь, когда бедные, больные, несчастные. Но надо жить, потихонечку терпеть… Мне кажется, что все надо терпеть, все равно у нас лучше, чем везде, и мы увидим небо в алмазах. Не сомневаюсь» [Мурзина 2000]. Включенная таким образом цитата не взрывает линейности высказывания, так как модальность предшествующих реплик прямо предваряет фрагмент финального монолога Сони из «Дяди Вани», и актуальным уже становится вопрос о доминирующем положении какого-либо из автономных, но слитых в пределах *монтажной фразы* дискурсов – авторского и чеховского.

Автор, активно высказывающийся в тексте пьесы, – вполне привычная стратегия «новодрамовского» толка. Для новейшей драматургии характерными являются противопоставленные техники репрезентации авторского слова: 1) автор претендует на весь объем текста, и герои либо отсутствуют, либо иллюстрируют *авторитетное* слово; 2) авторское «Я» скрывается за предельно объективированной ремаркой, граничащей с показательным документализмом. О. В. Журчева, обращая внимания на «внедрение» воли и слова автора в текстах пьес Николая Коляды, пишет: «В пьесах Коляды утверждается его собственная версия истории, когда люди живут в своем заурядном, грубом, окраинном мире, но одновременно в вечности и во вселенной, а главная ценность - это человеческая душа, которая в данных координатах исцелима только жалостью. Он жалеет человека и своим вторжением своей волей хочет помочь ему в поиске опоры духа в борьбе с пустотой небытия» [Журчева 2007, с.136].

Особенное значение приобретают сценические ситуации (сюжетные ходы) совмещения ролевых масок, своеобразного синкретизма героя-автора. Декларативное высказывание персонажа (актера, писателя) – это включенный в текст пьесы монолог автора. Однако этот прием в творчестве Н. В. Коляды существенно отличается от способов построения речевой позиции классического героя-резонера тем, что единственно адекватный характеристикой программных монологов является их «личный пафос», демонстративный субъективизм – черта, в целом отличающая авторскую позицию в современной драме и значительно деформирующая саму структуру драматургического текста.[3]

Эстетическая природа и художественная целостность текстов Н. В. Коляды не позволяют оценивать авторские включения в них в ряду деструктивных экспериментов

новейшей драматургии. Возможно, следует говорить о двойном типе остранения авторской позиции: слово Чехова появляется в неорганичном ему контексте; имидж автора строится нарочито на знаках соответствий Чехову и «чеховскому мифу». Инвариантом экспликации «личного» в пространстве художественного текста, способом автокомментирования, маркером личной мифологии является, на мой взгляд, гиперпродуктивная в этом смысле сюжетная ситуация *русский писатель за границей*. В одноактной пьесе-монологе «Американка» инициатором национальной самоидентификации героини выступает внесценическая фигура русского писателя, случайно оказавшегося в манхэттенской квартире Елены Андреевны. Но и под адресатам монолога (есть он или нет – останется неизвестным) подразумевается его двойник, во всяком случае, свой, способный выслушать, а значит эстетически завершить истерическую, грубую сцену, соединив ее с художественным замыслом неизвестного автора и простроив аналогию с чеховскими героинями (в большой степени все-таки с Любовью Андреевной («Вишневый сад») нежели с Еленой Андреевной («Дядя Ваня»).

> Неделю назад в Нью-Йорке появился один очень известный советский писатель. Среди моих друзей много известных советских писателей. <…> Этот мастер художественного слова, писателюшка из России напился вусмерть моего виски и сказал, что он обязательно напишет про меня роман! Ах, сенкью! Говорит: “В финале моего произведения вы, Елена Андреевна, будете плакать, рыдать горючими слезами!”. И с чего это, собственно говоря, я должна плакать? Я целую неделю думаю только об этих словах… Идиот… <…> Ведь он как считает: ах, она несчастная вдали от Родины и поэтому, мол, в финале она должна плакать! Какой бред [Коляда 1994].

«Вмешательство» русского писателя в американскую жизнь героини тотально, ее рефлексия себя – упражнение по созданию эйфорической иллюзии, аутотренинг («Я молода! Я красива! Я живу в лучшем городе мира Нью-Йорке!») заменяется романной судьбой, потому что иначе быть не может, нет другого сюжета. Елена Андреевна, по примеру Раневской, будет, встречаясь-прощаясь с Родиной, плакать и смеяться одновременно:

> Сегодня я распугаю этих долбаных американшек! Я покажу им, на что способна русско-еврейская женщина, у которой все позади, все кончилось!!! <…> Итак, улыбку на лицо! Уж этому я у них научилась! Берите меня под руку! Я им покажу! Жизнь – прекрасна! Небо – в алмазах! Мы – отдохнем! Копакабана! Борделло! Копакабана! Ко-па-ка-бана! <…> (*Смеется. Плачет. Рыдает. Хохочет.*)» [Коляда 1994].

Трансформация сферы биографии в креативное пространство личной мифологии, где Чехов – ключевая фигура самоидентификации, происходит в эссе Николая Коляды «На Сахалин». Здесь автор рассказывает об опыте работы в Германии в качестве стипендиата академии «Schloss Solitude» в Штутгарте и актера в спектакле-балете режиссера, танцовщицы Верены Вайс «На Сахалин» в Гамбургском театре «Deutsche Schauspiel Haus». В статье используются письма Чехова из Баденвейлера 1904 года – материал, осваиваемый как личные впечатления о Германии: «Немцы очень обижались, когда я цитировал им чеховское письмо про “каплю вкуса и каплю таланта” <…>, но ведь это же правда, чего там, и сегодня все обстоит так же, как тогда» [Коляда 2000].

Сближение с Чеховым в начале эссе подается как иронический пример транскрипции имени на иностранном (немецком) языке. В цитируемом автором фрагменте писем Чехова («…Германия, Badenweiler, Herrn Anton Tschechow. Так мою фамилию печатают здесь на моих книжках, стало быть, и я так должен писать ее <…>)

с последующим комментарием в виде биографической версии сюжета о русском писателе за границей:

> Моя фамилия по-немецки звучит как “Кольяда”. “Херр Кольяда” – это означает -: господин Коляда. Там, в академии, в тишине и сытом спокойствии, я прочитал всего Чехова, всего-всего, от корочки до корочки, все письма, все-все – все двадцать томов, которые (случайно или нет) оказались в городской штутгартской библиотеке. И это было – прекрасно. Смешно сказать, но это было, наверное, вообще самое большое потрясение в моей жизни: я разговаривал с Чеховым, я видел сны по сюжетам его рассказов <…> [Коляда 2000].

Монтаж собственного текста и чеховского формально повторяет ситуацию цитирования Чехова героями пьес Н. В. Коляды, семантическое приращение создается как раз показательным расподоблением монологической речи, превращением ее в сценический диалог. Географическая инверсия (чеховский Сахалин – Гамбург Николая Коляды) оправдана введением нехарактерной для творчества Чехова ностальгической темы. Она сказалась и в написанном в Гамбурге «Полонезе Огинского» как тоска по Родине – ностальгия по Чехову, то есть абсолютной, метафизической языковой компетенции. Очевидно, что разнонаправленные варианты задействования чеховского слова: 1) полемизирующая с контекстом цитата, «агрессивная» адаптация; 2) любование стилем драматурга-классика, игровое превращение в чеховского героя также через цитату – указывают и на двойную вербализацию авторской стратегии, одна ипостась которой – неоавангардистская модель, а другая тяготеет к достаточно распространенному художественному коду *нового сентиментализма*. Михаил Эпштейн, анализируя компонент личного мифа Венедикта Ерофеева, вводит определение «нового сентиментализма», которое кажется уместно при осмыслении творческой манеры Н. В. Коляды:

> Сентиментальность в этом смысле противоположна революционности, она обнажает чувства сами по себе, как воспитание души и цель существования. Сентиментальность, собственно, и значит чувствительность. Но чувствительность 21-го века не будет прямым повторением чувствительности 18-го. Она не будет разделять мир на трогательное и ужасное, милое и отвратительное. Она вберет в себя множество противочувствий. Она возвратит себе все, что было отринуто от чувствительности и обращено против нее в 19-м и 20-м веках, – кошмары, фантазмы, катастрофы, революции. Все, что притупляло чувства, будет их заострять [Эпштейн 1995].

С учетом синтеза в творчестве Н. В. Коляды разнонаправленных по своей природе авторских стратегий самоидентификации и в контексте достаточного репрезентативного сюжета о писателе можно рассматривать и ситуацию мифической метаморфозы, внешней мимикрии под Чехова: «Немцы что-то такое калякали, хихикали, глядя на меня – эдакого страшного, высокого, в метр девяносто ростом, с бородой и русского. Тут же надели на меня пальто, дали шляпу, пенсне – и давай хлопать в ладоши: вылитый Чехов! (Думаю, что любого русского с бородой обряди в пальто, дай пенсне и пусти по улице – сразу скажут “Чехов!”)» [Коляда 2000].

Литература

Вербицкая 2002 – *Вербицкая Г. Я.* Традиции поэтики А. П. Чехова в современной отечественной драматургии 80х-90х годов (Пьесы Н. Коляды в чеховском контексте): Очерк. Уфа, 2002. (Цит. по: www.kolyada.ur.ru)

Журчева 2007 – *Журчева О. В.* Автор в драме: формы выражения авторского сознания в русской драме XX века. Самара: Изд-во СГПУ, 2007.

Казарина 2004 – *Казарина Т. В.* Три эпохи русского литературного авангарда (Эволюция эстетических принципов). Самара: Изд-во «Самарский университет», 2004.

Коляда 1994 – *Коляда Н.* Пьесы для любимого театра. Екатеринбург, Уральское издательство 1994 (Цит. по: www.kolyada.ur.ru)

Коляда 2000 – *Коляда Н.* На Сахалин // Урал, 2000, № 7.

Коляда 2003 – *Коляда Н.* Носферату: Пьесы и киносценарии. Екатеринбург: Уральское издательство, 2003.

Корнеева 2003 – *Корнеева И.* Николай Коляда: «Театр – мое проклятье» // Время МН – Москва. 6 марта 2003 года.

Лейдерман 1997 – *Лейдерман Н. Л.* Драматургия Николая Коляды: Критический очерк. Екатеринбург: Колан, 1997.

Мурзина 2000 – *Мурзина М.* Режиссер, актер, вахтер // АиФ. М, 2000, № 48.

Чехов 1986 – *Чехов А. П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30-и томах. Соч.: В 18-и томах. Т. 13. М.: Наука, 1986.

Эпштейн 1995 – *Эпштейн М.* После карнавала, или Вечный Веничка // Ерофеев В. В. Оставьте мою душу в покое (Почти все). М., 1995.

Примечания

---

[1] Тавтология определения обычно снимается хронологическим указанием (1990–2000-е годы) или уточнением – «новая новая драма» (в определении реж. В. Мирзоева), новейшая драма.

[2]Ср. фрагмент пьесы «Птица Феникс»: «К е ш а <…> О, сцена, маленькая моя, новенькая – нецелованная! Нецелованная, ненамоленная сценочка! Почему у кого-то, кому не надо, есть сцена, есть театр свой, а мне надо и у меня нету?! <…> Р о з а . Хватит, Иннокентий, хватит. (*Плачет. Встает на колени, поцеловала сцену. Стоит на коленях.*) *Маша встала на колени, поцеловала сцену. Стоит на коленях, голову опустила. Максим встал на колени, поцеловал сцену. Мартин тоже сделал, как все, – встал на колени*» [Коляда 2003, с. 33, 56].

[3]«Каждый из драматургов объясняет свое произведение глубокой личной заинтересованностью, потрясенностью жизнью или отдельным фактом, что подчас мешает драматургический текст и драматургический образ типизации и обобщения и превращает в некоторую феноменологию <…> Современная драматургия стала меньше всего искусством, а некой феноменологией отдельно взятого (вполне конкретно человека, который так погружен в себя, что это видится ему единственным содержанием его художественный рефлексии)» [Журчева 2007, с. 140, 145].

Галина Жиличева

ПАРТИЗАНЫ В ГОРОДЕ. СЕМИОТИЧЕСКАЯ «ОДЕРЖИМОСТЬ» В РОМАНЕ А. ЛЕВКИНА «МОЗГВА»

Главным событием сюжета романа А. Левкина «Мозгва» является преодоление героем по имени О. (повествователь называет его «он – one, некто О»)[1] ситуации духовной катастрофы. Герой обозначает состояние экзистенциального тупика словом «кома». Главный признак комы состоит в ощущении бессмысленности существования и внутреннем «оцепенении».

Известно, что в сюжете такого типа кризис может разрешаться с помощью путешествия в поисках знания – откровения. По мысли В. Н. Топорова, перемещение персонажа от периферии к сакральному центру мира является способом преодоления энтропии. «К этому центру пространства ведет путь, <…> т.е. то, что связывает <…> самую отдаленную периферию <…> с высшей сакральной ценностью, находящейся в центре, причем достижение цели субъектом пути всегда влечет за собой повышение ранга в социально-мифологическом или сакральном статусе» [Топоров 2005, с. 75]. Приобщение к откровению происходит как во время встречи с высшими силами, интерпретируемыми, конечно, по-разному, в зависимости от поэтики произведения (от шестикрылого серафима до учителя Чапаева), так и посредством текста-медиатора, который сочиняет или читает герой (от Евангелия до книг Кастанеды). В. Руднев пишет по этому поводу: «Духовная катастрофа – это невозможность выбрать ни одно из двух противоречащих решений. Возможно лишь снятие самой оппозиции, то есть медитативно-мифологический акт. В качестве такого мифологического медиатора в культуре может выступать Текст-Персонаж» [Руднев 1996, с. 144].

Однако в текстах с игровой, пародийной стратегией повествование осложняется тем, что автор не может манифестировать откровение в «привычной» форме, герой же, в свою очередь, не может осознать его. Так, в романе А. Левкина читаем: «… двое – трое бомжей <…> сидели кучками <…> И вот тут они увидели: плывет лебедь, а на нем сидит … да хоть Заратустра <…> И Заратустра им немедленно вставил: потому, что это же не простой какой-нибудь тип на лебеде или в лодке типа лебедя, а кто-то волшебный, несвойственный здешним местам <…> Но они его не удостоверят, не утвердят» [160]. Следовательно, основной проблемой повествования является не отсутствие сверхличной реальности, а кризис ее репрезентации: в ситуации декларируемого распада императивной картины мира, приводящего к случайной игре референтами, неминуемы коммуникативные сбои. Поэтому сомнению в романе подвергаются знаковые системы всех уровней. Например, знаки-изображения: «…навряд ли присутствие ангелов ощущают жопой», – рассуждает герой, – «…почему же их рисуют с жопами и прочими частями тела?» [73].

Герой Левкина пытается опробовать три классических варианта выхода из лиминальной сюжетной стадии: путешествие, поиск ангела, чтение «волшебной книги». Но во всех вариантах акцентируется не событийный, а интерпретационный аспект – герою кажется, что он должен истолковать знаки города, знаки – послания из иного мира и т.п. Рассмотрим, как в повествовании осуществляется подмена «жизненной» реальности на семиотическую реальность.

О. путешествует – «влачится» по Москве, отдав ей функции управления своей личностью. Повествователь отмечает, что мозг героя управляется городом Москвой, в наибольшей степени – картой метрополитена. «Ну а раз он, как тело, жил теперь без желаний и удовольствий, то мозг, значит, потерялся <…> Значит надо искать протез мозга, раз свой потерял. Вариантом могла быть только Москва: только город сохранял

его связи. Куда попадешь – о том и вспомнишь» [119]. Город необходим, чтобы при утрате субъективности (имя героя можно истолковать и как отсылку к знаку «ноль») восстановить хотя бы связи с внешним миром. «Но точка остановки мира, она же – точка его сборки <…> была у него размером с внутренность МКАДа. Была просто внутренностями Московской кольцевой. Городом Мозгва» [41]. Подобное единение города и человека неслучайно.

В науке укоренены представления не только о мифологической корреляции города и тела,[2] но и о связях схематического изображения города с визуализацией мыслительного процесса. М. Ямпольский, рассуждая о том, что карта имитирует ментальный образ, не имеющий явной локализации, напоминает читателям мнемотехнику Цицерона, который предлагал размещать запоминаемые образы в воображаемом пространстве архитектурных сооружений [Ямпольский 2007, с. 208]. Однако в исследуемом романе путешествие по улицам города не помогает герою – «анти-Улиссу» ни преодолеть негативные телесные ощущения, ни «вспомнить» себя. Москва в романе заставляет забыть все, поскольку «вырабатывает у своих жителей амнезию» [9].

Метафорика города-тела, города-мозга продуцирует соответствия архитектурного устройства внешнего и внутреннего пространства. С одной стороны, тело человека уподоблено городу (точнее тело-душа соотносятся с фальшивым–подлинным городом): «…у каждого должна быть своя карта мира, поскольку у всякого есть своя история <…> они же должны быть внутри, эти амперметры, музыкальные шкатулки, ржавые звонки, проводка? Потому что когда человека вскрывает патологоанатом, то он доберется только до фальшивой Трои, подставной и верхней – с ее ложными внутренними органами» [52]. С другой стороны, город представлен в антропоморфных образах и руководит мыслительным процессом жителей: «Москва же, уже внутри Садового кольца – точно, была твердым серовато-розовым мозгом <…> Теперь это был его мозг, раз уж другого не было» [125].

Но попытка растворения в топосе дает лишь иллюзию установлению связности, внутренний и внешний город не могут заместить личность без остатка: «…город снаружи скреплен с городом внутри головы <…> проблема в том, что они перестали отвечать друг другу. И он, как некий message, не узнавал мозг, куда был заброшен, как партизан» [139]. Парадоксальное ощущение себя как партизана в собственном мозге указывает на двойное несовпадение личности – и с внешним миром, и с внутренней реальностью, приводит к появлению в сюжете серии ситуаций, эмблематизирующих разрушение структур рационального из-за внедрения в них «случайного» иррационального элемента.

Символом ложной системности оказывается в романе Институт мозга, возле которого «кома» впервые «нападает» на героя. «На этой самой Б. Якиманке, где он теперь стоял <…> находился Институт мозга с его Пантеоном, куда свозили мозги умерших, в частности Ленина, Клары Цеткин, Луначарского, Цюрупы и даже почему-то Андрея Белого» [27]. Герой полагает, что если «вход» в кому географически обозначен, то и выход из нее будет локализован в пространстве. Но, хотя герой пытается вспомнить все улицы Москвы, и посмотреть в справочнике названия «территорий» мозга, он начинает понимать, что «отдельной территории для просветленных нет» [104]. Важно, что тот «участок улицы», где «кома» настигла героя, не имеет названия («странно, почти сто метров тротуара в километре от Кремля – и безымянные» [55]), что его очень беспокоит, лишает возможности комментария. Но в то же время это «слепое пятно» героя-интерпретатора и служит предвестником выхода из рациональной логики.

В начале романа герой представляет себе систематический каталог ком: «…ком много, все они сведены в реестр. Где-то – возможно, что и на небесах – есть большие помещения как в детском саду или в банке… если дело обретало официальный и делопроизводительный оборот, то все будет хорошо» [71]. Но в конце романа понимает, что бытие в коме не системно, а серийно: «…кома <…> вытаскивала все, что с ним было: такая картинка, сякая <…> Он распался, рассыпался на свои прежние сценки» [121]. Поправками к логике рациональности оказываются и неспособность Института разобраться с устройством гениальности, несмотря на изобретение способов расчленения, консервации, хранения мозга, и случайное присутствие в перечне исследуемых А. Белого. Учитывая сходство названий: «Мозгва» – «Москва», можно считать появление Белого в ряду коммунистических деятелей авторским сигналом – аналогом появлению партизана в системе «города-мозга» героя.[3]

Путешествия по Москве только подчеркивает зазор между идеальным и реальным городом. Герою Левкина снятся «небесные» города («даже сказать-то неприлично – ему снились города <…> мощные, громадные города – иногда их названия совпадали (как-то знал во сне) с названиями здешних городов, но мало им соответствовали – были даже не лучше, а другого порядка» [98]), но земная Москва разочаровывает. Если О. хочет найти место, где был счастлив, то выясняется, что его или застроили, или снесли. Таким образом, получить новое знание о смысле не удается. Земной город представляется «нагромождением» знаков, которые невозможно истолковать: «…город был забит знаками, подаваемыми лично ему» [47]. Поиски откровения в городе без знаковой иерархии превращаются в манию заговора: «ведь может существовать заговор красного или синего цвета <…> заговор бубликов» [145], которая выражается в желании разгадать все увиденные образы, прокомментировать все встреченные на пути реалии.[4]

Отметим, что стратегия комментирования присуща как герою, так и нарратору. Уже на первой странице, например, пока герой стоит посередине улицы, повествователь успевает описать здание, находящееся сзади героя, то есть вне поля его зрения. «Он сделал шаг вперед, но снова замер: машины уже двинулись <…> (Ресторан «Вильям Басс», назван в честь старинного пивовара Басса. Тонированные стекла, солидная вывеска, услужливые официанты. Гости «Вильяма Басса» предпочитают строгие костюмы, белые рубашки и шеи в галстуках…)» [5]. Избыточность комментирования сюжетных декораций (герой не посетит этот ресторан, а «территория» комы – не ресторан, а безымянный участок улицы), позволяет читателю почувствовать информативную лакуну: в тексте нет точных мотивировок кризиса героя, описания его внешности и т. п.

Подобные описательные фрагменты встречаются постоянно, превращая путешествие по внешнему и «внутреннему» городу героя в текст-комментарий. Даже душа описана как путешественник – интерпретатор: «А душа получалась существом, похожим на червяка, который полз по трубе, по внутренностям жизни, которая получалась как полость, оснащенная ворсинками, шариками <…> Душа вынужденно путешествовала по этому складу <…> Может быть, имея своим позвоночником Великую русскую литературу, она ползла к убежищу, в котором окуклится, с последующим вылетом в формате мотылька» [106]. Путь души основан на системе литературы, то есть душа должна прочитать – истолковать «ворсинки, шарики»: «Когда его душа натыкалась на скользкую бусину, в мозгу тут же что-нибудь проецировалось…» [106]. «Семиотическая одержимость» выражается в приписывании аморфной сущности (душа-червяк) внутренней структуры – позвоночника и жесткой заданности метаморфоз (гусеница – бабочка). Но аллегория абсурдна, поскольку у червяка нет позвоночника и способности к превращению в мотылька.

О. догадывается, что его кома может проявляться в случайной «конфигурации предметов», но не может перестать давать определения, объяснять знаки. По М. Фуко, «комментировать – значит признавать, по определению, избыток означаемых над означающими, неизбежно несформулированный остаток мысли, который язык оставляет во тьме, остаток, составляющий саму суть, выталкивающую наружу свой секрет. Но комментировать – также предполагает, что это невысказанное спит в речи, и что благодаря избыточности, присущей означающему, можно, вопрошая, заставить говорить содержание, которое отчетливо не было означено. Это двойная избыточность, открывая возможность комментария, обрекает нас на бесконечную, ничем не ограниченную задачу: всегда есть дремлющие означаемые, которым нужно дать слово; что же касается означаемых – они всегда предлагают изобилие, вопрошающее против нашей воли о том, что оно «хочет сказать» [Фуко 1998, с. 18]. Реальность становится для героя семиотической системой после того, как он наделяет ее значениями (как сказал бы М. Фуко, «признает»), которые и пытается истолковать. При этом наличная реальность как бы выводится «за скобки». (Герой не может работать, общаться с другими людьми, не узнает жену). Метафизическая слепота комментирования собственной жизни прямо в момент ее проживания проявляется в том, что комментарий уничтожает коммуникативную неопределенность, и, следовательно, не преодолевает, а продуцирует состояние «оцепененья».

В повествовании статичность «комы» манифестируется и в стилистических приемах (бесконечные перечислительными ряды, вставные тексты), и в сюжетной детализации (частые повторы образов статуй, ледяных фигур, манекенов), и в мифологических проекциях событий (кома наступает зимой, герою снятся мертвые исторические деятели, он посещает квартиру умерших родителей).

Статичность преодолевается тем, что стратегия комментирования подчеркнуто дает сбои. В комментариях соприсутствует несколько равновероятных московских «приключений» исторических деятелей (например, Наполеона), несколько адресов Института мозга, несколько вариантов авторства архитектурных сооружений, несколько воображаемых маршрутов, по которым несли в Институт мозг Маяковского. Абсурдность тотального комментария очевидна в эпизоде путешествия героя в поисках «места для размышлений». Повествователь на протяжении двух страниц подробно перечисляет все вывески предприятий, мимо которых шел герой, при этом, сообщая, что из них герой заметил только две (АОЗТ «Катос» и ОАО «Борец»). Подобные фрагменты, вероятно, должны вовлекать читателя в игру разгадывания надписей - знаков. Но перечень значимо заканчивается буквами ООО, похожими на нули («Путь МСК ООО»), «обнуляя» путь символизации.

Заметим, что семиотическую одержимость героя можно объяснить психологически. По мнению В. Руднева, выход из депрессии возможен с помощью «обучения языку мира» заново [Руднев 2007, с. 231]. Но одержимость поисками нового языка, чтением и комментированием, овладевающая героем в период депрессии, не может привести к успеху в мире, где каждый знак имеет несколько противоположный смыслов. В. Руднев так описывает семиотический принцип шизофрении, доминирующий в современной культурной парадигме: «Шизофрения – отказ от реальности, состоит в отказе от семиотического осмысления вещей и знаков, в трансгрессивной позиции по отношению ко всему семиотическому. Парадоксально при этом, что семиотика как наука о знаках актуализировалась именно в XX веке <...> Когда знаки стали исчезать, потребовалось их обосновать <…> Во многом семиотика, структурализм <…> были рационалистическим заслоном против шизофрении, попыткой <…> противопоставить логику шизофреническому мифотворчеству» [Руднев 2007, с. 508].

Поскольку О. по профессии авиаконструктор, он пытается производить логическое конструирование символического контекста происходящих событий. Но все тексты, которые используются для толкования возникающих реалий и ассоциаций: газеты, справочники, энциклопедии, учебники, интернет-издания, фрагменты которых помещаются в повествование, не помогают герою разобраться с тем, что происходит, тот есть, не выполняют функцию смыслополагания.

«Призовая семантика» [61] как награда за удачную интерпретацию, о которой мечтает герой, невозможна. Нужно не приращение смысла бесконечным комментированием, а прозрение, просветление, которое нельзя выразить словами.

Жажда просветления выражается в том, что герой хочет, чтобы ему явился сверхзнак – ангел: «Ангел бы явился полупрозрачный, надувной, размером с мать-родину на Малаховом кургане или хотя бы с Петра 1» [93]. Но в наличном мире ангелы являться не могут, зато начинают являться партизаны. Сначала они появляются в тех точках города, где герой задает себе самые важные вопросы («Кто я? Где я? Как я понимаю мир?»). Партизаны стоят среди фигур на станции Бауманская. «…возле этих статуй был, несмотря на позднее время, кое-какой народ, и вот эти люди отчего-то выбирали себе статуи, которые на них похожи <…> что-то в нем опять треснуло и он почувствовал себя юным мальчиком – разглядывая эти небольшие чучела <…> с эманируемыми ими историями про войну, пионеров и проч.» [39] Вместо архетипического знака откровения, герой получает указание на «личный» смысл, ведь ранее в романе он уже сравнивал себя с партизаном, и с чучелом («А он как был чучелом, так им и остался»). Связь героя и темы партизан будет в дальнейшем все более усиливаться с помощью сюжетных повторов. Важно, что О. обращает внимание на партизан станции «Белорусская» именно в связи с потерей привычного ощущения логики устройства мира. «Так он понял, что его личная рецепция нарушилась, продырявилась, случилось это <…> возле мощной троицы бронзовых партизан» [53]. Намек на трансформацию восприятия усилен неожиданным воспоминанием о рационалисте Декарте: «Тем более, откуда Декарт возле памятника трем разнополым белорусским партизанам?» [53].

В эпизоде пути О. вдоль железной дороги, ангелы опять подменяются партизанами: «но пока не было не только Большого Ангела, но и приличного места для размышлений <…> места были дикими <…> Далее, что ли теряя название и даже ранг улицы, дорога превращалась в лощину, пересекавшую еще одну, чисто партизанскую железную дорогу» [94]. Партизаны не только нарушают стабильность знаковой системы города, вызывая сбой восприятия, но и становятся главным знаком того текста-медиатора, который во второй половине романа начинает в поисках откровения о мире читать герой.

О. вспоминает о наличии в его библиотеке «волшебной книги» – брошюры о знаках филолога Калошина.[5] Излюбленным примером знаковых комплексов Калошина является деятельность партизан. «Казалось, раз уж начались знаки, дальше речь пойдет об ангелах, но Сведенборг не был нужен: “Пример. Партизану-разведчику могут сказать в штабе: ‘Если хозяйка такого-то дома дает тебе чай с лимонной кислотой – незамедлительно отправь на базу медикаменты, а если даст соленый чай – отправь питание радиоприемнику’”» [132]. Герой начинает осознавать безумие стратегии систематизации именно после перечитывания брошюры. Ведь обрамляющее повествование и вставной текст являются своеобразными двойниками: повторяются метафоры статичности, смерти. Мир манекенов Калошина во внешнем повествовании соответствует состоянию героя, пребывающего «оцепененье» бреда интерпретации.

«Это было пространство безупречных манекенов. Им было присуще равномерное сумеречное сознание <…> Партизан закопал в землю коробку патронов.

Чтобы легче ее разыскать, он на растущей рядом березе куском древесного угля нарисовал автомат <…> Партизан на городской улице передал встретившемуся товарищу одну монету и бронзовую игрушку, изображающую носорога и сказал: «Это гостинцы твоему малышу». На самом деле <…> тот, которому вручена игрушка, должен немедленно явиться к командиру отряда» [133].

Текст помогает герою не потому, что содержит откровение, а потому, что объективирует «семиотический недуг» героя. Он выясняет, что не одинок в своей коме, что ее можно пережить: «К первому типу тасентов относятся объекты, случайно действующие на органы чувств <…> Киты, дельфины, морские львы <…> А ведь лоси, медведи, волки, соболи, куропатки, - это же ровно «люди, львы, орлы и куропатки, рогатые олени, гуси, пауки, молчаливые рыбы, обитавшие в воде, морские звезды и те, которых нельзя было видеть глазом». Значит и Чехов тоже попал когда-то на кому <…> Кома, значит, первым делом заставляла человека классифицировать все подряд. Вызывала сомнения в привычном порядке вещей» [130]. О. забывает, что Чехов написал эту фразу для героя – самоубийцы (автора-неудачника), но все-таки чувствует, что переозначивание мира выхода из депрессии не дает: «Калошин был молодцом: мир, как лего, в горячечном энтузиазме собирался из различных покемонов каждую секунду. А манипулирующий был сам включен в свои манипуляции, изнутри которых казалось, что и он прозрачен, и вся схема прозрачна <…> но весь этот пузырь был со стороны смутным, темно-серым облаком, окутавшем больного» [142].

После прочтения героем книги о знаках в повествовании акцентируются новые метафоры, тематизирующие искомый выход: «дыра», «щель», «провал», «проход». Все они объединены темой ускользания от «поименованной» системы мира: «дырочка вела неведомо куда», «сама щель не называлась никак», «щель в покрове мироздания», «внутри неизвестно что», «какая-то сеть, паутина растворилась».

Главный вопрос героя, уподобляющего себя партизану: «А если он партизан, то где центр, почему не шлет тушенку, связных, не награждает круглой медалью?» [162] выражал желание структуры. После прочтения Калошина О. понимает, что партизан должен получить свободу от центра и базы. Герой, отмечая, что он теперь партизан без пароля, а значит чужой системе, делает вывод: «Конечно, только партизаны могут спасти мир. Он всегда хотел быть партизаном, и теперь, наконец, мечта осуществилась» [133]. «Спасение» внутреннего мира связано с изменением логики героя, которое подчеркивается и тем, какие московские локусы он часто посещает в конце романа: Китай-город, магазин «Путь к себе», клуб «Китайский летчик Джао Да», и тем как меняется метафорический контекст повествования: от «умозрительного города» Декарта к буддизму.

После осознания героем себя вне структуры, в тексте появляются совершенно случайные события, которые не столько комментируются, сколько просто принимаются как «знамения». Они связаны с нарушениями привычных маршрутов движения, то есть символизируют остановку дискурса комментария: «поезд выехал оттуда, где был тупик <…> появление поезда было явным знамением <…> смысл которого <…> был темен» [152], и обнаружением древней «подземной» Москвы: «остановлены поезда <…> версия события выглядела почти древнеримской <…> был пробит свод тоннеля, и буровая колонна встала поперек перегона» [153]. Подземная Москва противостоит муляжному верхнему городу (вспомним рассуждения героя о возможности существования настоящей «духовной» Трои под ложной «телесной»). «Остальное – муляжи, построенные в формате «разборка с воссозданием», возлюбленном Московским управлением охраны памятников. И еще настоящим был <…> храм <…> с престолом в честь святого Климента, жившего в 1 веке от РХ <…> в каменоломнях Климент успел вырубить храм, а теперь возле <…> НИИ оснований и

подземных сооружений пробило дыру, сильно проникшую в глубину Москвы» [154]. Таким образом, «знамения» выполняют функцию возвращения к истоку, началу, смыслу (Древний Рим, первый век), не переозначенному комментарием.

Еще на первых страницах текста герой размышлял о самолете, который можно было бы использовать как бур. Небесное и подземное смешиваются по признаку несовпадения с земным, реальным и в ситуации с городом: настоящий город представляется или небесным (герой видит сны о небесных городах), или подземным (герой видит обнажение «семи – восьми ярусов» Москвы). Эта «шизофреническая» (в терминологии Ж. Делеза, шизофренический язык характеризуется двойной серийностью – «соскальзыванием означающей серии к означаемой» [Делез 1995, с. 117]) двойственность знака указывает на коммуникативную неопределенность феномена, лишает героя возможности рационального комментария, но провоцирует его на поиск смысла.

Новый статус героя, полученный после «знамений», подчеркнут комически буквальной встречей со смыслом «без пояснений»: «А на заднике ларька <…> черным по белой стенке было выведено: “СМЫСЛ”. Без пояснений. Чье-то прозвище?» [170]

Если в начале романа работа сознания символизировалась как структура связей, давалась в абстрактных, схематических образах: схема мозга, схема города, карта метро, схема электросетей РАО ЕЭС, то во второй части романа появляются органические модели: паутина, мох, грибница, актуализирующие тему лакуны, пустоты, зазора. «А щель эта, провал между пространствами был заполнен чем-то полужидким, как если бы за кожей – сухой, портфельной, между двумя ее слоями – оказалось место, где мокрицы, грибницы» [89]. Противопоставление сухой кожи и аморфной неоднородной субстанции соотносится с основным метафизическим противопоставлением романа: конструкция (система знаков, позвоночник) – жизнь (душа, червяк). В конце романа, вместо червяка с позвоночником, образ «я» идентифицируется с множеством червяков: «Он, что ли, состоял одновременно из тысячи червячков, у каждого из которых в жизни было свое дело, но не был ни одним из них, и их совокупность тоже не была им» [151]. Хотя в библиотеке героя нет постструктуралистских философов, его рассуждение аналогично знаменитому определению Ж. Делеза, Ф. Гваттари: «Ризома – представляет собой не центрированную, не иерархическую и не значимую систему без Генерала, без организующей памяти и центрального автомата» [Делез, Гваттари 1996, с. 28].

Таким образом, модернистская проективность, эмблематизированная в тексте брошюрой Калошина, «развязавшего с мирозданием личную войну» [150], отсылками к «Москве» А. Белого, описаниями героя как «сверхчеловека», разгадывающего язык жизни и т.п., преодолевается в повествовании с помощью комической актуализации метафор постструктурализма: «партизан без Центра и базы», «ты не один и тот же, ты весь из кусочков», «можно было составлять куски жизни так, а можно иначе», «место, где грибницы» и т. п.

При этом герой перестает оперировать готовыми значениями. В частности, черный цвет, в начале повествования однозначно истолковывавшийся как предвестник смерти, в конце повествования ассоциируется с жизнью. Он видит «вполне живых черных тараканов» (ранее – всегда мертвых), «черную и изящную мышь» (ранее герой осознавал себя мертвой лабораторной мышью), мечтает увидеть черную птицу счастья [171]. Переоценка являемых герою знаков происходит после того, как в тексте появляется надпись «СМЫСЛ», выведенная «чем-то черным по белому на заднике ларька», и, тем самым, черный цвет наделяется позитивностью в качестве знака письма. «Оживление» черной мыши возобновляет серию изначальных смыслов, заданную

подземной Москвой, поскольку возвращает повествование к живой, подвижной мысли.[6]

В финале романа просветленный герой окончательно отказывается от конструирования жизни: «Он, О. был здесь, но, что ли, и нигде» [172], и включается в ряд природных связей мира: оживает весной, выходит из «оцепененья», начинает ощущать: «солнце грело, прохлада холодила <…> все приросло и срослось, будто и не было ничего» [172].

Таким образом, развитие «безумия» героя значимо совпадает с движением культуры XX века от структурализма к постструктурализму, от уверенности в возможности истолковать знак к процедурам деконструкции.

Литература

Гальмиш, Бештель 2005 – Гальмиш К., Бештель Д. Огромное тело города: аллегорические образы Праги на рубеже XX в. // Тело в русской культуре. М.: НЛО, 2005. С. 347–361.

Делез 1995 – *Делез Ж.* Логика смысла. М.: Академия, 1995.

Делез, Гваттари 1996 – *Делез Ж, Гваттари Ф.* Ризома // Философия эпохи постмодерна. Минск: Красико-принт, 1996.

Белый 1990 – *Белый А.* Москва. М.: Советская Россия, 1990.

Левкин 2005 – Левкин А. Мозгва. М.: ОГИ, 2005.

Руднев 1996 – *Руднев В. П.* Морфология реальности. М.: Гнозис, 1996.

Руднев 2007 – *Руднев В. П.* Философия языка и семиотика безумия: Избранные работы. М.: Территория будущего, 2007.

Топоров 2005 – *Топоров В. Н.* Пространство и текст // Топоров В. Н. Исследования по этимологии и семантике. М.: Языки славянской культуры, 2005. С. 55–118.

Фатеева 2000 – *Фатеева Н. А.* Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текста. М: Агар, 2000.

Фуко 1998 – *Фуко М.* Рождение клиники. М.: Смысл, 1998.

Ямпольский 2007 – *Ямпольский М. Б.* Ткач и визионер. М.: НЛО, 2007.

Примечания

[1] Левкин 2005, с.5. Далее все цитаты по этому изданию. Страницы указываются в скобках.

[2] См., например: Гальмиш, Бештель 2005.

[3] Параллели (сознательные или бессознательные) с «Москвой» А. Белого касаются не только конфликта рационального – иррационального. В текстах Белого есть аналогичные элементы: «разбухание» телесности города (Москва сравнена с раковой опухолью), умаление личного начала в человеке: «пустая иллюзия, – Я – свои выпустит ветры; вода утечет: в писсуары; и будет – “ничто”» [Белый 1990, 691], «угрызения совести, – ноль; физиология переживается цифрищами, напечатанными в миллионах сплошных километров; один – ноль, ноль, ноль, ноль…» [там же, с. 697]. Имеют типологическое сходство и некоторые другие ассоциативные ряды. У Белого мир в момент катастрофы сравнивается с разбойником, у Левкина – с партизаном; в обоих случаях описание современного города соотносится с тем, что мог видеть Наполеон – предшественник современных разбойников [там же, с. 690], во время движения героев по городу, в том числе и по «кольцу А и кольцу Б» [там же, с. 719] фиксируются и комментируются повествователем вывески и надписи на зданиях вместо ощущений и мыслей персонажей.

[4] Семиотическая «одержимость», совмещенная с разоблачением заговора, имеет прецедент в современной литературе – роман У. Эко «Маятник Фуко», в котором интерпретаторские усилия героев результатов не дают. У Левкина в сюжете нет катастрофических последствий ложного толкования знаков, но ожидание героя – интерпретатора не оправдывается.

[5] Можно предположить здесь намек на шуточное прозвище Максимилиана (Макса) Волошина, увековеченное, в частности, Сашей Черным в посвященном «исписавшимся “популярностям”» стихотворении «Переутомление» (1908): «Назовет меня Пильский дешевой бездарностью, / А *Вакс Калошин* – разбитым горшком...» Псевдоним Александра Гликберга, в свою очередь, корреспондирует к псевдониму автора романа «Москва»: Саша *Черный*/Андрей *Белый*.

[6] О связи *мыши* и *мысли* в русской литературе см.: Фатеева 2000, с. 164–165.

Светлана Ромащенко

СЕМАНТИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ УДВОЕНИЯ
(«Соловей спасающий» Елены Шварц)

Возможность вести речь о проблемах поэтики в рамках уже сложившегося литературного феномена становится очевидной при переходе от критической рефлексии к выстраиванию языка интерпретации и образованию целой системы концептов, которые могут быть воспроизведены и систематизированы. Так с момента появления первого сборника стихов Елены Шварц (1989) в России и по сей день существует не только «история изучения», но и целый ряд словесных конструкций, которые можно применить к отдельным произведениям и целым стихотворным сборникам в качестве универсальных интерпретант. Например, «сверхчувственный алогизм» [Голынко-Вольфсон 1999], «слова как источники собственных смыслов» [Дарк 2004], «смысловая объемность мифа», «сверххудожественные обобщения» [Эпштейн 1998] – не просто стилистические изыски критиков – почитателей, но вполне адекватные явлению понятийные категории.

Анализ отдельного текста, понимаемого как микроэлемент художественной системы, может быть представлен как определенный этап канонизации писательского имени, если не использовать его в качестве материала для учебной работы, иллюстрирующего принцип или подход. Однако следует принять во внимание тот факт, что «объектом эстетического анализа, выявляющего художественную целостность произведения, может служить и сколь угодно малый фрагмент текста, в достаточной мере обладающий относительной завершенностью: виртуальная целостность той или иной эстетической модальности присутствует неотъемлемо в любом фрагменте целого, что напоминает хорошо известный современной биологии феномен «генетического кода» [Тюпа 2001, с. 41]. В такой роли отдельное стихотворение, особым образом выделенное, может быть истолковано как явление, соотносимое с понятиями «поэтический мир» и «художественная система».

В сборнике «Войско, изгоняющее бесов» (1976) стихотворение «Соловей спасающий» помещено в двух вариантах, причем второй вариант имеет подзаголовок «стихотворение-двойник». Установка на одновременное прочтение обоих вариантов ничего общего не имеет ни с текстологическими версиями, ни с различными редакциями. Завершенность, полнота и самодостаточность каждого закреплена текстуально и концептуально. Первое впечатление может уподобить своеобразную конструкцию из двух текстов двум переводам одного стихотворения, тем более, известна деятельность Е. Шварц именно в качестве переводчика. Так, например, «алмазная иголка» первого варианта во втором дублируется «голосовой защелкой», «буравить» – «долбить», точка «слабее прочих» становится «материей не так набитой плотно». Мнимая синонимичность словесных конструкций количественно уступает полной повторяемости (из 26-и условно соотносимых строк 11 приводятся дословно). Таким образом, возникает эффект позиционирования: замены в стихотворении – двойнике опознаются как принципиально значимые. Выделенное в первом варианте «Но это не было его призваньем» исчезает из второго:

> Но это не было его призваньем. Он в гладком шаре ночи
> Всю простучал поверхность и точку ту нашел –
> слабее прочих.

Сравним:

И он повесил на прохладе сушиться их полотна –
Чтобы точку ту найти – материей не так набиту плотно.

Соотносимость «шара ночи» и «полотен» тьмы обусловлена двумя отмеченными топологическими индексами – «Деревня Новая» в ее единичности соединяется с «Каменного дышащей мглой» (вариант: *тьмой*) Сама идея сцепления (сшивания) и поиск особой «слабой» точки, разворачивается как «чистое движение, которое в оболочке не нуждается, всегда готовое ее прервать, скомкать и уничтожить» [Дарк 2004].

Материализация «чистого движения» не является индивидуальным поэтическим кодом Елены Шварц, однако входит в число тех литературоведческих концептов, в которых не пропадает «чистая поэзия».

Общим и безусловно продуктивным положением статей, посвященных творчеству Е. Шварц, становится описание и интерпретация ее поэтического языка через фиксацию сквозных риторических построений, являющихся первоосновой «системы образов». Например, О. Дарк утверждает, что «*фигура молнии* – решительно главная у Елены Шварц» [Дарк 2004; с. 145 курсив автора. – *С. Р.*], при этом «явленные в словах молнии накладываются на возникающие сокращения/вытягивания строк – языки молний. Строфа становится сама изображением, картиной молнии» [Там же]. А сам первообраз трактуется как «идея переворота, зависания и броска» [Дарк 2004, с. 146]. В качестве более высокого уровня обобщений Д. Голынко-Вольфсон формулирует «мгновенный перевод жизненных сплетений и узоров культурные символические коды» [Голынко-Вольфсон 1999, с. 2]. В. Шубинский, утверждая «метаметафорическую» природу образности стихов Шварц, обращается к испытанному приему сравнения и уподобления: «Поэтому она не риторический поэт, как Маяковский и (во многом) Цветаева, но и не метафизический лирик, как Мандельштам. В основе ее поэтики – не «химия слов», а точное, отчетливое, даже нарочито упрощенное, но при этом бесконечно разветвляющееся дерево образов, восходящее к эстетике барокко [Шубинский 2000, с. 114]. Из приведенных определений становится очевидной тенденция объяснения особой силы воздействия на читателя поэзии Е. Шварц: она заключается в энергии вовлечения в круг пробужденных ассоциаций, суггестивно направленной на формирование активной позиции адресата. У. Эко, характеризуя усиление поэтической экспрессии, замечает, что «это еще более справедливо в случае тех поэтических текстов, которые сознательно основаны на суггестивности, потому что подобные тексты призваны стимулировать внутренний мир адресата таким образом, чтобы он извлекал из себя самого некие глубинные реакции, отзываясь на тонкие резонаторы, заложенные в воспринимаемом тексте» [Эко 2005, с. 95]

Приведенные выше соображения о непосредственности и неуловимости взаимодействия между воспринимающим и творящим сознанием в области эмоциональной рефлексии, опосредованной эстетическим переживанием, однако, ни в коей мере не исключают возможность поиска соотношения между текстом и смыслом в области наиболее открытой для рационального постижения – области осуществления эстетической заданности имплицитного языка дискурса в непосредственной данности текста. Сопоставление двух вариантов, заявленных как «двойники», столь же очевидное для актуализированного читательского восприятия, как и стихотворная строфа, наличие заглавия, определенное место в композиции сборника, допускает возможность объяснения не только вовлеченности читательского сознания, но и некоторых закономерностей авторской рефлексии над непосредственно переживаемым процессом текстопорождения.

Вопрос об окончательности или первичности того или иного варианта локализуется в области текстологических исследований, но в отмеченном нами случае вариативность эксплицирована и подчеркнута подзаголовком. Таким образом, второй вариант «Соловья спасающего», в котором отсутствует фраза «Но это не было его призванием», маркирует двойничество как особый композиционный прием, доступный непосредственному читательскому восприятию. Первая строка («Соловей засвистал и защелкал»), общая для обоих вариантов, выдает намерение автора развернуть лирический сюжет как отталкивание от ожидаемой и предполагаемой читательской реакции. Однако в первом варианте «Как банально начало, но я не к тому» в качестве части бессоюзного сложного предложения отделяется от сильной позиции начала знаком тире. При этом семантика парности, взаимодополнительности обоих вариантов усиливается введением во вторую часть высказывания, следующую за тире, формы личного местоимения и усиливает ее принадлежность лирическому субъекту. В первом случае «он» (соловей) и «я» как субъект высказывания о банальности первой фразы соотносятся друг с другом в пределах одного предложения как причина и следствие. «Банальность» как следствие соловьиного пения оказывается присуща самому факту, явлению, событию, которое будет развернуто в целую цепь уподоблений, а динамика лирической ситуации окажется фактом, опровергающим эту банальность именно тем, как пел соловей, как расширялись масштабы его действа и постепенно охватывали все области бытия («Горошинку земли он в клюв тогда бы взял / И вынес бы к свету через темный канал») Реальных объяснений «банальности», оказавшейся в итоге семантическим индексом, который не получил развития и не был интерпретирован, читатель не получает, и фраза о призвании тоже остается загадкой, неразрешимой в пределах одного варианта.

Вариант – двойник содержит вторую фразу о банальности с одним лишь небольшим, на первый взгляд, изменением.

Соловей засвистал и защелкал
(Как банально начало, но я не к тому).

Заключенная в скобки фраза приобретает статус дополнительного замечания, и равновесие между фактом начала и его оценкой нарушается. Введенная в стихотворный ряд констатация вторичности и условности происходящего усиливает не ощущение достоверности, но факт автореференции, а «банальность» описания соловьиного пения отсылает к культурному контексту, например к басне Крылова «Осел и соловей», легко актуализируемой как источник реминисценции:

Тут соловей являть свое искусство стал:
Защелкал, засвистал на тысячу ладов…

Признание в банальности и отказ от обвинения в ней – прием, безусловно, риторический, направленный на предупреждение реакции адресата и захват коммуникативной инициативы. О такого рода высказываниях в лингвистике существует мнение как о парадоксальных, «их парадоксальность справедливо связывается с автореферентностью, т. е. с тем, что в них осуществляется отсылка к ним самим» [Булыгина, Шмелев 1997, с. 453]. Скобки второго варианта, таким образом, переводят высказывание в область словесного парадокса, хотя, по словам Т. В. Булыгиной, «в поэтической речи четкой границы между этими двумя видами противоречий, по- видимому, вообще нет» [Там же, с. 50]. Отмеченное лингвистами внутреннее противоречие подобного высказывания может быть связано с присущей поэтической речи автокоммуникативностью.

Однако не следует забывать и серьезном онтологическом сдвиге, который переосмыслил не только понятие о лирическом герое, но и сущностно изменил соотношение между традиционными «формами авторского сознания» (Б. Корман) и представлением о читательской позиции в рамках эстетического дискурса.

В тандеме из двух стихотворений первое отсылает к богатому читательскому опыту ассоциативного вхождения в «сотворческое сопереживание» (М. Бахтин) и одновременно предполагает наличие у него установок, многообразных личных инициатив, «но отнюдь не аморфное приглашение к беспорядочному соучастию» [Эко 2005, с.109]. «Алмазная иголка», которой соловей «сшил Деревню Новую и Каменного дышащую мглу», при всей «образности» заполняет нишу читательских представлений о шитье как имитации письма, творчества как Творения, которое немыслимо без магического пушкинского кристалла, без актуализации грани, границы, предела, положенного человеку в беспредельности его творческих устремлений. Семантика «поверхности» и «точки», в которую будет проникать «кипящий голос», чтобы дождаться ответа «с той стороны», пронизывает весь речевой строй стихотворения, однако «призванье» певца, взявшего на себя роль мессии, несмотря на первоначальное утверждение, подтверждается экспликацией глобальных перемен.

Он лил кипящий голос
В невидимое углубленье.
То он надеялся, что звук взрастет, как колос,
Уже с той стороны – то умолкал в сомненье.
То просыпался и тянул из этой ямки все подряд,
Как тянут из укуса яд

В индивидуально оформленном контексте обнаруживаются интерпретанты-универсалии, соотносимые с пророческой и жертвенной версией назначения поэзии: и мифологема «сеятеля», и «молчание» пророка, и сократовская «чаша с ядом», усиленная новозаветными коннотациями. «Открытость» поэтической версии спасения сквозь «точку, слабее прочих», может быть воспринята как откровение – вторичное рождение и выход к свету «через темный канал».

Однако семантически неоднозначное «двойничество» не позволяет читателю, готовому к эмоциональному резонансу, однозначно выстроить героическую версию, в рамках которой «банальность» и сомнения в «призвании» лишь усиливают ощущение значительности происходящего.

В конце 1980-х М. Эпштейн, пытаясь конкретизировать дефиниции «новой поэзии», отмечал в интересующем нас аспекте новую природу поэтического переживания. «Переживание времени в его замедленной и насыщенной протяженности обусловило не только тематический поворот к истории, но и исторический подход к современности, отложилось в поэзии уплотненными до многозначности образными рядами, словно спрессованными под грузом времени, под стать «взрывчатым почвам», до предела набитым культурными слоями» [Эпштейн 1988, с. 111]. Самосознание Человека растворяется в самосознании Культуры, переживающей грядущий Апокалипсис в судорожном стремлении утвердить себя как основу жизни. Поэзия 1980–90-х не просто культуроцентрична – она культурогенна.

Метафоричность первого варианта «Соловья» напрямую связана с поиском способа бытия в культуре. Вместо грядущего распада, разделения, расслоения – сопряжение, соединение, узнавание себя во всем:

Он рыл туннель в грязи пахучей ночи
И ждал ответ
С той стороны – вдруг кто-нибудь захочет

Помочь ему…

Приведенный отрывок, общий для обоих вариантов, на уровне смены кадров внутреннего зрения разрешается соотносимыми, но противоположными в стилистическом плане деталями финального действа:

Горошинку земли он в клюв
тогда бы взял
И вынес бы к свету через темный канал.

Сравним:

Горошинку земли он под язык вкатил
И выплюнул бы в свет, а сам упал без сил.

Здесь мы имеем дело с значимо асимметричными деталями. «Вынес» и «выплюнул» противопоставляются по ряду признаков: «горошинка земли» ощущается как метафора чистой формы («гладкий шар»), ее соотносимость с клювом соловья парадоксально меняет параметры соотношения (внешнее становится внутренним), объективное внешнее существование земли, погруженной во тьму, во втором случае подменяется имитацией рождения.[1] «Вкатывание» под язык в противовес нейтральному «взял» предполагает не просто неполноту действия (преображения), но самоустранение из процесса, пространственное отделение от конечной цели, падение вместо продвижения, отчуждение от всего, что вне «самого». Трансформация кадра внутреннего зрения в сторону разделения «спасающего» и спасаемого мира вполне закономерно лишает второй вариант завершающей силы. Однако дело здесь не только и не столько в расстановке акцентов. Незавершенность процесса на уровне предполагаемого лирического сюжета воссоздается читателем как единственно достоверный знак авторской активности. Перекличка вариантов в пространстве свободного чтения возможна и становится объективным показателем «выхода» за пределы эстетически значимой реальности.

Имея в виду ориентацию лирического дискурса на субъектную организацию феноменов внутреннего слуха, можно предположить, что ритмически синонимичные, стихи-двойники создают парадокс одновременного «вслушивания» в расходящиеся по звучанию вариации смысловой эквивалентности.

«Иголка» сопротивопоставлена «защелке», которая, в свою очередь, рифмуется с «защелкал», и оправдывает слуховые ожидания. Корневые ассоциации «гол» и «щел» вступают в сложные взаимоотношения с поставленными в один ряд «голосовой», «мглу», «гладком». Во втором варианте аллитерационная доминанта «ш–щ» образует фонетическую оппозицию сонорных шипящим, но акцент на общей «точке», которую в первом варианте «нашел», а во втором – собирался найти «друг неведомый», выдвигает в качестве ключевого лейтмотив подмены этой «точкой» любых противоположностей. Метафора точки («углубления, ямки, туннеля») «слабее прочих» не только «точечная»: она включает в себя словесные индексы «оплотнения» («материей не так набиту плотно», «пробивания» («жечь», «буравить», «рыть» – в первом варианте, «долбить» – во втором), очищения и исцеления («проглатывая грязь и всасывая яд»). Так в поле пересечения и одновременной («точечной») актуализации двух вариантов возникает инвариант – угроза единственности и окончательности авторского манифеста со стороны множественности рецептивных версий. И появившийся во втором варианте риторический пассаж о «слабом запахе вечности» совершенно определенно соотносится с эксплицированной рефлексией «призвания», от которого невозможно

уйти – отсюда отсутствующая во втором варианте индексация «пробивания» как освобождения из плена («рыть, как роет пленник, такой же прикрываясь темнотой».

Еще Евгений Баратынский, говоря о «поэзии мысли», сетовал:

Все мысль да мысль. Художник бедный слова!
О жрец ее! тебе забвенья нет…

Поиск «забвенья» означал сохранение в «поэме сжатой поэта» невербализуемый и невыразимый средствами риторики источник присутствия в феноменологической материи языка категории лирического «Я». Именно слово, включенное в ряд определяющих стихотворность данностей, оказывается свободным в направлении ассоциативного ряда.

Провоцируя читателя быть наблюдателем и соучастником, Елена Шварц снабжает его не только стилистически разнородными внутритекстовыми интерпретантами, знаком сильной позиции начала, устойчивым фоном полных лексических совпадений: она формирует читательское сознание как активно рефлексирующее позицию субъекта. Стремление создать субъекта-двойника, неспособного к самоуспокоению, можно расценивать как отказ от бремени текстопорождения в пользу компетентного адресата- реципиента.

Литература

Булыгина, Шмелев 1997 – *Булыгина Т. В., Шмелев А. Д.* Языковая концептуализация мира (На материале русской грамматики). М.: Языки русской культуры, 1997.

Голынко-Вольфсон 1999 – *Голынко-Вольфсон Д.* О Елене Шварц // Шварц Е. Стихотворения и поэмы. СПб.: ИНАПРЕСС, 1999.

Дарк 2004 – *Дарк О. И.* Танец молнии // Новый мир, 2004, № 10. С. 145–159.

Тюпа 2001 – *Тюпа В. И.* Аналитика художественного. Введение в литературоведческий анализ. М.: Лабиринт, 2001.

Шубинский 2000 – *Шубинский В.И.* Елена Шварц(Тезисы доклада) // История ленинградской неподцензурной литературы. 1950- 1980 г . Сборник статей / Сост. Б. И.Иванов, Б. А. Рогинский. СПб: Деан, 2000. С.110–116

Эко 2005 – *Эко У.* Роль читателя. Исследования по семиотике текста. М.: Издательство РГГУ, 2005.

Эпштейн 1998 – *Эпштейн М. Н.* Парадоксы новизны. М.: Советский писатель, 1998.

Примечание

[1] Отсылка к конкретному ритуалу – например, мифологическому ритуалу обновления или «возвращения к истокам» – теоретически вполне возможна и не противоречит природе рассматриваемого явления, тем более, если принять во внимание название сборника стихов Е. Шварц, где были помещены стихотворения-двойчатки («Войско, изгоняющее бесов»). Однако в рамках данной статьи нас интересует не мифопоэтический контекст, но сопоставление текстуальных вариантов с точки зрения *рецептивной заданности.* Возможные литературные реминесценции (например, отсылка к стихотворению В. Ходасевича «Гость» [«Входя ко мне, неси мечту…»] 1921 г.) предполагают иной вариант читательской конкретизации.