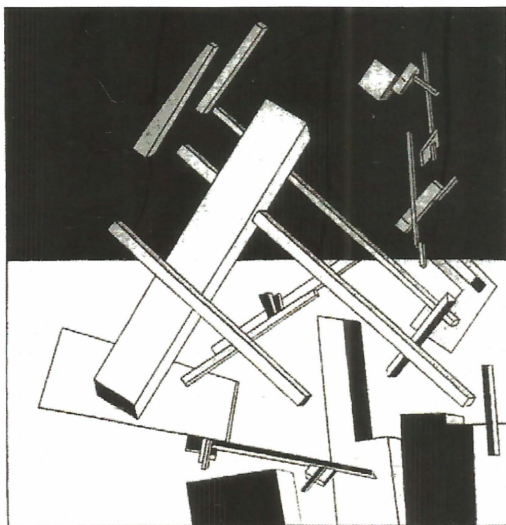


А. А. Кобринский

О Хармсе и не только:
статьи о русской литературе
XX века



Свое издательство
2013

А. А. КОБРИНСКИЙ

**О ХАРМСЕ И НЕ ТОЛЬКО:
СТАТЬИ О РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
XX ВЕКА**

**САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
2013**

УДК 82.09
ББК 83.3 (2Рос=Рус)1я7
К 55

Кобринский, А. А. Статьи о русской литературе. — СПб.: Свое издательство, 2013. — 407 с.

ISBN 978-5-4386-0154-8

В сборник научных работ филолога Александра Кобринского включены статьи по самым разным областям его научных интересов — от русской литературы рубежа XIX–XX веков до современного литературного процесса. Особое внимание уделяется творчеству поэтов группы ОБЭРИУ — одному из основных предметов исследований автора.

Издание второе, исправленное и дополненное.

© Кобринский А. А., 2007, 2013
© Свое издательство, 2013

ISBN 978-5-4386-0154-8

«ВОЛЬНЫЙ КАМЕНЩИК БЕССМЫСЛИЦЫ» ИЛИ БЫЛ ЛИ ГРАФ Д. И. ХВОСТОВ ПРЕДТЕЧЕЙ ОБЭРИУТОВ?

В хвале чужих даров пускай являю жар,
Но зацепить боюсь я собственный свой дар.

Д. И. Хвостов

Граф Д. И. Хвостов — одна из притчей во языцех русской литературы — уже при жизни заслужил славу рифмоплета и графомана. Над ним смеялись и издевались арзамасцы, видя в нем удобную и безответную мишень для уязвления «Беседы», его третировали второстепенные и третьестепенные литераторы, большинство из которых писало гораздо хуже Хвостова. В первой трети XIX века считалось чуть ли не обязательным для поэта иметь пародию, эпиграмму на Хвостова или анекдот о нем [см. об этом также — *Гордин, 1991*], это выглядело своеобразной «прививкой» от графомании, которую нужно было продемонстрировать окружающим как свидетельство собственного «здоровья».

Надо сказать, однако, что и современники, и потомки задавались совершенно справедливым вопросом: почему спокойный, даже весьма добродушный человек, далеко не бездарный государственный деятель (сенатор, член Государственного совета), зять Суворова (последний, кстати, и выхлопотал ему графство), в области поэзии проявлял совершенно необъяснимую тягу к весьма несолидному поведению. Мало того, что он писал огромное количество стихов, в конце концов, как справедливо замечает М. Альтшуллер [1984], они были не хуже среднего уровня начала XIX века. Хвостов печатал их за свой счет большими тиражами, затем сам же эти тиражи скупал, создавая видимость спроса, раздавал и рассылал свои книги знакомым и незнакомым, чуть ли не первым встречным, организовывал на самого себя хвалебные рецензии, причем зачастую

сам был и их автором, скрываясь за псевдонимами. И, наконец, деталь, особенно подчеркивавшаяся современниками: Хвостов мог часами читать свои стихи знакомым, не отпуская их ни на минуту, несмотря на то, что те уже не знали, куда деваться от выражавшего неколебимую уверенность в собственном таланте поэта. Созданный литературными и околосредовыми кругами образ самовлюбленного графомана полностью заслонил само творчество Хвостова. Дело дошло до того, что некто Е. Колбасин в своей статье *Певец Кубры* [1862] даже предположил существование у графа особой, не распознанной вовремя болезни. Из-за непристойного тона возникшей на страницах журнала полемики пришлось высказывать свое мнение его редактору — Ф. М. Достоевскому.

Что прежде всего ставилось «в вину» Хвостову? Разумеется, речь идет о его книге *Избранные притчи из лучших сочинителей российскими стихами*, изданной в Санкт-Петербурге в 1802 году. Басни, напечатанные Хвостовым, обратили на себя внимание чуть ли не демонстративным пренебрежением к реалиям жизни. 11 ноября 1815 года Жуковский-Светлана, читая в *Арзамасе* вступительную речь, избрал Д. Хвостова в качестве полагающегося «покойника» из *Беседы* для отпевания. В основе речи лежал материал из хвостовских басен, причем она была нашпигована наиболее неудачными, с точки зрения Жуковского, примерами. Издевательским насмешкам подвергаются такие характерные образы басен, как *сука — добрый человек*, *заяц — комолая птица*, *лягушка*, *влюбленная в широкие бычачьи бока*, которая *треснув, породила смех*, *осел*, *крепко хватающийся лапами за дерево* и т. п. Как раз этот самый осел, по замыслу Жуковского, и открывает панихиду по «покойному», на которой присутствуют персонажи его басен, словами, одновременно высмеивающими пристрастие Хвостова к басням (за что его именовали «скотолобом») и являющимися пародией на речь Феофана Прокоповича на смерть Петра Первого: *Что делаем, скоты? Кого погребаем?*

В принципе, к примерам Жуковского можно добавить немало и других, подобных. Прежде всего — противоречащих реальности. В басне *Орлица*, *Веприца* и *Кошка* сообщается, что эти три персонажа *на дереве одном имели три гнезда*. В басне *Лисица* и *Виноград* мы видим, что виноград растет на дереве, а Лисица, чтобы достать ягоды, *и рылом и ногой по дереву толкала*. В басне *Слон* и *Червяк* у Слона

имеются копыта, а в басне *Ворона и Сыр* Ворона садится на ореховый куст с *добычей в губах*. И разумеется, невозможно позабыть упомянутую Жуковским басню *Два голубя*, в которой попавшийся в западню голубь-путешественник освобождается следующим образом: *Кой-как разгрыз зубами узелки...*

М. Альтшуллер пишет: *Противники Хвостова объясняли эти нелепости патологической слабостью версификации: неумелый автор ставит в стих любое слово, лишь бы добыть нужную рифму [ор. cit., с. 185].* Этот момент акцентировал в своей пародии на Хвостова и П. Вяземский:

К тому ж, с кем муза здесь дружна,
Тот знает, что подчас нам рифма солона,
Горька, как редька

[Вяземский, 1866, стлб. 485].

Возражая — и справедливо! — сторонникам такой точки зрения, исследователь впадает в другую крайность. Ему кажется, что всевозможные стилистические, логические и сюжетные нарушения суть продуманная в мелочах система, своего рода авангард XX века: *все то, что казалось читателям-современникам проявлением скудоумия несчастного графомана, на самом деле — художественный прием... Перед нами возникает, с гиперболизированными деталями, почти сюрреалистический мир, похожий на те чудовищные образы, которые мы гораздо позднее найдем в странных композициях Сальвадора Дали или Михаила Шемякина [ор. cit., с. 198].*

Надо сказать, что близок к этой точке зрения и Я. Гордин, который, сравнивая Хвостова с Хлебниковым, сочувственно цитирует слова М. Дмитриева, современника Хвостова о его творчестве: *гениальная бессмыслица [Гордин, ор. cit.].*

Думается, что все же путь к истине лежит через исследование имманентной поэтики Хвостова и сопоставление ее с им же декларируемой. Тогда станет более ясной его роль в литературной жизни XIX века и смысл сопоставления с авангардистами века XX — как Хлебниковым, так и обэриутами.

Если мы обратимся к небольшой работе Хвостова *Некоторые мысли о сущности басни*, то увидим, что сам поэт формулирует эстетические цели собственного басенного творчества следующим образом: *Басня придает зверям, птицам, рыбам и неодушевленным вещам язык и, следовательно, понятия человека. Но где граница сего*

последнего качества? Входят ли в оную наше просвещение и светская образованность? <...> Положим, что поэт властен дубу, чего *Виргилий* не делает, придать голову и ноги; но может ли сам дуб, примерно, *Ливанский*, знать о *Кавказе* (*Tandis que ton front au Caucase pareil*) [*Хвостов*, б.г., с. 8]. Творческая практика *Хвостова* стала попыткой строго и последовательно придерживаться установленных им самим границ, только вся беда была в том, что границы эти были совершенно необычны для литературных взглядов его эпохи, более того, в глазах современников они выглядели бездарными ляпами, а вовсе не системой, совершенно чуждой всему строю их сознания, их представлениям о поэзии [*Гордин*, 1991, с. 158].

Аллегория, на которой строится басня, *Хвостов* воспроизводил весьма однобоко, почти полностью подчиняя природу знака природе означаемого. Что же касается упомянутых сюрреалистических картин, то, разумеется, ничего подобного *Хвостов* в воображении не имел. Жанр басни, как он его понимал, предписывал автору не видеть персонажей, но лишь знать о них (как во сне мы можем не видеть лица человека, но точно знать, что перед нами именно тот самый человек; еще похожий пример — шахматист, играющий вслепую, который, разумеется, не представляет себе очертаний фигур, но имеет дело лишь с их взаимодействием с другими фигурами, говоря иными словами — с чистой функциональной абстракцией). Это же правило определяло подчиненность строения и функционирования персонажей басенному сюжету. И снова нужно отметить, что, подобно рисующему ребенку, *Хвостов* не воспринимал своих героев в целостности. Зубы не являются в его понимании характерным признаком голубя, они вводятся одномоментно, лишь для того, чтобы персонаж (неважно, кстати, какой!) смог освободиться из ловушки; ни до, ни после, *Хвостов* ни о каких зубах не говорит. Когда, согласно басенному сюжету, глупый осел лезет на рябину, поэт снабжает его лапами, но опять же не как органической принадлежностью именно этого животного, а исключительно функционально. *Хвостов* видит одну лишь глупость осла, все остальное служит ее подтверждению, включая длинные уши, которыми персонаж зацепляется за ветку. Такой стиль очень напоминает инфантильно-примитивистский, ср. в воспоминаниях Ю. Олеси *Ни дня без строчки* рассказ о том, как он в детстве воспринимал басни *Крылова*: *речь*

шла о животных, которые действовали то как животные, то как люди. <...> Присутствие на картинке льва, слона, змеи заставляло ожидать событий. Причем, событий страшных, загадочных, кровавых. <...> Детская фантазия не понимала, почему надо привлекать такое существо, как лев, не для того, чтобы он кого-то растерзал или чтобы кого-нибудь вырвали у него из лап [Олеша, 1987, с. 139]. Вот подтверждение того, что наглядное изображение персонажа басни не имеет ничего общего с ее сюжетом. Оно подчеркивает алогизм, заложенный в самой басенной природе.

Хвостов твердо разводит логику искусства и логику реальности, возможно, подсознательно, еще не понимая глобальности тех выводов, которые сделает из этого противопоставления искусство XX века. Если он хочет проиллюстрировать пословицу *гора родила мышь*, то в басне *Гора в родах* изображается беременная гора, которая готовится рожать. Говоря о том, как все звери хвалили красоту дочери льва (басня *Волчица завидливая*), Хвостов употребляет весьма парадоксальные характеристики: *Все говорили так: она точь-в-точь / Венера! / Такие же глаза, такой же рот, / Преславна длинна шерсть (! — А. К.) — царевне нет примера!* Наконец, в басне *Сражение Кошек и Мышей* разворачивается целое батальное полотно, наглядно подтверждающее, что логика развития действия и характеристики персонажей развиваются исключительно имманентно: *Вмиг собрались мышей великоплены строи, / Седые крысы там, начальники, герои, / Оделись в панцири, с мечом в руке / И в шишаке.*

Даже такой тонкий знаток литературы, как П. Вяземский, не увидел этой особенности басен Хвостова и в своей пародии *Обжорство* отразил лишь ходячее представление о якобы бессмысленном нагромождении несвязанных образов:

Мужик, вскочивши на осину,
За обе щеки драл рябину,
Иль попросту сказать, российский чернослив:
Знать, он в любви был несчастлив!
Осел, увидя то, ослины лупит взоры
И лает: воры! воры!

[Вяземский, 1867, с. 81]

Однако, если приглядеться, то можно увидеть, что пародия обнажает еще и такую характерную черту хвостовских басен, как нестабильность персонажа (важно сохранить лишь его функцию)

и даже полное равнодушие к нему. В басне *Ворона и Сыр* читаем: *Ворона глупая от радости мечтала, / Что Каталани стала...* Текст Хвостов снабдил характерным примечанием, указывающим на непринципиальность сравнения: *Если угодно, можно заменить сей стих следующим: «Что вправду Тоди стала», Тоди и Каталани — славные певицы 18-го и 19-го столетия.* В другом аналогичном случае — в басне *Подушка и Ленга* Хвостов столь же прямо заявляет, что ему совершенно все равно, о какой ленте идет речь: *А лента, попросту, Слона или Орла / Или Подвязки, / Не знаю точно я, и сочиняю сказки.* Ср. у Вяземского в пародиях:

В одном лесу гулял охотник,
Тут был и плотник,
Иль, если правильной сказать, то дровосек.
Но нет беды! Ведь он такой же человек
[Вяземский, 1866, стлб. 485].

И в другой:

В каком-то городе французском,
А может быть и в прусском,
До географии ведь в баснях дела нет..
[Вяземский, 1867, с. 85].

Особо выделим случаи нестабильности пола персонажей, над чем особенно потешались современники Хвостова. Если в басне *Перепелка и Рожь* сообщение о том, что *вывел Перепел детей своих во ржи*, можно еще отнести к случаю родового наименования, хотя дальше речь и идет о *Перепелке*, то в уже упоминавшемся тексте *Орлица, Веприца и Кошка* присутствует прямая экспликация авторского индифферентного отношения к полу персонажа: *На дереве одном / Имели дом / Три знатных господина: / То есть супруги их имели три гнезда...* (Подобный прием поворота на 180 градусов, подчеркивающий непосредственный и непрерывный характер повествования, впоследствии будет активно использовать Хармс, ср.: *Мы с ним никогда не дружили. Хотя, впрочем, дружили и даже очень. (Воспоминания одного мудрого старика)* или: *Мясо Александр Иванович не ест и женщин не любит. Хотя иногда любит. Кажется, даже очень часто. (Я решил растрепать одну компанию...)* или: *Да!.. Впрочем, нет. (Письмо от 20.08.1930).*) И, разумеется, надо назвать и ставший объектом многочисленных пародий эпизод из басни *Осел*

и Рябина, когда осел, забравшийся на дерево и свалившийся оттуда, пытается вновь влезть на рябину, но уже... в качестве ослицы (и *вмиг / Ослица прыг*). Когда Вяземский и Жуковский издевались над Хвостовым, они не предполагали, что у А. Введенского появится *банищик, сидящий под потолком, словно банищица (Некоторое количество разговоров)*, а у Хармса — *кухарка Андриюшка (Однажды Андрей Васильевич шел по улице...)*. Таким образом, можно говорить, что обэриуты за Хвостова отомстили. Однако вряд ли стоит сомневаться в том, что Хвостов, в отличие от них, не ставил целью последовательное разрушение основных логических и языковых категорий. Характерное подтверждение этому мы находим, разбирая еще одно, казалось бы, удивительное совпадение: в *Елизавете Бам* Хармса одна из основных абсурдирующих фраз, привлекших, кстати, недоброжелательное внимание критиков [см.: *Лесная, 1928*], звучала так: *Покупая птицу, смотри, нет ли у нее зубов. Если есть зубы, это не птица* (напрашивается аналогия с хвостовским зубастым голубем). Тем не менее, эту фразу нужно воспринимать исключительно в контексте обэриутской поэтики фиктивности, когда описываются качества и характеристики объекта, которого, как потом объявляется, на самом деле не существует (сразу вспоминается концепция Л. Витгенштейна). В этом смысле перед нами вовсе не функциональное, а самое что ни на есть сущностное в объекте, и вся беда лишь в том, что объект оказывается фиктивным и все описание обесмысливается из-за способности человеческого мышления оперировать с понятиями-пустышками, которые на самом деле ничего не означают. Любопытно причем, что обэриуты и, прежде всего, Хармс и Олейников зачастую избирают для своих экспериментов именно басенный жанр. Назовем прежде всего «басню в прозе» Хармса *Четвероногая ворона*, в которой происходит двойное отрицание признака (понятие *ворона* имплицитно подразумевает наличие у объекта двух ног, как у любой птицы, определение *четвероногая* эту импликацию делает фиктивной, а затем автор в первой же строчке заявляет, что *впрочем, у нее было пять ног, но об этом говорить не стоит*; при этом весь комплекс *четвероногая ворона с пятью ногами* становится устойчивой характеристикой объекта — см. в конце «басни»: *А ворона... пошла на своих четырех или, точнее, пяти ногах в свой паршивый дом.*) Ср. у Введенского: в стихотворении *Ответ богов*:

жили были в Ангаре
три девицы на горе
звали первую светло
а вторую помело
третьей прозвище Татьяна
так как дочка капитана [Введенский, 1993, 1, с. 69],

дальше же на протяжении всего стихотворения при повторениях последнего имени — объяснение входит в его часть (Татьяна так как дочка капитана), вроде протестантских имен: Карл Август Вильгельм (из комментария Я. С. Друскина [Введенский, 1993, 1, с. 229-230]).

В другой «басне» *Художник и Часы* Хармс сознательно разрушает сам жанр басни, элиминируя из нее такие признаки, как связность и логичность сюжета, а также принцип логического вытекания морали из последнего. Как раз к читателям, ожидающим подобного рода морали, обращены слова автора-повествователя: *Чего еще? А боле ничего. Ничего и всё тут! И свое поганое рыло куда не надо не суй!* (Заметим, что *рыло* — одно из «излюбленных» словечек хвостовских басен). Излишне, видимо, говорить, что сходство здесь лишь формальное: Хвостов не только не расшатывает жанр басни, но наоборот, твердо следует традициям, как он их понимает. Нам трудно согласиться с М. Альтшуллером, который настаивает на включение Хвостова в линию *Эзоп — Федр — Лессинг* в противоположность линии *Лафонтен — Дмитриев* [Альтшуллер, 1984, с. 188-190]: уж слишком явны в баснях Хвостова следы подражания Лафонтену, слишком ясно он прокламирует свое ученичество у великого французского баснописца. Скорее нужно говорить о заимствовании Хвостовым элементов разных систем, на что, кстати, указывает и сам Хвостов:

Французскому Фонтену подражая,
Фонтену Федр был образец,
Эзоп им всем отец [Хвостов, 1802, с. 45].

В дневнике В. Кюхельбеккера читаем следующую запись: *Не могу не выписать двух стихов Хвостова, в которых le sublime de la bêtise (апофеоз глупости. — А. К.) сияет в своем величии. И он приводит стихи из хвостовского Майского гуляния в Екатерингофе 1824 года:*

По мостовой у мухи с жуком
Прервалась разговора связь! [Кюхельбеккер, 1929, с. 148]

Когда Олейников, Заболоцкий и другие обэриуты пишут свои знаменитые стихи про тараканов, мух, жуков и других насекомых, то это уже ирония второго порядка, они издеваются над тем самым «здравым смыслом», который отстаивали современники Хвостова, высмеивая его стихи. Но опять же: вряд ли возможно и правомерно видеть во всем этом явления одного порядка. Я. Гордин в уже цитированной статье вспоминает «голубые глазки» и «сухие косточки» олейниковского таракана как раз в качестве доказательства единства приема. Формальное сходство очевидно. Но разве можно не замечать вопиющего несоответствия эстетических систем? Ведь, в отличие от Хвостова, у Олейникова весь эстетический эффект существует только потому, что читатель постоянно ощущает стилистическую и внутрижанровую дисгармонию текста, она «торчит» буквально из каждого стиха. У Хвостова такого художественного единства, разумеется, нет, что наводит на размышления о причинах его эклектизма.

Строго говоря, поведение Хвостова вполне адекватно классической модели авангардного поведения XX века. Принцип маски, которой поэт соответствует во всех областях жизни, поддерживается Хвостовым весьма последовательно. Приведем несколько примеров, из которых можно сделать вывод, что Хвостов старательно укреплял представление о себе как о назойливом графомане. Так, узнав, что в одном из университетов студент, делая в своем выпускном сочинении обзор лучшей современной литературы, не упомянул его, Хвостов шлет гневное письмо ректору, а в ответ на извинения последнего «смягчается» и высылает несколько экземпляров своего собрания сочинений, в том числе и для передачи студенту [см. Морозов, 1892]. Еще более любопытно наблюдать за тем, как, ославленный графоманом, Хвостов пишет гневные стихи, бичующие... графоманию и графоманов, от которых нигде не спрятаться:

У нас Мароны все, и все восторгом дышут;
Возьмут чернильницу, перо, бумагу, — пишут.
В искусстве не узнав ни правил, ни конца,
Печатают стихи и ждут от муз венца.
Но если бредни их венчает смех народный, —
Творец не виноват; — а кто ж? — язык бесплодный!
Не диво, что у нас стихов негодных тьма,
В которых смысла нет, ни вкуса, ни ума.

Или:

Иные, обуяв надмением, певцы,
Сладкоречивые стихов своих писцы,
Гостей балладами усердно угощают,
Протопресвитерам элегии читают;
В самой обители у алтарей святых
Нельзя избавиться от наглой музыки их.

Что это, как не имплицированный автопортрет? Здесь и намек на многочисленные анекдоты о том, как Хвостов заставлял гостей слушать свои стихи до изнеможения, и даже, вероятно, — на дружеские отношения с митрополитом Евгением, которому Хвостов слал свои стихи непрерывно.

Что должен сделать герой Хвостова далее, заклеив назойливых и похваляющихся графоманов? Разумеется, в соответствии с логикой маски, заявить о собственном величии:

... ступай теперь, Хвостов,
Награду получить достойную трудов;
Стань смело наряду с бессмертными творцами,
И, скромность отложив (! — А. К.), красуйся их венцами!
[послание «О красоте русского слога»]

Вспомним эпиграмму Державина на Хвостова — с характерным названием — *На Самохвалова* или строки из *Плача над Пиндаром* В. Жуковского, посвященные неутомимому «поэту Пестову», который

... о рифмах рассуждал,
Свои творенья величал,
Лишь древних сравнивал с собою.

В этом контексте именно как поддержку игрового поведения можно рассматривать стихотворное послание к Хвостову К. Ф. Рыльева:

Пусть современники красот не постигают,
Которыми везде твои стихи блестят,
Пусть от зависти их даже не читают
И им забвением грозят! <...>
Так, так; твои стихотворенья
В потомстве будут все читать,
И слезы сожаленья
За претерпенные гоненья
На мавзолей твой проливать.

Любопытно, что это стихотворение было воспринято по-разному. Одни усмотрели в нем тонкую издевку над Хвостовым, имея уже аналогичный прецедент (издевательскую речь Дашкова о Хвостове в *Обществе любителей словесности, наук и художеств* в 1812 году, которая была замаскирована под похвалу новому члену), другие — беспринципное подхалимство (чему также имелись прецеденты, учитывая высокое положение Хвостова и широкие возможности протекции, этим, в частности, отличался Воейков, не стеснявшийся посылать Хвостову льстивые письма с различными просьбами — и это после *Дома сумасшедших*, в котором ему была адресована просто грубая брань:

Ты дурак — не сумасшедший,
Не с чего тебе сходить!).

Вот эта неопределенность эстетической модальности (неясно — в шутку или всерьез пишутся тексты и совершаются поступки) характеризует и самого Хвостова, мешая определить его место по отношению к авангарду XX века. О том, что Хвостов придерживался определенной целостной концепции, свидетельствует и тот факт, что при переиздании басен он снабжает их характерными примечаниями. Например, сказав о вороне, что она *пасть разинула*, Хвостов замечает: *Автор знает, что у птиц рот называется клювом, несмотря на то, он заменил сие речение употребляемым в переносном смысле, ибо говорится и о человеке: он разинул пасть. См. словарь Российской Академии [Хвостов, 1829, с. 9].* Также он защищает употребленное в басне *Бот и Нева* выражение *челюсти моря*: «*Мы нередко говорим: море его поглотило, а что может глотать, тому естественно иметь рот и челюсти*», — пишет Хвостов [1829, с. 309] и ссылается на известный стих М. Ломоносова *Нева руками плещет*. Однако авангардной эту концепцию можно назвать только с очень большой натяжкой и только перенося в начало XIX века представления века XX.

Еще более затрудняет дело уже упоминавшееся отсутствие единства системы приемов. Альтшуллер приводит пример с хвостовской басней *Буря и Вор*, где рассказывается, как Мужик, герой этой басни, видит, как *Вор /Ружье наметил из-за гор...*, то есть, замечает исследователь, нарушается перспектива: горы оказываются сопоставимы по величине с Вором и Мужиком. Включается мощная система аналогий — вплоть до обратной перспективы в иконе. Можно привести замечательную аналогию и в прозе Хармса — у

него подобный прием становится основой текста (рассказ *Новые альпинисты*, где герой по фамилии Бибииков сваливается с горы, чеченцы ставят его на место и т. д., то есть пространство превращается в игрушечное, что видно и по движению скачущего всадника, о котором говорится в рассказе). Однако выскажем предположение, что если Хармс создает в своем тексте своеобразный полигон для испытания приемов создания моделей формального алогизма, то для Хвостова *из-за гор* означало только *издалека*. Но кроме подобных примеров, у Хвостова встречается множество просто неудачных или неловких фраз и выражений, на фоне которых значимые отклонения воспринимались как грубые огрехи версификации. Если сочетания типа *лошадь — бурный зверь или заяц — комолая птица* еще могут быть объяснены, исходя из хвостовской эстетики, то этого нельзя сказать ни о выражении *звонок лупит в набат*, ни о фразе волка: *Грызу, дружочек, зубы / Давно я на тебя*. Иногда в баснях встречаются неприятные двусмысленности, которые автор был вынужден исправлять в последующих изданиях. Так, басня *Муж и Яйца* стала впоследствии тактично именоваться *Муж и Яйцо*, а *Разборчивая Невеста* из одноименной басни поначалу весьма странно аргументировала свое привередливое отношение к женихам:

Тот слишком белокур, другой черноволос,
У этого не тут, где должно нос...

но в последующих изданиях сменила гнев на милость:

У этого короток нос...

Подводила Хвостова и тяга к простоте, к разговорной лексике. Рассказывая в басне *Вдовец и Сократ* о некоей счастливой паре, он замечает:

Однако же счастливый этот брак
Судьбина разорвать умела.
Жена скончалася — муж воеет, как дурак...

Один из важнейших вопросов — это как раз отношение к хвостовской правке басен в последующих изданиях. Известно, что эта правка носила весьма интенсивный характер, многие басни вообще больше не включались Хвостовым в переиздания. Альтшуллер полагает, что Хвостов «отступал и уступал» перед насмешками и издевательствами, не имея запаса прочности для отстаивания своей

системы. М. С. Боровкова-Майкова, автор вступительной статьи к изданию *Арзамасских протоколов [Протоколы, 1933]*, составив сравнительную таблицу изданий Хвостова 1802 и 1816 годов, утверждает, что на поэта влияла прежде всего критика и насмешки противников, что он правил и изымал прежде всего те тексты, образы из которых, например, взял для своей арзамасской речи Жуковский. Если рассмотреть работу Хвостова полнее, мы увидим, что речь идет о серьезной смене эстетических воззрений в середине десятих — начале двадцатых годов XIX века. В томе басен из *Собрания сочинений* 1829 года, во-первых, почти вдвое меньше текстов, чем в издании 1802 года (121 против 214), а во-вторых, исправлениям подверглись почти *все* басни с характерными деформациями, в том числе и те, о которых ни Жуковский, ни кто-либо другой не сказал ни слова. Это был довольно решительный поворот к более традиционной поэтике, сознательное решение, а не серия мелких, эпизодических уступок.

И последняя проблема, на которую хочется указать, — это вопрос о восприятии и воспроизведении литературными группами начала XX века аналогичных структур начала XIX века. Дело в том, что невозможно было не обратить внимания на то, что Хармс, судя по его записной книжке [см.: *Введенский, 1993, 2, с. 140*], создавая план формализации союза *Левого Фланга* с Малевичем в конце 1926 года, стремится к максимальной иерархизации этого союза. Хармс предполагает разделить будущую организацию на 3 разряда (по иерархии), причем со стороны *Левого Фланга* намечает включить 31 человека — число совершенно фантастическое. Упоминавшаяся же *Беседа любителей русского слова*, в которой значительное положение занимал Хвостов, также была очень жестко структурирована (что, кстати, являлось постоянным предметом насмешек карамзинистов). *Беседа* делилась на 4 разряда (правда, равноправных), в каждом было по 5 членов и председатель; в качестве образца был избран Государственный Совет. Любопытно, что именно в противовес этой парадной церемонности арзамасцы называли себя *Обществом безвестных литераторов*, и этот мотив связи неизвестности с подлинностью творчества «всплывет» в *Козлиной песни* Вагинова (*Неизвестный поэт*). Что касается Хармса, то он вообще тяготел к строгой упорядоченности и структурированию в организационных делах — от поэтических вечеров до проектов изданий,

вплоть до замысла рукописного журнала *Танир* уже в середине 30-х годов.

ЛИТЕРАТУРА:

1. *Гордин 1991* — **Гордин Я.** Певцы искаженного мира // СПб.: Петрополь, 1991. Вып. 3. — С. 156-167.
2. *Альтшуллер 1984* — **Альтшуллер М. Г.** Предтечи славянофильства в русской литературе (Общество «Беседа любителей русского слова»). *Ann Arbor*, 1984.
3. *Колбасин 1862* — **Колбасин Е.** Певец Кубры // *Время*. 1862. № 6.
4. *Вяземский 1866* — **Вяземский П.** Выдержки из старых бумаг Остафьевского архива // *Русский архив*. 1866. Кн. 4.
5. *Вяземский 1867* — **Вяземский П.** Выдержки из старых бумаг Остафьевского архива. М., 1867.
6. *Хвостов б. г.* — **Хвостов Д. И.** Некоторые мысли о сущности басни. СПб., б. г.
7. *Хвостов 1802* — **Хвостов Д. И.** Избранные притчи из лучших сочинителей российскими стихами. СПб., 1802.
8. *Хвостов 1829* — [**Хвостов Д. И.**] Полное собрание стихотворений графа Д. И. Хвостова (1757 — 1835). Т. 4. Басни и сказки. СПб., 1829.
9. *Олеша 1987* — **Олеша Ю.** Зависть. Ни дня без строчки. Рига, 1987.
10. *Лесная 1928* — **Лесная Л.** Ытуеребо // *Красная газета*: Веч. вып. 1928. 25 янв.
11. *Введенский 1993* — **Александр Введенский.** Полное собрание произведений в двух томах. М., 1993.
12. *Кюхельбеккер 1929* — *Дневник В. К. Кюхельбеккера*. Л., 1929.
13. *Морозов 1892* — **Морозов П. О.** Граф Дмитрий Иванович Хвостов (1757 — 1835). Очерки из истории русской литературы первой четверти XIX века // *Русская старина*. 1892. № 6—8.
14. *Протоколы 1933* — «*Арзамас*» и арзамасские протоколы. Л., 1933.

НЕКОТОРОЕ КОЛИЧЕСТВО СУМАСШЕДШИХ ДОМОВ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Антисимволистская направленность поэтики ОБЭРИУ неоднократно отмечалась в различных исследованиях, а в нашей монографии¹ эта проблема стала предметом подробного анализа. Продолжая эту, отнюдь не завершенную тему, следует заметить, что наиболее ярко борьба обэриутов с наследием символистской поэтики (элементы которой оказались весьма живучими и после фактического исчерпания возможностей этого литературного направления) проявилась в оперировании устойчивыми культурными и литературными концептами, которыми обэриуты зачастую сознательно пользовались в качестве маркированных, узнаваемых факторов «чужой» поэтической системы. Инкорпорируя такие концепты в свое творчество, обэриуты превращали его в материал, переключая из плана символического в план «реальный» — то есть соответствующий установкам «реального искусства».

Пожалуй, именно сумасшедший дом может служить наиболее ярким примером такого рода трансформации. Во-первых, это один из наиболее укорененных в мировой культуре локусов, что убедительно доказал М. Фуко². Во-вторых, это локус, обладающий повышенным уровнем семантизации, а следовательно — значительным потенциалом для символизации. Последнее усиливается благодаря устоявшейся смежности мотивов безумия и высшего мистического (религиозного) знания. Не случайно у символистов и состояние

¹ Кобринский А. А. Поэтика ОБЭРИУ в контексте русского литературно-авангарда. Т. 1-2. Изд. 2-е. М., 2000.

² Фуко М. История безумия в классическую эпоху. СПб., 1997.

(безумие), и место (сумасшедший дом) становятся во многих случаях важнейшими концептуальными и сюжетообразующими элементами текстов.

Попробуем вкратце обрисовать «семантический ореол» мотивов безумия / сумасшедшего дома в русском символизме (начиная от предсимволизма — декаданса), опираясь на самые известные тексты.

Первый и самый главный момент: сумасшедший дом как источник скрытой, сакральной истины. Во 2-й симфонии А. Белого Мусатов посещает «босоногих чудаков» в месте, представляющем собою контаминацию сумасшедшего дома и ада¹. Цель Мусатова — выявить тайны мироздания, а «сумасшествие» Петра и толстяка — аналог характерным попыткам дьявола посмеяться над человеком и сбить его с верного пути. Еще более ярко эта функция сумасшедшего дома проявляется в истории с философом-кантианцем, который сошел с ума, изучая «Критику чистого разума» и попал в сумасшедший дом. Затем выясняется, что, оказывается, пребывание в сумасшедшем доме было лишь «этапом в его поисках истины».

На фоне приведенного примера из А. Белого становится, между прочим, особенно хорошо заметным промежуточный характер положения К. Вагинова в ОБЭРИУ². Характерная вагиновская ирония роднила его с обэриутами в антиромантической и антисимволистской направленности их поэтики, но в некоторых случаях Вагинов пользуется еще и устоявшимися культурными штампами. В том, что касается упомянутой функции сумасшедшего дома, Вагинов, скорее, еще символист, чем уже обэриут: поэт Сентябрь из «Козлиной песни» читает Неизвестному поэту стихи, сочиненные в период своего пребывания в сумасшедшем доме. Стихи прекрасные, но после излечения Сентябрь не только лишился своего дара и стал писать слабые вирши, но и перестал понимать написанное им ранее. Эта история заставляет самого Неизвестного поэта предпринять отчаянную попытку найти источник вдохновения в безумии. Как известно, эта попытка закончилась неудачно, и Неизвестный

¹ Здесь явная аллюзия на жанр «запредельного хождения», распространенный в мифологии и фольклоре. Имеет смысл напомнить, что целью такого «хождения» является получение скрытого знания или истины.

² Как известно, Вагинов в 1920-е годы был как одновременно, так и попеременно членом чуть ли не всех основных литературных групп и объединений Ленинграда.

поэт вообще утратил способность писать стихи, — эта перемена в нем маркируется изменением имени: персонажу возвращается его первоначальное имя — Агафонов (которое не было до этого известно читателю), что означает поглощение поэта банальностью и обыденностью (семантика этой фамилии, к примеру, также реализуется у Заболоцкого).

Смена имени персонажа при его переходе из одного состояния в принципиально иное — один из базовых приемов обэриутской поэтики. Мы встречаем его у Олейникова в концептуальном для него тексте «Перемена фамилии», а также у Введенского («Кругом возможно Бог», где Эф превращается в Фомина, а прижизненная анонимность героя преодолевается одновременно с преодолением границы между реальным и запредельным мирами¹). Вот почему указанный пример демонстрирует переходность поэтики Вагинова, в которой типично символистский способ интерпретации мотива соседствует с обэриутским приемом.

Одним из первых в русской литературе рубежа веков сакральную функцию сумасшедшего дома воплотил Александр Добролюбов. Как известно, в начале 1900-х годов Добролюбов был арестован за антимилитаристскую проповедь. Под его влиянием два казака явились на военную службу без оружия, мотивируя это тем, что брать в руки оружие — грех. Помимо казаков, пострадал и Добролюбов. Он был арестован, ему грозила тюрьма. И тогда мать добилась помещения сына в психиатрическую лечебницу, заявив, что он страдает религиозной манией. Дав взятку врачам, она получила заключение о психическом заболевании сына, что автоматически избавило его от тюрьмы. Все это происходило против воли самого Добролюбова, который даже обращался к начальству с просьбой судить его, потому что он не может допустить, чтобы из-за его проповедей пострадали люди, а он остался бы в стороне.

Добролюбов не был простым наблюдателем в клинике — он осмыслил и интерпретировал увиденное, — разумеется, в духе своей религиозно-философской концепции. Итогом стали зарисовки, названные им «Рисунки из сумасшедшего дома».

В 1903 году Александр Добролюбов послал Брюсову письмо, к которому приложил первую из своих зарисовок — для публикации

¹ Ср. также во 2-й симфонии А. Белого: демократ получает фамилию в тексте только после смерти.

в «Северных цветах». «Брат, — писал Добролюбов, — я посылаю тебе еще этот листок для напечатания в сборнике «Северных цветов». <...> На днях, как можно скорей, я пришлю тебе второй рисунок: сейчас тетрадь не у меня.

Потому что сумасшедший дом есть истина о мире. Поэтому необходимо напечатать рассказы о нем алмазным резцом на каменных скалах — для всех, навсегда, чтоб читающий мог легко прочитать»¹.

Для Добролюбова сакральный смысл локуса сумасшедшего дома связан с реализацией евангельского текста о блаженстве нищих духом. В его «Рисунках из сумасшедшего дома» практически нет образов буйных помешанных, нет описаний скандалов и драк. Изображенное Добролюбовым вполне корреспондирует с точкой зрения Пинеля, которую цитирует Фуко: не психическое заболевание повинно в неадекватном поведении больных, а нечеловеческие условия их жизни и содержания в больнице². Как только к больным проявляется человеческое отношение, участие, они начинают вести себя смирно. Но Добролюбов идет еще дальше — локус сумасшедшего дома у него характеризуется по принципу контраста с окружающим миром. В то время, как люди в этом мире самыми различными способами убивают в себе способность к подлинной христианской любви, пациенты сумасшедшего дома живут этой любовью инстинктивно, их души обнажены и не замутнены цивилизацией. Так, юноша по имени Сашка радостно целуется со стариком, безобразным, почти полностью разрушенным сифилисом. Старик уже ничего не понимает, а Сашка и ранее не понимал почти ничего. У них обоих отнят разум — но коренящаяся в глубине их душ любовь делает их, по мысли Добролюбова, воплощением человечности. «И действительно, — пишет Добролюбов в зарисовке, — разве это не величайшая из побед? Сашка не видит безобразия старика и целует его в настоящей любви, в радостной дружбе, — всепокрывающей и всепрощающей». А в письме к В. Брюсову Добролюбов дает такой комментарий к образам своих персонажей, обитателей сумасшедшего дома — Олеше и Сашке: «Пусть те, которые знают Олешу и Сашку, и те, которые не знают их, пусть все услышат громкое слово про них еще при их жизни. Потому что оба эти безумца — величайшие мудрецы»³.

¹ ОР РГБ. Ф. 386 (В. Брюсов). Карт. 85. Ед. хр. 16. Л. 31.

² Фуко М. История безумия в классическую эпоху. СПб., 1997. С. 455-467.

³ ОР РГБ. Ф. 386 (В. Брюсов). Карт. 85. Ед. хр. 16. Л. 37.

Сашка — очень характерный образ обитателя сумасшедшего дома. Он живет всегда в радости, он не умеет плакать, не замечает усталости, обмороженных пальцев и т. п. Сумасшедший дом предстает у Добролюбова чем-то вроде заповедной земли, замкнутого пространства, в котором только и живы евангельские заповеди. Можно провести любопытную параллель: Добролюбов рассматривает и изучает обитателей сумасшедшего дома, которых болезнь лишила разума, почти так же, как Р. Якобсон в известной статье рассматривает нарушения, характерные для афазии. В обоих случаях принцип один — исследователь обращается к случаю, когда заболевание выключает часть естественных функций мозга, для того, чтобы изучить выводимые в результате этого на первый план остальные функции. Как мы видим, религиозно-символистское наполнение семантической структуры локуса сумасшедшего дома более, чем значительно.

Еще одна важная характеристика сакральной семиосферы сумасшедшего дома: в нем человеку можно быть самим собой, в отличие от остального мира, где он принужден играть различные роли, как правило, искажающие его душевный строй. Весьма забавный отголосок такого понимания локуса мы находим в «Золотом теленке» И. Ильфа и Е. Петрова. Советские служащие, спасающиеся в сумасшедшем доме от чистки, неожиданно понимают, что только они одни во всей стране обладают свободой слова:

«Кай Юлий Старохамский пошел в сумасшедший дом по высоким идейным соображениям.

— В Советской России, — говорил он, драпируясь в одеяло, — сумасшедший дом — это единственное место, где может жить нормальный человек. <...> Здесь у меня, наконец, есть личная свобода. Свобода совести. Свобода слова... <...> Что хочу, то и кричу. А попробуйте на улице!»¹

Обэриуты, заимствуя устоявшийся концепт сумасшедшего дома, работают почти исключительно с характерными для него формальными признаками, которые превращаются в материал. При этом символистский и мифологический аспекты образов отбрасываются почти демонстративно. Рассмотрим пример, связанный с таким архетипическим свойством локуса сумасшедшего дома, как размытие всевозможных границ. Как известно, образ сумасшедшего доктора

¹ Ильф И., Петров Е. Золотой теленок. М., 1975. С. 154.

весьма характерен для мировой культурной традиции изображения этого локуса в литературе. Но в «Елке у Ивановых» эта проблема переключается в другую — тождественности и нетождественности личности:

«Врач. Господи, до чего страшно. Кругом одни ненормальные. Они преследуют меня. Они поедают мои сны. Они хотят меня застрелить. Вот один из них подкрался и целится в меня. Целится, а сам не стреляет, целится, а сам не стреляет. Не стреляет, не стреляет, не стреляет, а целится. Итого стрелять буду я.

Стреляет. Зеркало разбивается. Входит каменный санитар.

Санитар. Кто стрелял из пушки?

Врач. Я не знаю, кажется, зеркало...»¹.

Врач стреляет в коврик, и санитар падает замертво, объясняя это тем, что «ему показалось, что он коврик». Механизм Введенский при этом использует хорошо известный и широко распространенный в символистской поэтике — зеркальность, однако и он здесь используется по-иному. Во второй симфонии А. Белого персонаж (молодой человек) бросает чтение, чтобы подойти к зеркалу, показать ему (себе) язык и сказать: «Я безумный». Нарратор комментирует: «Так они стояли друг перед другом с разинутыми ртами, полагая один про другого, что тот, другой, и есть поддельный. Но кто мог сказать это наверняка?». Казалось бы, это очень напоминает фрагмент из «Елки у Ивановых», где на вопрос врача вместо няньки отвечает санитар, а когда она указывает на это, врач отвечает почти теми же словами: «Сейчас это уже трудно установить». Однако в поэтике Белого мотив зеркала не функционирует вне контекста знаменитой концепции «двух бездн», которая, в частности, воспроизводится им в другой симфонии — «Возврат», в эпизоде, где Хандриков сидит перед парикмахером между двумя зеркалами, и взаимное бесконечное отражение их друг в друге умножает реальность до бесконечности². У Введенского подобная символическая нагрузка снимается — и, как правило, переключается в чисто язы-

¹ Введенский А. Полное собрание сочинений в 2-х томах. Т. 2. М., 1993. С. 56-57. Далее — ПСС с указанием тома и страницы.

² Нельзя, конечно, не отметить внутрисимволистскую автопародийную окраску этого мотива. См. об этом также: Минц З., Мельникова Е. Симметрия и асимметрия в композиции «Третьей симфонии» А.Белого // Труды по знаковым системам 17: Структура диалога как принцип работы семиотического механизма. Тарту, 1984. С. 84—92.

ковой план, как это происходит, например, в «Некотором количестве разговоров». Хозяин сумасшедшего дома обращается к подъезжающим больным через окошко, «смотрясь в него, как в зеркало»: «Здравствуйте, дорогие. Ложитесь»¹.

Получается в результате, что хозяин обращается не только и не столько к больным, сколько к себе самому. Для Введенского онтологические проблемы воплощены в языке, поэтому в речи Первого возникает языковая девиация:

Входите в сумасшедший дом

Мои друзья, мои князья.

Он радостно ждет нас.

Мы радостно ждем нас².

Неясность, где заканчивается «я» и начинается «он», приводит к тому, что эксплицитный нарратор вбирает в себя все «я» персонажей и словно «перемешивает» их в себе. Категория числа — одна из наиболее актуальных для языковых экспериментов Введенского, достаточно вспомнить персонажа «Два купца», говорящего от первого лица («я»); нечто подобное мы встречаем и у Хармса, в одной из сценок которого действует персонаж «Мы (два тождественных человека)», который тоже говорит от первого лица.

Заметим, что у Введенского существует строго очерченная область взаимодействия локуса сумасшедшего с миром внешним (окно, зеркало). Прямого пересечения этих миров не возникает — и это вполне коррелирует с неоднократно описанной М. Мейлахом трехчастной онтологией Введенского, в которой между жизнью и смертью существует некое промежуточное состояние, своего рода квазисмерть, для которой «заготовлен» особый тип пространства; наиболее яркий пример — «тот свет», в который попадает Эф (Фомин) в «Кругом возможно Бог» и которым он страшно недоволен, поскольку «тот свет» оказывается совершенно непохожим на традиционные представления о посмертной жизни. В этом плане сумасшедший дом играет почти ту же функцию (чистилище?) — места, куда человек попадает на время перед окончательной смертью. Ср. в «Елке у Ивановых» — нянька перед казнью попадает в сумасшедший дом на «экспертизу». Окно, играющее роль зеркала, находится вполне на своем месте, поскольку, как из-

¹ ПСС. Т. I. С. 196.

² ПСС. Т. I. С. 197.

вестно, в фольклоре и мифологии зеркало является одним из способов увидеть тайное (полный функциональный аналог нисхождения в преисподнюю). Разумеется, при такой функции сумасшедший дом должен представлять собой полностью изолированный локус, что и подчеркивается у Введенского. Интересно, что этот признак весьма распространен в литературе и может считаться характерным для данного локуса (вкуче с непрозрачностью окон): ср., например подчеркнуто небьющиеся окна в психиатрической лечебнице профессора Стравинского в «Мастере и Маргарите» М. Булгакова. «Инобытие» клиники подчеркивается также странным ее расположением — далеко за городом, куда ведет сложная дорога.

«Невозможность что-либо установить» оказывается текстопо-рождающим элементом в изображении сумасшедшего дома и для Хармса. Так, в рассказе «Судьба жены профессора» принципиальным оказывается неразличение сна и яви, сна и безумия. В момент выхода профессорши из сновидения темпоральные линии сна и яви пересекаются, причем выясняется, что ряд реальный полностью подчинен ряду сновидения и выводится из него («Полезла профессорша под диван и проснулась. Проснулась, смотрит: действительно, лежит она под диваном»). Здесь также существенны комментарии нарратора: «И вот сидит совершенно нормальная профессорша на койке в сумасшедшем доме, держит на руках удочку и ловит на полу каких-то невидимых рыбок» Эти комментарии создают в тексте две равноправные точки отсчета, одна из которых находится на уровне нарратива, а вторая — на уровне диегезиса, причем каждая из них исключает другую.

Интересно, что здесь Хармс вполне сознательно использует еще один элемент, формирующий традиционный образ локуса сумасшедшего дома, — воду. Фуко обращает внимание в своей «Истории безумия в классическую эпоху» на то, что в средние века существовало целое направление в использовании воды в психиатрии, где вода не только выступала в качестве способа терапии (погружение больного в воду, в том числе — и неожиданное), но и парадоксальным образом ассоциировалась с началом сухости. Интересно, что первая функция воды используется у М. Кузмина в повести о Калиостро: это излечение графом Калиостро помешанного Васьки Желугина с помощью неожиданного погружения в холодную воду Невы. Но в дообэриутской литературе — включая символист-

скую — релевантным является вопрос об излечении больных, а когда А. Белый во второй симфонии пишет о том, что больные в палате для душевнобольных «спали на одинаковых правах со здоровыми», — то налицо иронический подход. У обэриутов же вообще отсутствует оппозиция «болезнь — здоровье». Мотив, связанный с излечением, заимствуется, но при этом происходит функциональный перенос: у Хармса «вода» на полу в сумасшедшем доме — и то же самое у Введенского, в «Елке у Ивановых» — больные «плывут» по полу на «лодке» — т. е. маркируется горизонтальная поверхность локуса.

Итогом, как мы уже указывали, становится перенос проблематики на языковой уровень: в «Некотором количестве разговоров» вопрос о том, «как выглядит сумасшедший дом?» заменяется вопросом «выглядит ли он?» — символистская проблема *познания* мира сменяется проблемой верификации языка.

«ЕЛКА У ИВАНОВЫХ» АЛЕКСАНДРА ВВЕДЕНСКОГО КАК ОБЭРИУТСКИЙ ТЕКСТ

Сразу необходимо заметить, что понятие «обэриутский текст», которое вынесено в название статьи, должно пониматься прежде всего в контексте поэтики, а не истории литературы. Речь идет не о том коротком промежутке времени (1927–1931 гг.), когда действовала литературная группа ОБЭРИУ, а об определенном типе текста, сформировавшемся на протяжении длительного времени в результате творческого и дружеского общения поэтов, как входивших в группу, так и примыкавших к ней (Олейников). Так возникла особая — обэриутская — поэтика, которая имплицитивно существовала в сознании поэтов и так или иначе проявлялась в их творчестве, каким бы особенным и неповторимым оно ни было. Более того, некоторые обэриутские тексты конца 1930-х годов — прежде всего, это относится к Хармсу и Введенскому — представляют собой своего рода тезаурус, компендиум основных элементов этой поэтики, а также мотивов и приемов. Такое своеобразное ретроспективное осмысление собственного творчества, а также творчества своих друзей было характерно, например, для Хармса. В повести 1939 года «Старуха», как мне удалось в свое время доказать, он создал настоящий обэриутский центон, апеллируя как к собственным более ранним произведениям (циклу «Случаи», рассказам 1930-х годов и т.п.), так и к текстам Введенского и Заболоцкого¹. В настоящей статье я попытаюсь показать, что таким же текстом, во многом опи-

¹ Кобринский А. Повесть Даниила Хармса «Старуха»: финальный центон // Русская литература XX века: школы, направления, методы творческой работы. СПб., 2002. С. 486–511.

рающимися на внутриобэриутские интертекстуальные связи, для Введенского стала «Елка у Ивановых».

Заглавие пьесы уже само по себе отсылает к одному из важнейших приемов обэриутской поэтики — нестабильности персонажа. На поверхностном уровне — это несоответствие фамилий: семья Ивановых, родители — Пузыревы, а дети все носят разные фамилии: Перов, Серова, Петрова, Комаров и т. д. Аналогичный прием у Введенского мы встречаем в ряде более ранних текстов. Так, в тексте «Очевидец и крыса» заглавие отсылает к отсутствующей в тексте крысе, а далее происходит постепенное расщепление персонажа: он сначала обозначается как «Маргарита или Лиза», затем — «Одна из двух» и, наконец, — «Маргарита или Лиза, ныне ставшая Катей». Правда, при этом не нарушается логическая цельность персонажа и единство его компетенции. В «Елке у Ивановых» делается и следующий шаг: Нянька, зарезавшая Соню Острову, в разговоре со Становым приставом и Городовым отождествляет себя с жертвой:

«НЯНЬКА. Я стучу руками. Я стучу ногами. Ее голова у меня в голове. Я Соня Острова — меня нянька зарезала. Федя-Федор, спаси меня».

Этот прием — нестабильность персонажа — вообще является сквозным для Введенского: ср. обращение Куприянова к Наташе: «Маруся, Соня», а также постоянную численную нестабильность, с которой мы сталкиваемся в «Пять или шесть».

Далее ретроспективная интертекстуальная линия ведет нас к пьесе Хармса «Елизавета Бам», где главная героиня, с одной стороны, на протяжении текста трансформируется из взрослой женщины в девочку и снова в женщину, а с другой, по-разному именуется в пределах одно и того же монолога — с разными отчествами: Елизавета Таракановна, Елизавета Эдуардовна, Елизавета Михайловна. Аналогично нестабильны и другие персонажи, один из самых ярких примеров — Иван Иванович, поведенческая стратегия которого претерпевает сильные изменения на протяжении всей пьесы: он то пытается арестовать Елизавету Бам, то, забыв о цели своего визита, играет с ней или отпрашивается у нее домой.

Особо следует отметить эротическую линию пьесы Введенского, связанную с лесорубом Федором и Служанкой. Полагаю, что непосредственным подтекстом для нее стало стихотворение

Хармса «Сладострастный древоруб», написанное 24 августа 1938 года, то есть почти в то же самое время, когда писалась «Елка у Ивановых». Известно, что в 1938—1939 годах Введенский периодически посещал Москву и Ленинград, а также вел со своими друзьями переписку. Нет сомнения, что «Сладострастный древоруб» ему был известен:

Когда вдали сверкнули пилы,
И прозвенели топоры, —
Мне все подруги стали милы,
И я влюблен в них с той поры.
Подруги, милые подруги,
Приятно трогать вас рукой.
Вы так нежны! Вы так упруги!
Одна прекраснее другой!

Приятно трогать ваши груди,
Скользить губами вдоль ноги...
О помогите люди люди!
О Боже Боже помоги!

Источник образа «древоруба» легко восстанавливается при анализе обэриутской поэтики. Отождествление женщины с деревом — один из ее важнейших мотивов, который, пожалуй, с наибольшей силой оказывается эксплицированным в «Куприянове и Наташе», где Наташа превращается в лиственницу (Мейлах справедливо указывает на ассоциацию с известным фольклорным мотивом по индексу Томпсона¹). У Хармса процесс рубки (пиления) дерева оказывается функциональным субститутотом овладения женищиной, вот почему возбуждение лирического героя стихотворения возрастает по экспоненте в процессе работы. Лесоруб Федор «плавно рубит елку для елки в семействе Пузыревых» — эротический аспект этого действия подчеркивается, с одной стороны, наречием «плавно» (как известно, «плавно» рубить дерево невозможно, зато плавностью может отличаться движение при половом акте), а с другой, — разговором, который он ведет с другими лесорубами. В процессе рубки Федор, очевидно, распаляется — и от нейтральной информации

¹ St. Thompson. Motif-index of Folk-literature. Vol. 1-6. Indiana University Press, 1956. D. 215. См. об этом в комментарии М. Мейлаха в издании: Введенский А. Полное собрание произведений в двух томах. Т. 1. М., 1993. С. 254.

о том, что у него есть невеста, переходит к интимным подробностям. Однако, срубив ель, лесоруб Федор отправляется не к невесте, а к Служанке, с которой у него и происходит сексуальный акт. При этом, однако, он ведет себя грубо и невежливо, указывая ей на то, что ему с ней скучно, в отличие от невесты. Служанка сообщает Федору информацию о том, что его невеста нянька убила девочку — и эта информация становится ему наказанием как за грубость, так и за измену. Как мы помним, Федор от такой вести приходит в шоковое состояние и теряет дар речи, квакая, мяукая и распевая птичьим голосом. Финальный аккорд хармсовского стихотворения («О, помогите...») отзывается в «Елке у Ивановых» таким диалогом между Федором и Служанкой:

«Федор.... что мне еще остается.

Служанка. Горевать, горевать и горевать. И все равно тебе ничто не поможет.

Федор. И все равно мне ничто не поможет. Ты права».

Мотив измены и наказания отсылает нас еще к одному стихотворному тексту Хармса, более раннему — 1933 года, однако этот текст явно рассматривался как парный к процитированному: если тут «Сладострастный древоруб», то там — «Сладострастная торговка». Обращает на себя внимание схожесть процесса речевой деформации персонажа в процессе нарастания полового возбуждения: у Хармса несчастная «жертва страсти» вместо членораздельных фраз — лает:

«рукой прорешку открываешь,
и вместо речи — страшно лаешь».

Сравните, также описание «речи» Пузыревых, когда они возвращаются домой из театра и узнают о смерти Сони Островой: «Они страшно кричат, лаят <так!> и мычат».

Экспликация шокового состояния персонажа с помощью непроизносимых и нечленораздельных сочетаний — яркий прием обэриутской поэтики. В «Елке у Ивановых» он возникает в финале, когда Пузырева-мать поет, но ее пение прерывается рыданиями. В тексте это выглядит так: «А о у е и я / БГРТ». Это уже почти прямая отсылка к «Елизавете Бам» Хармса, где речевая редукция Мамаши проходит стадии от бессмысленных фраз до восклицания «Иих, иих, иих», а последняя ее фраза вообще выходит за рамки конвенционального языка: «3 x 27 = 81».

Что же касается лесорубов в пьесе Введенского, то они находятся на границе речевой сферы: будучи способны к порождению речи, они неспособны участвовать в полноценной коммуникации.

Однако обращает на себя внимание еще один принцип обэриутской поэтики — принцип релятивности, имеющий прямое отношение к этим лесорубам. В пьесе они поют хором песню, а потом начинают делать какие-то знаки. Реплика сообщает: «Тут выясняется, что они не умеют говорить, а том, что они только что пели — это простая случайность, которых так много в жизни». Слово, которое один из лесорубов тут же произносит («фрукт») комментируется так: «Хотя он и заговорил, но ведь сказал невпопад. Так что это не считается». Принцип релятивности связан с немедленной дискредитацией только что введенной в текст информации. Один из самых ярких примеров — рассказ Хармса «Четвероногая ворона»:

«Жила-была четвероногая ворона. Собственно говоря, у нее было пять ног, но об этом говорить не стоит».

Последовательно вводятся в текст и немедленно дискредитируются такие понятия как «ворона» (т. е. — птица), оказывается, что ворона — четвероногая, но и это тут же опровергается, поскольку сообщается, что «у нее было пять ног». В рукописи, в той же тетради под названием «Гармониус», где был записан рассказ «Четвероногая ворона», мы находим начало другого — создаваемого по той же схеме: «Жил-был четвероногий человек, у которого было три ноги»¹.

Аналогично у Введенского — в «Пять или шесть» релятивной оказывается категория числа. Нарратор сообщает: «Жили-были шесть людей», но при перечислении имен выясняется, что число фиктивно: «Фиогуров и Изотов, Горский, Соня, парень Влас» — то есть, на самом деле, пять человек.

В пьесе «Елка у Ивановых» существуют еще и иные отсылки к обэриутской поэтике и системе мотивов. Опробованный в «Елизавете Бам» и описанный в воспоминаниях об обэриутской постановке «Три левых часа» января 1928 года прием перебива единства действия абсурдирующим элементом присутствует и в «Елке у Ивановых». Но если в пьесе Хармса действие перебивалось распиливанием вынесенного на сцену бревна, что должно было, по замыслу автора, подчеркнуть самоценность театрального действия и его независимость от литературного произведения,

¹ См.: ОР РНБ. Ф. 1232 (Я. С. Друскин). Ед. хр. 367.

то в пьесе Введенского фабула прерывается вставкой загадочного фрагмента — выходом зверей и уроком Жирафы, что, в свою очередь, отсылает нас к рассказу Хармса «Предназначение. Перечень зверей» (в свою очередь, очевидно, восходящего к хлебниковскому «Зверинцу»), который, как и некоторые другие хармсовские тексты, находится на грани «взрослого» и детского творчества.

Особо следует сказать о сумасшедшем доме. Разумеется, сам мотив сумасшедшего дома, хотя он и является сквозным для обэриутов, не может быть признан специфически обэриутским. Однако приемы создания этого топоса в обэриутской поэтике оказываются устойчивыми. Они, в частности, формируются с помощью мотива воображаемой воды, возникающей вместо пола. Отсюда — больные, плывущие из зала на лодке и отталкивающиеся веслами об пол в «Елке», отсюда — структурная параллель сумасшедшего дома и бассейна в «Некотором количестве разговоров» (как модели замкнутого пространства — при этом опять-таки мы сталкиваемся с фиктивностью одного из элементов пространства: мы узнаем, что в мужском отделении нет воды) — отсюда, конечно, и финал рассказа Хармса «Судьба жены профессора» — о том, как «сидит совершенно здоровая профессорша на койке в сумасшедшем доме, держит в руках удочку и ловит на полу каких-то невидимых рыбок». Здесь также применен прием релятивности признака: информация о психическом здоровье профессорши немедленно опровергается описанием ее действий.

Последний пример заставляет нас обратить внимание на языковые механизмы создания смысловой релятивности в поэтике обэриутов. Финал «Судьбы жены профессора» удивительно напоминает знаменитый парадокс Мура («Идет дождь, но это неверно»), суть которого заключается в подрыве речевого акта за счет несоответствия иллокутивной цели высказывания (в данном случае — стремление убедить читателя в том, что профессорша совершенно психически нормальная) — содержанию этого высказывания. Этот специфический прием, вскрывающий языковые механизмы парадоксализации, которые были столь важны как для Хармса, так и для Введенского, еще подлежит подробному изучению.

ОБ ОДНОЙ СТРАННОЙ ПОЛЕМИКЕ: ВВЕДЕНСКИЙ И КРУЧЕННЫХ

В своем интервью, озаглавленном «Будущее уже настало», которое он в 1991 году дал Ире Голубкиной-Врубель, Н.Харджиев на вопрос: «Кто были для обериутов <так! — А. К.> «главными» поэтами в русской поэзии?» — ответил:

«...ближе им был все-таки Крученых, они его очень почитали, особенно Введенский. Он знал, что я дружу с Крученыхом, и попросил его с ним познакомиться, сам не отваживался прийти к нему. И вот весной 1936 (?) года мы пошли с ним к Крученыху. Крученых знал, что есть такие обериуты, но вел себя очень важно, что ему было несвойственно. Но странно, что такой наглец и орел-мужчина, как Введенский, вел себя, как школьник. Я был потрясен, не мог понять, что с ним случилось. Введенский прочел, не помню какое, но очень хорошее свое стихотворение. А потом Крученых прочел великолепное стихотворение девочки пяти или семи лет и сказал: «А ведь это лучше, чем ваши стихи». И вообще он было малоконтактен. Потом мы ушли, и Введенский сказал мне грустным голосом: «А ведь он прав, стихи девочки лучше, чем мои». Надо знать гордеца Введенского, чтобы оценить все это»¹.

В архиве Крученых сохранилась своеобразная «визитная карточка» Введенского, которую он сделал к этому посещению на клочке бумаги: «Введенский Александр Иванович. Ленинград. Съезжинская ул., д. 37, кв. 14. В прошлом до 1930 г. обэриут Чинарь Авторитет бессмыслицы. В группе были Хармс Даниил Иванович,

¹ Харджиев Н.И. Статьи об авангарде. В двух томах. М., 1997. Т. 1. С.380.

Заболоцкий Николай Алексеевич и др. 18 марта 1936 г. Москва». В конце стояла подпись¹.

Эта визитная карточка говорит о многом. Память не подвела Харджиева: их совместный с Введенским визит к Крученых действительно состоялся весной 1936 года. Бросается в глаза, что, представляясь Крученых, Введенский апеллирует прежде всего к ОБЭРИУ которое тот, разумеется, не мог не знать. Воспоминания Харджиева показывают, что Введенский с юности и практически до конца жизни относился к Крученых как к мэтру. Это немудрено: хотя с ним самим Введенский не встречался, но многое почерпнул из совместной работы с приехавшим в Ленинград И. Терентьевым, который, в свою очередь, был, фактически, учеником Крученых. Стремясь заявить о себе как о давно состоявшемся и сформировавшемся поэте, Введенский упоминает ОБЭРИУ — и одновременно указывает на свое особое место в структуре объединения, приводя все свои титулы, которыми он подписывал собственные стихи как до, так и во время существования группы. Бросается в глаза и то, что, отбирая наиболее репрезентативные, с его точки зрения, для Крученых имена представителей ОБЭРИУ, он — помимо основателя и лидера группы, своего друга Хармса, — называет Заболоцкого, несмотря на то, что совсем недавно между ними произошел окончательный разрыв — после некоторого потепления, зафиксированного самим фактом членства Введенского и Заболоцкого в домашнем кружке (см. записи «Разговоров» Л. Липавского). Очевидно, что Вагинова Введенский не считал характерным членом ОБЭРИУ (вообще, Вагинов в 1920-е годы участвовал чуть ли не во всех литературных группах Петрограда — Ленинграда), а кроме него, только Заболоцкому удалось издать внигу своих обэриутских текстов. Более того, как известно, «Столбцы» Заболоцкого вызвали весьма значительный, хотя и скандальный, критический резонанс — а Введенскому было важно связать себя и ОБЭРИУ в представлении Крученых с известными именами.

Разумеется, сообщенная Харджиевым информация порождает целый ряд вопросов. Почему, например, Крученых стал читать Введенскому в ответ на его стихотворение — стихотворение какой-то маленькой девочки, да еще сравнивать оба текста — причем не в пользу Введенского?

¹ РГАЛИ. Ф. 1334 (Крученых А. Е.). Оп. 1. Ед. кр. 1121.

Вероятно, речь может идти о сознательно демонстрируемой Крученых ориентации — даже не на примитивизм, а именно на инфантилизм в творчестве. И в этом плане, конечно, главной отсылкой становится известный сборник Крученых «Поросята».

Мы хорошо знаем, что Крученых не чурался соавторства в своих сборниках. В разные годы его соавторами были В. Каменский, В. Хлебников, Алягров (Р. Якобсон), Т. Вечорка, Д. Бурлюк, Е. Гуро. Но «Поросята», вышедшие двумя изданиями — 1913 и 1914 годов (второе — дополненное) стоят особняком и в этом ряду, поскольку соавтором Крученых по этому сборнику стала 11-летняя Зина В. На обложке ее имя стоит перед именем Крученых, а ее произведения стоят в сборнике перед текстами ее маститого соавтора.

Введенский, разумеется, прекрасно знал издания Крученых, в том числе, и «Поросят». Имеет смысл предположение, что стихи девочки, которые читал Крученых Введенскому во время московского разговора в марте 1936 года, должны были по тематике и поэтике как-то пересекаться с творчеством Введенского, иначе не было бы столь явных для обоих критериев сравнения. Мы не знаем, что это были за стихи, но уже по «Поросятам» хорошо видно, почему Крученых считал некоторые аспекты наиболее совершенными именно в детском творчестве.

В «Поросятах» опубликованы четыре рассказа Зины В. По сути, они как бы предваряют всю основную обэриутскую тематику — разумеется, на весьма схематизированном уровне. Первый текст называется «Кто знает, когда и где поджидает нас смерть». Думаю, даже не надо напоминать об образе «философа» в текстах Хармса. И для Хармса и для Введенского прием внезапной смерти персонажа был структурообразующим. У Хармса он окончательно укореняется примерно с 1933 года, когда писатель начал работу над «Случаями» — и проявляется в цепочке алогических смертей в цикле, а также в мгновенных смертях из рассказов середины 1930-х годов, не вошедших в «Случаи». У Введенского этот прием получает особое развитие в середине — конце 1930-х годов, см., например, финал «Елки у Ивановых». В рассказе Зины В. прием переносится на самый низкий уровень, причем не в качестве реального и абсурдирующего, а в качестве потенциального. Логика философа у Зины В. — это логика обэриутского персонажа 1930-х годов осмысляющего абсурдный мир, в который он погружен против своей

воли. Я. С. Друскин в свое время определил отношение Хармса к жизни следующими словами: «Бодрствуйте, ибо не знаете, когда придет хозяин дома». Для Введенского это самоощущение тоже было не чуждым — достаточно указать на воплощенный им образ Эф в «Кругом возможно Бог». Подобные тексты в середине 1930-х годов, конечно, могли восприниматься как инфантильно-ироническое посягательство на самую основу принципа монтажного сцепления смертей, где «после этого» как раз — в опровержение всех философских построений — означает «вследствие этого».

Второй текст Зины В., представленный в «Поросятах» в зародыше содержит сюжетный минус-прием, который больше имеет отношение к Хармсу, чем к Введенскому — тут в качестве параллели у Хармса можно назвать как известный текст из «Случаев» — «Встреча», а также еще несколько похожих текстов, которые не вошли в цикл. Одновременно этот рассказ о свиньях неожиданно корреспондирует с названием всего сборника, как бы комментируя это название на уровне метатекста. Третий текст, повествующий о том, как девочка видит во сне пожар и почти синего человека с рукой, зажатой в стальных четырехугольных рамах, — чрезвычайно напоминает алогические сны Введенского, описанные им, в частности, в «Серой тетради» — возникавшие под влиянием эфира. Но самой близкой поэтике Введенского является четвертый рассказ — «Рос в поле медведь...», где в подной мере реализован характерный для поэтики ОБЭРИУ принцип отрыва слова от его денотативной семантики. Как известно, рассказ посвящен двум друзьям — медведю и сому. Однако эти персонажи имеют вовсе не тот облик, который можно было бы ожидать. Оба они растут в саду, чудно благоухают среди других цветов, а также имеют корни. При этом, сохраняются и их признаки другого семантического ряда: так, медведь имеет хвост (с золотым наконечником), при нападении пчел он ревет и убивает их «могучими ударами» (очевидно, лапами), а сом помогает ему бороться с пчелами, отгоняя их своими усами («насколько позволял ему стебель»). В обнаженном виде тут выражен важнейший конструктивный принцип поэзии Введенского: контаминация различных семантических рядов с сохранением главного родового признака персонажа — ср.: «держал орел икону в кулаке» («Кругом возможно Бог») «мычанье лебедя» («Факт, Теория и Бог»), «сочные» звери в «Значенье моря» и много другое.

Судя по всему, самым ценным в детском творчестве Крученых считал его принципиальную незаданность, независимость от априорного знания, способность сталкивать и контаминировать чистые оттенки значения без оглядки на «реальность». Но именно это и называли основой своей поэтики обэриуты (ср. декларацию и ср. стихотворение Заболоцкого «Движение» — где вопреки априорному знанию, у коня оказывается восемь ног; продолжение этой темы мы находим в рассказе Д. Хармса «Четвероногая ворона», где мы узнаем, что у четвероногой вороны «было пять ног, но об этом говорить не стоит»). Получается, что, по сути, Крученых намекнул на вторичность всего обэриутского творчества по сравнению с детским.

В 1936 году Александр Введенский отправился на юг. В Харькове он встретил секретаря местной писательской организации — молодую девушку Галю Викторову и, не долго думая, пригласил ее на Кавказ. С Кавказа Анна Семеновна Ивантер, жена Введенского, получила неожиданную телеграмму «Долетели, как хотели». Недоумение, откуда взялось вдруг множественное число, было рассеянно довольно скоро и все закончилось разводом. Введенский развелся с «Нюрочкой», как ее называли друзья А.И., женился на Гале Викторовой и уехал с ней в Харьков, где и прошли последние годы его жизни. Там же вскоре у него родился сын Петр.

Некоторые обстоятельства харьковского периода жизни Введенского (в дополнение к тому, что было опубликовано М. Мейлахом в полном собрании сочинений поэта в двух томах) проясняют письма, опубликованные мной еще в 1995 году в журнале *Russian Studies*¹. Предельное одиночество, отсутствие даже потенциальных слушателей сближали его пребывание в Харькове с мандельштамовской воронежской ссылкой. Но Введенский в ссылке все-таки не был, он был свободен, мог в любое время ездить куда угодно. Он пользовался этим, в частности, несколько раз посещал Москву — и, судя по всему, заходил в гости к Крученым. Мы не знаем, сколько раз это было, но один из его приездов остался задокументированным. Между 1 и 10 июня 1939 г. Введенский вписал в альбом Крученых свое стихотворение «Ответ девы»:

¹ См.: Кобринский А. «А вообще живу очень плохо...». К биографии Александра Введенского харьковского периода // *Russian Studies*. 1995. Т. 1. № 3. С. 245-261.

Ответ девы

Зачем же пакостишь ты, дева,
Немые эти ручейки,
Одурловатый хвостик древа,
вид памятника, речь оки?

ОТВЕТ ДЕВЫ:

А потому что челноки!¹

Далее — после текста — следует подпись Введенского и явно вымышленная дата создания текста — 1913 год. (На самом деле, по записной книжке Хармса, стихотворение датируется октябрем — началом ноября 1926 г.). Откуда взялся 1913 год? Во-первых, вспоминая разговор Введенского с Крученых 1936 года, нетрудно сделать предположение, что это прежде всего указание на гипотетический возраст создания текста. В 1913 году Введенскому было 9 лет, а значит, перед нами — довольно саркастический намек на то, что стихотворения якобы написано в том возрасте, в котором только и можно, по мнению Крученых, писать хорошие стихи. Но кроме этого, знакомым является и 1913 год — ведь не случайно именно это, а не какое-нибудь другое смежное число поставил Введенский под текстом. Ответ напрашивается: 1913 — это как раз тот самый год, когда было опубликованы первым изданием те самые «Поросята», о которых уже шла речь. Таким образом, находит свое подтверждение предположение об особой значимости сборника «Поросята» в отношениях Введенского и Крученых. Для большей прочности следовало бы еще проверить, нет ли прямых текстовых отсылок в «Ответе девы» к «Поросяткам» — и, действительно, стихотворений Крученых там не так уж много, но среди них есть стихотворение «Русь»:

в труде и свинстве погрязая
взрастаешь сильная родная
как та дева, что спаслась
по пояс закопавшись в грязь

по темному ползай и впредь
пусть сияет довольный сосед!

Как известно, К. Чуковский писал об этом стихотворении, что Крученых заповедует Руси, «чтобы она и впредь, Свинья-Матушка,

¹ Впервые опубликовано там же, с. 247-248.

не вылезала из своей свято-спасительной грязи, — этакий, ей-Богу, свинофил!»¹. Между тем, стихотворение Крученых, конечно, должно быть рассматриваемо как ответ на стихотворение Блока с тем же названием, а также на весь комплекс блоковских текстов этого периода, в которых фигурирует образ девы-России, девы-революции (ср., например, стихотворение того же 1906 г. «Деве-революции»). В «Руси» Блока, конечно, нет никакой грязи, грязь появляется только в 1914 году — в «Грешить бесстыдно, непробудно...», но, конечно, именно образ спящей среди болот и дебрей Руси, становится объектом осмеяния Крученых. Как завершение темы «свинства» можно вспомнить и известную цитату из письма Блока к тому же К. Чуковскому от 26 мая 1921 года: «Слопала-таки поганая, гугнивая, родимая матушка-Россия, как чушка, своего поросенка».

Мотив «пакостящей» девы в стихотворении Введенского пересекается с «девой в грязи» у Крученых, но самое главное, что проясняется общий для Введенского и Крученых блоковский подтекст, связанный с образом Руси, — эксплицированный у Крученых в заглавии — и совершенно скрытый у Введенского.

¹ Чуковский К. Лица и маски. СПб., 1914. С. 113.

По воспоминаниям И.Бахтерева начало творческих контактов будущих обэриутов с Вагиновым относится ко времени создания «Левого фланга». Бахтерев утверждает, что именно он предложил кандидатуру Вагинова в состав планируемого объединения:

«Не уверенный в успехе, я все же предложил кандидатуру, которую сам считал бесспорной:

— Поэт Вагингейм, — назвал я.

Заболоцкий переспросил, не знал, что Вагинов — псевдоним.

— Лучшей кандидатуры и быть не может, — сказал он»².

Записные книжки Хармса позволяют уточнить характер общения поэтов. Впервые имя Вагинова появляется там летом 1926 года³. У Хармса записан адрес Вагинова и указано время — пятница, 8 часов вечера, так что, скорее всего, речь идет о приглашении на приватный вечер в его квартире, где Вагинов должен был читать свои стихи. 23 декабря 1926 года в записной книжке Хармса отмечено совещание участников будущего «Левого фланга». В повестке дня подчеркнут «Вопрос о Вагинове» и в конце записано принятое решение: «Решили без Вагинова» (т. 1, с. 119). Вагинов оказывается включен в состав

¹ Работа написана при поддержке гранта Президента РФ для молодых докторов наук в рамках проекта «Поэзия русского модернизма как целостное литературное явление».

² Бахтерев И. Когда мы были молодыми (невыведанный рассказ) // Воспоминания о Заболоцком. М., 1984. С. 76.

³ Хармс Д. Записные книжки. Т. 1. СПб., 2002. С. 73. В дальнейшем ссылки на записные книжки Хармса даются в тексте в скобках с указанием тома и страниц.

группы будущих обэриутов только в марте 1927 года, когда речь идет уже об «Академии левых классиков». В планируемый к изданию с участием формалистов 1-й сборник «Радикса» включены в «творческий раздел» произведения Введенского, Хармса, Заболоцкого, Бахтерева, Вагинова и Хлебникова (т. 1, с. 146), причем планировалось напечатать как прозу, так и стихи Вагинова. Примерно с этого момента сотрудничество с Вагиновым принимает интенсивный характер; это, конечно, касается и Хармса. В начале апреля 1927 года Хармс включает Вагинова в список приглашаемых на читку «Комедии города Петербурга» наряду с Введенским, Заболоцким, Бахтеревым, Липавским, Штейнманом, Терентьевым, Дмитриевым и Эрбштейном, — тем самым фиксируется принадлежность Вагинова к кругу самых близких и доверенных людей для Хармса.

Общеизвестным является факт чтения Вагиновым стихов на обэриутском вечере «Три левых часа» в январе 1928 года¹. Этот эпизод, как известно, в трансформированном виде вошел в роман «Труды и дни Свистонова» (далее — «ТиДС»), где прототипом автора стала... некая поэтесса Марья Степановна, читающая свои стихи на фоне беспорядочно едущего трехколесного велосипеда (аллюзия на афишу вечера). После этого вечера контакты Хармса с Вагиновым постепенно сводятся к минимуму. Еще в августе 1928 года два стихотворения Вагинова («На берегу» и «Токсово») упоминаются в записной книжке Хармса в списке посланных с уезжающим за границу Мансуровым (т. 1, с. 238) в составе небольшого сборника, с помощью которого обэриуты, видимо, стремились дать знать о своем существовании русской эмиграции. Осенью 1928 года Вагинов принимает еще участие в обэриутских выступлениях, а в октябре 1928 года Хармс записывает у себя в перечне дел, которые необходимо сделать следующее: «Сходить с Вагиновым в сумасшедший дом» (т. 1, с. 252). Судя по всему, Вагинову этот визит требовался для продолжения работы над «Козлиной песней» (далее — «КП»). Однако, запись зачеркнута — совместный поход в сумасшедший дом, видимо, не состоялся.

Далее — вплоть до смерти Вагинова в 1934 году контактов Хармса с ним было крайне мало...

¹ См. об этом, например, в работе: Мейлах М. О «Елизавете Бам» Даниила Хармса: предыстория, история постановки, пьеса, текст // *Stanford Slavic Studies*. 1987. Vol. 1. P. 163-246.

Пожалуй, ключевым моментом взаимовлияний между двумя поэтами следует назвать воздействие на Хармса романной техники Вагинова и, в частности — способов инкорпорирования в романы Вагинова готовых семиотических систем с собственными кодами (кулинария, коллекционирование), а также мифологизированных процессов (письмо).

Прежде всего, в «Старухе» Хармс воспроизводит технику «текста о тексте», которая, пожалуй, наибольшим образом связывает его с Вагиновым. И здесь следует говорить не только о «ТидС», где, как и в «Старухе» главный герой — писатель, создающий роман, но и о «КП», одним из ключевых мотивов которой является создание Тептелкиным научного труда «Иерархия смыслов». Само название труда, между прочим, отсылает нас к базисному вопросу философии, восходящему еще к Платону (учение об иерархии смыслов в «Пире»), а в дальнейшем ставшему важнейшим вопросом для философов и логиков XX века. Попытка именования смыслов приводила с неизбежностью к бесконечному умножению их иерархии — и ученые XX века стремились идти в направлении, противоположном тому, которое заявляет Тептелкин — вплоть до идеального языка Витгенштейна, который не предполагает вообще никаких смыслов и, тем самым, удаляет посредника между предметами и знаками.

Хармс, как и Вагинов в «ТидС», превращает процесс *письма* в центральный элемент фабулы. Нельзя, конечно, говорить о прямых заимствованиях в работе по структурной организации текста. Даже тип нарратива оказывается разным: У Вагинова текст строится с помощью аукториального повествования (экстрадиегетический нарратор), у Хармса же в «Старухе» повествование организует так называемый «диегетический нарратор» — то есть герой-повествователь, повествующий о себе в создаваемой художественной реальности. Однако *письмо* у обоих писателей становится автометаописательным и текстопорождающим приемом. Свистонов, разрушая преграду между жизнью и текстом, *переносит* в свое произведение события реальности и сам в реальности как бы *репетирует* варианты развития жизненных сюжетов для трансляции их в собственный роман (как известно, романн кончается «*переходом*» Свистонова в собственное произведение — растворением автора в создаваемом тексте, полным снятием разделения на субъект и объект). Процесс

письма становится в «КП» и причиной, и способом текстопорождения, одновременно — и метафорой и метонимией бытия.

Хармс продолжает и развивает вагиновские приемы автобиографизации текста, включения в него автобиографических элементов. Но в трех романах Вагинова, с которыми, конечно, был знаком Хармс («КП», «ТиДС», «Б») это происходило по-разному. В «КП» — возникает тотальная прототипизация практически всех персонажей — протипы легко узнавались современниками (на что текст и был ориентирован изначально). В «ТиДС» — работает принцип трансформации реального мира, окружающего писателя, в текст. В «Б» больше представлено конкретных деталей собственной биографии Вагинова — от описания дома, где он жил — до заболевания туберкулезом и подробных ощущений человека, знающего, что его болезнь смертельна и что жить ему осталось совсем немного. Хармс в «Старухе» воспроизводит все три этих типа. Во-первых, определяются прототипы: мы не только легко проецируем рассказчика (повествующее «я») на самого Хармса, но и легко определяем Олейникова в качестве прототипа Сакердона Михайловича. Во-вторых, в «Старухе» сквозным мотивом представлена тема творчества в ее автобиографическом ключе (что подтверждают дневники и записные книжки Хармса) — от замысла до попыток его реализации — здесь ключевым мотивом будет как физическая, так и психологическая невозможность продуцирования текста. (В «Старухе» это целая серия причин: голод, отсылающий к одноименному гамсуновскому роману, бьющее в глаза солнце, мертвая старуха в комнате и т.д.; в записных книжках мы читаем, что письму препятствует лень, творческий кризис — который Хармс сравнивает с расстройствами в сексуальной сфере — импотенцией).

И, наконец, в тексте подробно описывается петербургская топография, которая довольно легко узнаваема и которая довольно точно соотносится с той, в которой жил сам Хармс в 30-е годы — включая маршруты передвижения. Вагинов просто поселил Свистонова в собственном доме на канале Грибоедова: «Канал протекал позади дома, в котором жил Свистонов. Весной на канале появлялись грязечерпалки, летом — лодки, осенью — молодые утопленницы»¹.

Интересно, что при воспроизведении в «ТиДС» сцены чтения Вагиновым стихов на вечере «Три левых часа» оказываются задейс-

¹ Вагинов К. Козлиная песнь. Романы. М., 1991. С. 162. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц.

тованными одновременно два из названных механизмов порождения прототипичности персонажей, что приводит к раздвоению: на Марью Степановну смотрит из зала Свистонов. Перед нами — сигнал, указывающий на расщепление единого персонажа в пространствах жизни и текста, заканчивающегося их отождествлением в финале.

Путь Свистонова — это перенесение реальности в текст. Граница между сферой фикциональности и сферой бытия оказывается легко преодолимой в обе стороны: люди, вещи, явления изымаются из своего привычного контекста и помещаются в роман, а романские ходы оказываются впоследствии «обязательными» для прототипов тех персонажей, которых эти ходы прямо затрагивают. В «Старухе» мы также сталкиваемся с прямым воздействием повествуемой реальности на жизнь, только в несколько ином ключе. Задуманный нарратором рассказ о чудотворце (автобиографичность проблемы чуда для Хармса мы легко определяем по записным книжкам), который не творит чудес, становится метаописанием для ситуации самого автора: он так же не может написать рассказ, как его персонаж не может сотворить чудо (функциональное расщепление персонажа и разнесение его по уровням реальности и текста). При этом потенциал обоих задается априори — как именованьем персонажа («чудотворец»), так и автоописанием нарратора. Из задуманного сюжета рассказа становится ясным, что подлинным чудом является как раз то, что оно оказывается не совершённым тем, кто к этому более всего способен, а в природу чуда в качестве обязательного элемента входит, по Хармсу, разительный контраст с ожидаемым. И если в «ТиДС» текст жизни и текст литературы воздействуют друг на друга на уровне прямой сюжетной цитатности (будь то речь идет о цепочке событий или о характерных признаках персонажа), то в «Старухе» тип влияния несколько другой. То, что не возникает в жизни придуманного нарратором персонажа, словно по принципу замещения возникает в его собственной жизни — и воплощается в старухе и всём, что с ней связано. Таким образом, Хармс переносит в своей повести акцент на *замысел* текста — получается, что вымышленная реальность оказывает свое обратное воздействие на автора и его экстрадиегетический мир уже на уровне замысла, независимо от степени его реализации. Любопытно, что мы встречаемся с этим принципом постоянно на протяжении всей повести — достаточно

вспомнить, как в знаменитом диалоге героя со своими мыслями *любая* возникшая в мозгу информация о покойниках воспринимается как истинная, вне зависимости от степени ее жизненной абсурдности. Вымышленный мир оказывается и здесь первичным по отношению к реальному, он, употребляя символистскую терминологию, становится «реальнейшим». Интересно, что и в деталях возникают интересные параллели: так, например, процесс писания у Свистонова находит свое материальное воплощение в растущих вокруг него «кипах» бумаги — и именно этот образ — «пропасть исписанной бумаги» используется героем «Старухи» для доказательства того, что он «все время писал» в разговоре с Сакердоном Михайловичем. Нетрудно увидеть, что Сакердону Михайловичу он рассказывает о *задуманном* («я буду писать восемнадцать часов подряд») как о *реальном и состоявшемся*. Ср. и в первоначальном варианте «ТидС»: «кипы листов росли».

В «ТидС» есть один важный метаописательный момент. Во время пикника в Токсово Наденька, мечтающая стать киноактрисой, заставляет влюбленного в нее Пашу разыграть сценку:

«Я сяду, а вы положите свою голову мне на колени и продолжайте мечтать. Я буду думать, что я героиня фильма, хорошо пожившая женщина, а вы несчастный молодой влюбленный. Я буду гладить вас по голове».

Так создается обрамляющая конструкция, превращающая все происходящее в условность, лишаящая прагматической потенции все, что говорят и делают персонажи. Паша искренне признается Наденьке в любви:

«Я люблю... — сказал он тихо. — Я по-настоящему люблю вас.

— Великолепно, — прервала Наденька. — Побольше страдания» (С. 197-198).

Рамка — это всего лишь несколько слов, предвещающих фрагмент. Но этого оказывается достаточно, чтобы перенести реальные чувства, которые испытывает к Наденьке Паша в вымышленную конструкцию фильма, которого даже не существует — Наденька схематично набрасывает лишь замысел одного эпизода. Именно так работает и сам Свистонов — всего несколько штрихов заставляют реальных людей превратиться в материал его романа.

В «ТидС» роль нарратора исполняет абстрактный автор. Так же, судя по всему, организован и роман Свистонова. И — по уже опи-

санным законам обратной связи — он воздействует на него самого, в корне изменяя его жизнь. Как мы помним, последняя фраза романа: «Таким образом, Свистонов целиком перешел в свое произведение». Но повесть Хармса «Старуха», — это тоже попытка разрушить границу между текстом и реальностью — и весьма успешная.

Еще один важный интертекстуальный мотив, связывающий тексты Хармса и Вагинова, — это философский пир — симпозион. Здесь, конечно, речь идет, в первую очередь, о «Старухе» и «Бамбочаде». Пир, которые задает членам своего небольшого кружка Торопуло, оказываются способом такого же поддержания культуры и противостояния энтропии, как и уроки языков, которые бесплатно дает Тептелкин в «КП». Симпозион в «Старухе» — это весь эпизод с нарратором и Сакердоном Михайловичем, когда они ведут философскую беседу под водку и сардельки. В результате, возникают прямые параллели между персонажами, главной из которых становится параллель «Торопуло — нарратор «Старухи» по функциональному признаку — организации и поддержанию симпозиона. Но кулинарные изыски в тексте «Б» трансформировались в «Старухе» в два основных мотива — хлеба (и его жидких вариантов — пиво, водка), с одной стороны, и мяса, с другой (напомним, что именно поедание большого количества мяса в противовес хлебу было критерием, по которому Торопуло уважал великих полководцев — именно поэтому ему больше всех нравился Карл Великий). С другой стороны, Сакердон Михайлович произносит пресловутый монолог о том, что водка полезнее хлеба, ссылаясь на Мечникова¹ — и полностью воспроизводя дискурс Торопуло.

Не следует думать, что Хармс творчески воспроизводил только основные принципы сюжетопостроения и мотивной структуры. Особого разговора заслуживает его обращение с вагиновскими цитатами, многие из которых легко узнаваемы в тексте-реципиенте. Приведем два примера: в «Бамбочаде» Фелинглеин идет, «постукивая палкой» — как будто бы ему трудно идти (вероятностная отсылка к образу денди, который периодически цитатно или иначе всплывает в текстах Вагинова), — а чуть позже в этом же романе рассказывается о том, как злые дети дразнят хромую девочку: «Кривоногая нога захотела пирога». В «Старухе» эти два эпизода

¹ Известно, что ссылка фиктивна — Мечников был категорическим противником употребления алкогольных напитков.

объединяются в один, связанный с «инвалидом на механической ноге», который идет, постукивая этой ногой и палкой, и над которым смеются двое рабочих и старуха. Этот эпизод в повести Хармса, как известно, подвергается удвоению — таким образом необычно репрезентируется его двойной генезис. Кроме того, периодическое появление инвалида ритмически соответствует равномерному стуку его ноги и палки, что становится дополнительным метрическим эквивалентом в структуре текста.

Строго говоря, можно отметить и другие цитаты из Вагинова, которые так или иначе возникают в прозе Хармса, которые до сих пор не отмечены, но которые говорят о том, что вагиновская проза была объектом пристального внимания Хармса и источником интертекстуальных переключек. Пожалуй, самый яркий пример — это превращение трехстепенной фигуры «ТидС» профессора Николая Вильгельмовича Кирхнера в одного из главных героев хармсовского рассказа «Судьба жены профессора». Вагиновского профессора, пришедшего с жалобой в канцелярию филармонии, грубо берут под руки, бросают на улицу и захлопывают дверь. Хармс формулирует просто: «профессор к директору, а директор его в шею». Похоже, что Хармс сознательно трансформирует эпизодического персонажа Вагинова в главного героя своего рассказа, причем сам тщательно скрытый факт такого цитирования превращается в закодированный носитель информации для ограниченного круга посвященных.

РОЛЬ ДЕЙКТИЧЕСКИХ ЭЛЕМЕНТОВ В ФОРМИРОВАНИИ АНОМАЛЬНЫХ СУБЪЕКТНО-ОБЪЕКТНЫХ ОТНОШЕНИЙ В ПОЭЗИИ А. ВВЕДЕНСКОГО

Как известно, в теории речевых актов дейктическим называется такой элемент, у которого в состав значения входит идентификация объекта — предмета, места, момента времени, свойства, ситуации и т. д. — через его отношение к речевому акту, его участникам или контексту (Лайонз, Арутюнова и Падучева¹). Смысл дейктического элемента — при любом понимании слова «смысл» — зависит от ситуации его употребления. Можно сказать, что смысл дейктического слова (или индексального выражения, по терминологии Ч. Пирса) есть не что иное, как правило установления его референта через отношение объекта к контексту, а значит, этот языковой элемент служит наглядным примером того, как работает концепция Л. Витгенштейна — «значение как употребление». Что касается денотата, то его дейктические слова не имеют, так же, как и имена собственные.

Дейктические слова и элементы пронизывают насквозь любой языковой текст. Более того, с момента выхода в 1954 году этапной статьи Бар-Гиллеля², поставившей эту проблему, представления лингвистов о том, что в языке имеет отношение к дейксису, значительно изменилось — дейктическая окраска открывается во все большем количестве языковых единиц и форм. На сегодняшний момент при-

¹ См.: Lyons J. Semantics. Cambridge. 1978. P. 637; Н. Д. Арутюнова, Е. В. Падучева. Истоки, проблемы и категории прагматики // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XVI. М., 1985. С.15-17.

² См.: Bar-Hillel G. Indexical expressions // Mind. 1954. Vol. 63. P. 359-376.

нято выделять четыре основные группы дейктических элементов: 1). Личные местоимения 1-го и 2-го лица, а также 1-е и 2-е лицо глагола (по К. Бругману и К. Бюлеру, — это так называемые «Ich-дейксис» и «Du-дейксис»); 2). Указательные местоимения и наречия, а также дейктический определенный артикль; 3). Глагольное время; 4). Дейктические компоненты в семантике глаголов и наречий, «привязывающие» их к моменту речевого акта, — типа «тому назад» и т. п.

Как известно, категория времени — одна из трех основных категорий, подвергаемых особенно пристальному анализу в поэзии А. Введенского. В «Разговорах», записанных философом Л. Липавским, сохранилось следующее высказывание поэта: «Можно ли на это <проблему времени. — А. К.> ответить искусством? Увы, оно субъективно. Поэзия производит только словесное чудо, а не настоящее. Да и как реконструировать мир, неизвестно. Я посягнул на понятия, на исходные обобщения, что до меня никто не делал... Этим я провел как бы поэтическую критику разума — более основательную, чем та, отвлеченная. <...> И я убедился в ложности прежних связей, но не могу сказать, какие должны быть новые. Я даже не знаю, должна ли быть одна система связей или их много. И у меня основное ощущение бессвязности мира и раздробленности времени. А так как это противоречит разуму, то значит разум не понимает мира»¹.

В конкретном речевом акте семантика глагольного времени реализуется через соотнесенность с актуальным настоящим субъекта речи, отсюда и дейктичность этой категории. Поэтому ее верификация проводится Введенским по двум основным направлениям. Первое — это вскрытие на уровне языка противоречия между абсолютным характером существования (человека, события и т.п.) и относительным характером временной координаты, претендующей на адекватность описания бытия. Второе — это прояснение смысла самого понятия субъекта речевого акта в связи с проблемами тождества и единства личности персонажа.

Центральным для обозначенной темы в творчестве Введенского является его произведение 1936–37 гг. *Некоторое количество разговоров (или начисто переделанный темник)*. Речь прежде всего идет

¹ Александр Введенский. Полное собрание произведений в двух томах. Т. 2. М., 1993. С. 157 (запись 1933 года). Далее при цитировании этого издания ссылки с указанием тома и страницы будут даваться в тексте.

о 3-м разговоре, который называется «Разговор о воспоминании событий». В нем создается сложная временная система, точками отсчета для которой становятся события, каждое из которых репрезентирует соответствующий временной пласт:

Первый. Припомним начало нашего спора. Я сказал, что я вчера был у тебя, а ты сказал, что я вчера не был у тебя. В доказательство этого я сказал, что я говорил вчера с тобой, а ты в доказательство этого сказал, что я не говорил вчера с тобой (Т. 1. С. 198).

Ключевым здесь является слово *вчера*. Произносимое персонажем в момент речевого акта, оно реализует свою дейктическую семантику¹: *в день накануне данного речевого акта*. Однако это слово сочетается с глаголами прошедшего времени *сказал, был, говорил*, у которых семантика прошедшего времени не одинакова. Настоящее время — это время речевого акта, время самого разговора двух персонажей, обозначенных как *Первый, Второй и Третий*. Прошедшее время определено *спором*, обстоятельства которого вспоминают разговаривающие. Но сам *спор*, о котором идет речь, посвящен неким прошедшим по отношению уже к нему событиям (решается вопрос — действительно ли один из персонажей был у другого и что при этом происходило или не происходило), это, своего рода, прошедшее время перед прошедшим временем. То есть на сюжетном уровне реконструируется не существующее в русском языке предпрошедшее время — плюсквамперфект или *Paßt Perfect* (это относится к глаголам *был, говорил*). Наречие *вчера* «не выдерживает» такой семантической перегрузки и возникает аномалия. Аномалия эта создается, с одной стороны, за счет игры с глагольным временем — дейктичность прошедшего времени русского глагола входит в противоречие с приписываемой ему плюсквамперфектной семантикой, с другой стороны, за счет вскрытия того факта, что единство сознания речевого субъекта, которое и позволяет этому сознанию работать одновременно в различных временных пластах, не имеет соответствующей под-

¹ Оговорим, что в настоящей работе мы, как правило, не проводим более тонкое различие, введенное Е. В. Падучевой, между речевым, нарративным и синтаксическим режимами интерпретации дейктических элементов и между первичным и вторичным дейксисом, ориентированными, соответственно на говорящего и наблюдателя (см.: Падучева Е. В. Семантика вида и точка отсчета // Известия АН СССР. Сер. лит. и языка. Т. 45. 1986, № 5. С. 413-424; Падучева Е. В. Семантические исследования. М., 1996. С. 265-271).

держки в языке, то есть сама категория времени ставшая объектом проводимой верификации, ее не выдерживает; мы приходим к вполне органичному для поэтики Введенского итогу: язык совершенно нерелевантен по отношению к бытию, или, как писал сам поэт: «Наша логика и наш язык скользят по поверхности времени» (Т. 2, С. 79, *Серая тетрадь*). Однако и этим не заканчивается эксперимент, поставленный Введенским. Если мы перейдем на иной субъектный уровень — уровень авторской ремарки, то по отношению к нему все времена речевого акта должны сдвинуться еще на один шаг, поскольку в ремарке включается нарративный режим прошедшего времени:

Два человека сидели в комнате. Они вспоминали. Они разговаривали. (Т. 1. С. 199).

Подобные примеры мы можем встретить в других произведениях Введенского. Так, уже упоминавшуюся невозможность языкового воплощения симультанного характера сознания отражает ремарка в пьесе *Минин и Пожарский* (1926): *Монашки молчат и ушли* (Т. 1. С. 45). Заметим, что кроме этого данная аномальная форма эксплицитно указывает на недостаточность специальных форм выражения таксиса в русском языке: единственной формой является сочетание деепричастия с глаголом, которое не предполагает равноправия двух соотносимых действий, что необходимо Введенскому в ремарке.

Второй путь, предполагающий верификацию категории субъекта речи, оказывается для Введенского не менее продуктивным. Здесь на первый план выходят личные местоимения 1-го и 2-го лица. Повышенное внимание Введенского к местоимениям ранее отмечалось Я. С. Друскиным и интерпретировалось им в плане «интереса к коммуникации вообще» (Т. 1. С. 264). Однако наиболее важным представляется исследование особенностей функционирования местоимений в пределах одного речевого акта — в связи с субъектно-объектной структурой текста. Один из наиболее характерных здесь приемов — постановка местоимений в контекст, в котором к их «чистой индексальности» подмешивается денотативная семантика, приводящая к аномалии. Можно проследить определенную эволюцию этого приема в творчестве Введенского. Вначале это просто аномальное сочетание двух противоположных углов зрения, выражаемое в резкой, внешне немотивированной смене 1-го лица на 3-е и наоборот:

Вечка. <...> Как же нам и не плакать, когда мы они взойдут на ступеньку, посидят-поседеют, они взойдут на другую ступеньку, еще посидят — еще поседеют. (Минин и Пожарский. Т. 1. С. 45; здесь и далее подчеркивания наши. — А. К.). Или: *И стал отец не стервец, а стал он яблоком. Нищий его зовет яблоко. Коля его зовет яблоко. Семья моя вся так теперь меня зовет* (Минин и Пожарский. Т. 1. С. 60). Изменение угла зрения во втором примере приводит к полному отождествлению субъекта с объектом — как бы постфактум. Но заметим, что в обоих приведенных примерах игра на дейктивности отсутствует, поскольку речь идет о 3-м лице, ею не обладающем. В том же *Минине и Пожарском* мы можем найти и обратный пример:

Князь Меньшиков подходит.

Князь Меньшиков (к нему). *Вот хотел бы я спросить зачем здесь родственник.* (Т. 1. С. 45).

Неожиданное совмещение угла зрения персонажа с авторским дает вполне закономерный результат — раздвоение личности героя, прежде всего на грамматическом уровне.

Иногда созданию аномалии способствует полное отсутствие в творчестве раннего Введенского запятых. Возьмем следующую ремарку из *Минина и Пожарского*: *Но тихий как старичок он ее как орешек стукнет свалится и впредь не встанет.* (Т. 1. С. 57). Отсутствие запятой между двумя глаголами приводит к инерции управления. Семантически только глагол «стукнет» определяет отношения между субъектом и объектом действия, тогда как упомянутая инерция заставляет так же рассматривать и глаголы «свалится» и «не встанет», что и порождает аномалию («он ее стукнет», «он ее свалится», «он ее не встанет»).

В следующих произведениях Введенский уже переносит акцент на дейктивные местоимения — 1-го и 2-го лица. Здесь тоже может присутствовать отождествление субъекта и объекта, но оно не столь просто и однозначно:

человек веселый Франц
сохранял протуберанц
от начала до конца
не спускался он с крыльца
мерял звезды звал цветы
думал он что я есть ты

(человек веселый Франц... Т. 1. С. 97).

Тут уже начинаются попытки субстантивировать личное местоимение. Аномалия возникает за счет того, что Введенский уравнивает дейктические и недейктические местоимения. Местоимение «он» может существовать вне контекста речевого акта, местоимения «я» и «ты» — не могут. Отсюда и неоднозначность, которую невозможно ликвидировать. Нарративный режим авторского повествования заставляет интерпретировать последнюю фразу так: он (Франц) думал, что я (автор) и ты (читатель) — одно и то же. С другой же стороны задан угол зрения от персонажа («думал он»), и фразу можно интерпретировать как его неспособность или нежелание вычлнять свое «я» из диалогического контекста. Наконец, переход на чисто грамматический уровень дает возможность предположить, что упомянутый Франц имеет в виду не участников речевой ситуации, а сами личные местоимения (не означающее, а знаки), отказывая при этом в смысле различению 1-го и 2-го лица.

Уже упоминалась попытка Введенского наделить дейктические местоимения денотативной семантикой¹. Наиболее простой способ — это их сочетание с притяжательными местоимениями, усиливаемое параллелизмом конструкции:

Первая соседка.

еще скажу я о себе
я пышная звезда
в моем тебе
в моей судьбе
бессонная вода

(Святой и его подчиненные. Т. 1. С. 105).

Не менее излюбленным становится для Введенского и разрушение семантики местоимения множественного числа первого лица. Как раз в процессе речевого акта наиболее ярко подчеркивается фиктивный характер парадигматического объединения (и, следовательно,

¹ Принципиальное неразличение (уравнивание) индексальных слов с их чисто референтными функциями и слов с денотативной семантикой прослеживается в творчестве Введенского довольно последовательно, и оно касается не только местоимений. Ср.:

«Сановник: <...>

мы море море дорогое
понять не можем ничего
прими нас милое второе
и водяное божество... (Кончина моря. Т. 1. С. 122).

структурного противопоставления) единственного и множественного числа у личных местоимений, поскольку, к примеру, «мы» — это вовсе не «я»+«я»+«я»+«я»..., а «я»+ еще кто-то, воспринимаемые как единое целое по отношению к чему бы то ни было¹. Отсюда и постоянное сочетание в поэтике Введенского «мы» с существительными, прилагательными и глаголами единственного числа:

Народы. Мы бедняк, мы бедняк

В зеркало глядим.

(Кругом возможно Бог. Т. 1. С. 147).

А вот обратный пример:

Два купца. <...> Я не в состоянии купаться. <...>

Гляди, гляди, как я изменился.

Два купца. Да, да. Я совершенно не узнаваем.

(Некоторое количество разговоров. Т. 1. С. 206, 208).

Интересно, что подобная аномалия может быть нерегулярной даже в пределах одного и того же текста Введенского. Так, в только что упомянутом произведении мы встречаем и такие реплики *Двух купцов*: Мы хотим купаться, Мы думали, Ты почти не похожа на нас и т.п. Расщепление единого «я» на трех персонажей мы наблюдаем в Последнем разговоре (из Некоторого количества разговоров).

Иногда система употребления местоимений фиксирует отождествление субъекта и объекта. В приводимом ниже примере это накладывается на структуру, выявляющую мнимую одинаковость формы «нас» (употребляющейся для выражения родительного, винительного и предложного падежей):

Входите в сумасшедший дом

Мои друзья, мои князья.

Он радостно ждет нас.

Мы радостно ждем нас.

<...>

Лисицы бегают у нас

Они пронзительно пищат.

Все это временно у нас,

Цветы вокруг трещат.

(Некоторое количество разговоров. Т. 1. С. 197).

¹ Ср. аналогичную проблематику в полушуточном стихотворении Д.Хармса *Мы (два тождественных человека)*... (1929).

Особо нужно рассматривать случаи аномального использования Введенским дейктических элементов, определяемых через фигуру наблюдателя — будь то уровень автора, уровень повествователя (в ремарке) или уровень персонажа¹. Так, в семантику глагола «виднеться» входит представление о внешнем наблюдателе, который и является субъектом процесса, выраженным этим глаголом. В стихотворении *Факт, теория и Бог* Введенский, по крайней мере, дважды подвергает ревизии его устоявшуюся семантику:

(1) по дороге два кумира
шли из Луги в Петроград
шли кумиры и виднелись
ордена на них блестят
(Т. 1. С. 110).

Оказывается, что язык громоздок и неэкономен; несмотря на то, что два глагола относятся к одному и тому же субъекту действия, второй глагол, в отличие от первого, недостаточен: он требует не только фигуры наблюдателя, но и ощущения расстояния между ним и объектом (или какой-то точки отсчета, подчеркивающей разьединенность). Отсюда — возникающая аномалия, порождаемая, с одной стороны, равноправным объединением глаголов с дейктическим элементом и без него, а с другой, — употреблением глагола «виднеться» без других лексических элементов, поддерживающих его семантику.

(2) вообще я был как сумасшедший
за мной виднелся только рай
(Т. 1. С. 109).

Здесь аномалия возникает за счет того, что субъект наблюдения совмещен с точкой отсчета.

Фигура наблюдателя может быть эксплицирована Введенским за счет верификации устойчивого языкового выражения. Так, выражение «как видно» давно потеряло семантический компонент, связанный со зрением, и обычно употребляется в безличной форме. Уровень субъекта восстанавливается на лексическом уровне, но

¹ О понятии наблюдателя см.: *Апресян Ю. Д.* Лексическая семантика. М., 1974. С. 56; *Апресян Ю. Д.* Дейксис в лексике и грамматике и наивная модель мира // Семиотика и информатика. Вып. 28. М., 1986. С. 5-33.

одновременно уничтожается за счет аномального совмещения угла зрения нарратора и персонажа (ср. с ранее приведенным примером из *Минина и Пожарского с князем Миньшиковым*):

Отец сидел на бронзовом коне, а сыновья стояли по его бокам. А третий сын то стоял у хвоста, то у лица лошади. Как видно и нам и ему, он не находил себе места (Т. 1. С. 193).

Получается, что персонаж, превращаясь в наблюдателя, одновременно находится и вне события и внутри него. Близки к этому и другие примеры аномального использования слов с семантикой, предполагающей внешнего наблюдателя. Вот характерная ремарка из *Минина и Пожарского*:

Входит Ненцов светает и я с гитарой (Т. 1. С. 45).

Слово «входит» задает взгляд «со стороны», исключающий использование местоимения «я». Подобная форма напоминает пример, который приводит Е. В. Падучева: *На дороге показался я. «Показаться — значит ‘начать находиться в поле зрения какого-то лица’, — пишет она. — <В данном примере> это лицо — говорящий; говорящий не может находиться в поле зрения самого себя»¹.*

К субъекту речи или повествования «привязаны» также такие действительные элементы, которые указывают на положение в пространстве относительно этого субъекта (пространственный дейксис) или во времени (временной дейксис). Аномалии здесь возникают, как правило, либо за счет семантической несочетаемости или недостаточности:

и стоял он и рыдал

то налево то направо (*Суд ушел*. Т. 1. С. 124) — в этом примере с помощью действительных элементов непространственному процессу придается пространственный характер (ср. также похожий пример из поэзии Введенского: *куда умрешь?*); либо за счет чисто сюжетных противоречий:

Петя Перов. Я самый младший — я просыпаюсь раньше всех. Как сейчас помню, два года тому назад я еще ничего не помнил. (*Елка у Ивановых*. Т. 2. С. 60). Здесь нами выделен действительный элемент. Из текста пьесы известно, что *Пете Перову* один год, следовательно апелляция к его памяти *два года тому назад* аномальна, что подтверждается и «аннигилирующей» тавтологичес-

¹ Падучева Е.В. Семантические исследования. С. 266.

кой формой: «я помню, что ничего не помнил», напоминающей известную фразу Сократа. В этом же произведении в ремарке, описывающей девятую картину, дается следующее указание на время:

Картина девятая, как и все предыдущие, изображает события, которые происходили за шесть лет до моего рождения или за сорок лет до нас. Это самое меньшее... (Т. 2. С. 64).

Фактически в пьесу добавляется еще один уровень: к уровню нарратора в ремарках — уровень автора, создающего пьесу на глазах у читателей. Более того, здесь речь идет одновременно и об авторе как текстовой категории, так и о человеке по имени Александр Введенский. Выход на метаметауровень используется текстологами для датировки пьесы (!) — если из ремарки ясно, что автору 34 года, а известно, что Введенский родился в 1904 году, то можно сделать вывод, что пьеса написана в 1938 г.

Последний пример, который необходимо привести — из *Некоторого количества разговоров*. Известно, что семантика кванторных слов (*все, некоторые* и т. п.) в режиме речевого акта претерпевает изменения. Само наличие речевого субъекта заставляет из всей совокупности объектов, обозначенных этими словами, вычленишь те, которые этот субъект «имеет в виду». Игнорирование этого дейктического компонента значения, который актуализируется только в контексте конкретного речевого акта, приводит к тому, что реализуется формально-логическое значение оператора, а не то, которое иницируется речевым субъектом:

Певец продолжал.

О взгляните на природу

Тут все подошли к окнам и стали смотреть на ничтожный вид.

На беззвучные леса.

Все взглянули на леса, которые не издавали ни одного звука.

Опостылили народу

Ныне птичьи голоса.

Везде и всюду стоит народ и плюется, услышав птичье пение (Т. 1. С. 198).

Таким образом, можно отметить, что дейктические элементы становятся одним из мощных фактором, используемых Введенским при глобальной верификации языковых смыслов и их соответствия

реалиям бытия и сознания. Возникающие в процессе этого аномалии, с одной стороны, репрезентируют недостаточность языковых механизмов¹, их неспособность описать самые важные факторы существования (по Введенскому, это — Бог, время и смерть), а с другой, — расширяют возможности языка, помогают выявить заложенные в языке гигантские возможности самообогащения и развития.

¹ Ср. знаменитую ремарку в *Некотором количестве разговоров: Уважай бедность языка. Уважай нищие мысли.* (Т. 1. С. 196).

«БЕЗ ГРАММАТИЧЕСКОЙ ОШИБКИ...»?
ОРФОГРАФИЧЕСКИЙ «СДВИГ»
В ТЕКСТАХ ДАНИИЛА ХАРМСА

Вопрос о степени проникновения авангардного сознания в обэриутские тексты особенно остро встал в конце 1980-х годов, когда началась затяжная серия публикаций произведений Хармса, которые хранились, в основном, в Рукописном отделе ГПБ им. Салтыкова-Щедрина (ныне — РНБ). Все публикаторы столкнулись с тем, что рукописи Хармса изобиловали орфографическими и пунктуационными ошибками, а также разного рода грамматическими и синтаксическими девиациями. Необходимо было избрать какие-то единые текстологические принципы, а главное — их обосновать.

Самым трудным оказался вопрос с орфографией. Дело в том, что общеавангардный прием, связанный с пропуском знаков препинания, был хорошо всем известен, он был заимствован Введенским, Хармсом и Бахтеревым у футуристов и так или иначе последовательно прослеживался в их текстах¹. Грамматические и синтак-

¹ Необходимо отметить, что принцип этот проводился обэриутами в жизнь в неравной мере. Если в ранний период (1925-1927) знаки препинания практически отсутствуют у всех трех названных поэтов, то в дальнейшем у Введенского они, хоть и нерегулярно, но появляются (к сожалению, многие тексты дошли до нас в авторизованной машинописи). У Хармса прослеживается та же эволюция, причем в так называемых «УКР» («упражнениях в классическом размере») употребление знаков препинания становится почти нормативным. У Бахтерева пунктуация носит эпизодический характер на всем протяжении его творчества.

сические новации были ожидаемы в связи с заумными экспериментами Обэриутов, а также объяснялись влиянием Хлебникова, Крученых, Терентьева. Проблема орфографии представляла серьезную трудность.

Столкнувшись с этой трудностью, каждый публикатор избирает наиболее понравившийся ему путь. Так, А. Александров, составитель первого в СССР «взрослого» сборника Хармса «Полет в небеса»¹, исправляет все встречающиеся в рукописях орфографические ошибки. Изначальная установка на языковую нормативность приводит к тому, что исследователь не прочитывает заумные фразы и выражения, встречающиеся в незаумных текстах Хармса, заменяя их отточием, либо прочитывает их неправильно, заменяя сходными по звучанию и написанию узуальными лексемами².

М. Мейлах, автор первого собрания произведений Хармса³, также, как правило, исправляет орфографические ошибки в стихотворных и прозаических текстах Хармса. Объясняя свою позицию (в дискуссиях и в личных беседах), он неоднократно ссылаясь на то, что, по его мнению, Хармс не был достаточно грамотен и этим объясняется обилие ошибок. Действительно, Хармс не получил никакого высшего образования, не говоря уже о филологическом, он учился только в электротехническом техникуме, причем не закончил его, и всем своим знаниям в области литературы и языка он обязан исключительно самообразованию. Как происходило это самообразование, мы можем проследить по обширным спискам литературы в его дневниках и записных книжках.

Надо заметить, что большинство исследователей, работавших с текстологией Хармса, оказалось на этой точке зрения. Тексты печатались, как правило, в нормативной орфографии. И только в 1997 году В. Сажин подготовил первый (стихи) из двух томов Полного собрания сочинений Д. Хармса (далее — ПСС), руководс-

¹ Хармс Д. Полет в небеса: Стихи. Проза. Драм. Письма. Л., 1991.

² См. об этом в рецензиях: Кобринский А., Мейлах М. Неудачный спектакль // Литерат. обозрение, № 9, 1990. С. 81-85; Кобринский А., Мейлах М., Эрль В. Даниил Хармс: к проблеме обэриутского текста // Вопр. лит., № 6, 1990. С. 251-258.

³ Хармс Д. Собрание произведений / Под ред. М. Мейлаха и В. Эрля. Т. 1-4. Время, 1978-1988. Вошли только стихотворные и некоторые драматические произведения.

твухся противоположными принципами — принципами дипломатического издания¹.

Указав, что он не считает свой подход к текстологии Хармса единственным и универсальным, и отметив также, что «разумеется, проблема «грамотности» Хармса дискуссионна», В. Сажин привел несколько «взятых наудачу» примеров, которые, по его мнению, «свидетельствуют о том, что в значительном большинстве случаев письмо Хармса — не автоматическое и не неграмотное, а расчетливое <Так в тексте. — А. К.> создание авангардной поэтики, еще и утрированное такими специфически хармсовскими понятиями, как “погрешность”, “равновесие” и др.»².

Тем не менее, прозаические тексты (2-й том) уже приводятся в соответствии с нормативной орфографией, исключая отдельные случаи, которые, по мнению В.Сажина, «носят признак индивидуальности»³.

Таким образом, уже в первых двух томах был создан прецедент текстологического разнобоя. Указание на разный подход к стихам и прозе не снимает проблемы: согласно принципам составления второго тома, в него вошли и стихи (бывшие частью сборников и циклов), а с другой стороны, и в публикации прозы Хармса сохранилось достаточно большое количество неправильных, с точки зрения языковой нормы, написаний. К сожалению, на все это наложилось большое количество опечаток, что во многом обесмысливает замысел составителя.

Между тем, вопрос об орфографии в текстах Хармса является одним из коренных для описания всей его поэтики, поскольку, в зависимости от его решения, для читателя либо актуализируется, либо, наоборот, выключается одна из значительных составляющих так называемых

¹ Хармс Д. Полное собрание сочинений: В 4 т. СПб., 1997 — Сажин, фактически, последовал совету М.Шапира, который в краткой, но содержательной статье указал на очевидные потери, которые несут хармсовские тексты при бездумном их приведении к современной нормативной орфографии. В этой же статье Шапир обратил внимание и на то, что для Хармса чрезвычайно важен письменный, зрительный образ текста, который входит в его поэтику как полноценный и полноправный элемент (Шапир М. Между грамматикой и поэтикой (О новом подходе к изданию Даниила Хармса) // Вопросы литературы, № 3, 1994. С. 328-332).

² Хармс Д. *Op. cit.* Т. 1. С. 336.

³ Хармс Д. *Op. cit.* Т. 1. С. 336.

мой «поэтики ошибки», представляющей мощный фактор смыслопорождения в авангардном тексте¹. Как представляется, единственным способом установления истины может стать лишь подробный анализ орфографических девиаций Хармса, рассматриваемых не изолированно, а как предполагаемый элемент поэтики. Ссылки на тексты будут даваться по двум томам Полного собрания сочинений 1997 года с указанием тома (римскими цифрами) и страниц. Исправляемые неточности этого издания будут оговариваться особо.

Искажение орфографического облика слова утвердилось как прием в поэзии футуристов и конструктивистов. Укажем прежде всего на «фонетическое письмо» Ильязда (Ильи Зданевича), практиковавшееся им в Тифлисе, когда там активно действовала группа «41°», членом которой он был. Принцип «фонетической записи», когда орфография оказывалась целиком подчиненной фонетике, доминирует в его пенталогии с характерным названием «аслаабличья» (1918-1923). (Ср. также названия частей пенталогии: «Янко, крУль алБанскай» (Тифлис, 1918); «Асел напракат» (Тифлис, 1919), «Остраф пасхи» (Тифлис, 1919), «зГА Якабы» (Тифлис, 1920) и «лидантЮ фАрам» (Париж, 1923)². Этому же принципа придерживался другой член группы И. Терентьев, заявляя: «Слово означает то, что оно звучит»³. Этому предшествовали литографические издания Крученых — неотъемлемым элементом текста стал авторский почерк⁴. Но принцип «фонетического письма» встречается и в поэзии Крученых; см., например, имитацию армянского акцента в стихотворении «Лето армянское»:

«Эрывань
Жы-ы-ра...

¹ Ср. с понятием М. Риффатера «неграмматичность» («ungrammaticality»), которая, связана в его теории прежде всего с разрушением миметичности в искусстве. В качестве одного из типов «неграмматичности» Риффатер называет «грамматические девиации» (Riffaterre M. *Semiotics of Poetry*. Bloomington, 1984. P. 2; см. также далее анализ этого понятия в этой монографии).

² См. о них: Janecek G. Il'ja Zdanevic's 'aslaablic'e' and the transcription of 'zaum' in drama // *L'avanguardia a Tiflis*. Venezia. 1982. P.33-43; Ziegler R. Группа «41°» // *Russian Literature*. Vol. XVII. # 1. 1985. P. 71-86.

³ Терентьев И. 17 ерундовых орудий. Тифлис, 1919. С. 3.

⁴ Ср. также замечание А. Крученых: «символисты знали аллитерацию, но неведома им алфавитация» (Крученых А., Клюн И., Малевич К. Тайные пороки академиков. [М.], 1916. С. 15).

На маставой
сверлят
мазоли,
калючки,
камни...
Эй, варабэй, варабэй.
адалжи сто рублей...»¹

Подобный прием означал еще один шаг в сторону автономизации письменного текста, и придания ему имманентной эстетической ценности. Это был действительно новаторский шаг, поскольку другой прием, применявшийся футуристами с аналогичными целями — фигурная поэзия — практиковалась еще Симеоном Полоцким и вообще — в русской культуре барокко. Однако любое, даже самое замысловатое расположение текста на печатном листе не меняло главного: текст был ориентирован на чтение, но устно он мог воспроизводиться сколько угодно раз кем угодно, все прочтения были идентичны и диктовались набранным текстом.

Строго говоря, орфографические девиации футуристов (например, имитация грузинского акцента у Ильязда) вообще создают невозможность адекватного прочтения текста. Русскоязычный читатель знает, что в русских словах, в первом заударном слоге буква «о» обозначает сильно редуцированный гласный, транскрибируемый как [ъ] — так его и читают. Но появление в слове «остров» вместо второго «о» — буквы «а» означает, что читать нужно, конечно, не как [а] — слог остался безударным, но уже и не как [ъ], поскольку явно требуется большая степень открытости звука. Читатель имеет грузинский акцент в качестве ориентира, но адекватно воспроизвести в речи ту степень повышения информативности текста, которую он видит при его чтении, — невозможно².

Более того, — заумные элементы в сочетании с фонетической системой записи сдвигают смысловоразличительные признаки русских фонем, что еще более затрудняет прочтение текста.

¹ Крученых А. Календарь. М., 1926. С. 10.

² Отметим интерес к передаче акцента (по сюжету — греческого, но очень близкого к кавказскому) у Вагинова — во вставках ко второй, неоконченной редакции «Гарпагоианы» (1934) — с помощью синтаксических нарушений (Вагинов К. Козлиная песнь. Романы. М., 1991. С. 530-531), а также аналогичный прием в поэме В.Хлебникова «Тиран без Тэ»: «Из улицы темной: «Русски не знаем, / Зидарастуй, табарича» (Хлебников В. Творения. М., 1986. С. 352 — текст в этом издании печатается по новонайденному автографу, неизвестному Н. Л. Степанову).

Примерно то же самое относится и к фонетической системе, созданной конструктивистами — прежде всего, поэтами И. Сельвинским и Чьи!чериным (А. Чичериным). Последний создал сложную индивидуальную систему передачи интонации на письме с многочисленными диакритическими знаками, разумеется не дающую никакой возможности говорить об адекватном устном воспроизведении такого текста¹.

В обоих случаях можно говорить об эстетическом эффекте, возникающем за счет напряжения, возникающего между манифестируемой ориентацией на устное произнесение текста и принципиальной невозможностью это произнесение осуществить адекватно авторскому замыслу.

Знакомство с характером орфографических девиаций у Хармса заставляет предположить их коренное отличие от футуристических и конструктивистских приемов записи — прежде всего из-за отсутствия обязательной интенции на реализацию этих приемов при устном произнесении. То, что мы находим у Хармса, зачастую существует только в пределах письменного текста и, соответственно, предполагает полную нивелировку при произнесении. Мы знаем, что стихотворные произведения Хармса (особенно обэриутского и дообэриутского периодов) писались в расчете на их произнесение — среди слушателей, на сцене и т.п. Но при этом актуализировался совершенно иной — акцентный уровень стиха, что и подтверждается расставленными во многих текстах ударениями, зачастую — по несколько в слове.

Об особом отношении, придаваемом Хармсом орфографическому оформлению текста, мы можем судить уже по его дневниковой записи 22 ноября 1937 года: «На замечание: «Вы написали с ошибкой», — ответствуй: “Так всегда выглядит в моем написании”»². Но наиболее сильное утверждение, непосредственно отсылающее к работе с орфографией, оказывается в его записных книжках уже в апреле 1933 года: «Надо пройти путь очищения (Perseveratio, Katarsis), — пишет Хармс. — Надо начать буквально с азбуки, т.е. с

¹ Ср. название текста Чьи!черина: «РАМАН в. д. вут. жватах с'. р'зул. татм.» («Роман в двух животах с результатом»). R.Grubel в содержательной статье «Русский литературный конструктивизм» (Russian Literature. Vol. XVII, # 1. 1985. P. 9-20) называет его систему «нотацией» на основе «морфологической, словесной и интонационной фонетики».

² Хармс Д. Горло бредит бритвою. <М.> 1991. С. 135-136.

букв»¹. Как это часто бывает, именно в подобных автометаописательных конструкциях можно найти ключ к анализу различных аспектов творчества поэтов: так, например, возникла семантическая поэтика при изучении Мандельштама и Ахматовой, так возникли некоторые подходы к творчеству Введенского. Так же, опираясь на приведенное высказывание, мы начнем анализ, приняв в качестве основной гипотезы положение о *неслучайности* того, что мы назвали «орфографическими сдвигами» в текстах Хармса. (Эти сдвиги мы выделяем курсивом). В результате анализа оказалось возможным сгруппировать орфографические девиации по нескольким основным типам:

I. Грамматические контаминации и вторичная этимологизация.

¹ Записная книжка XXV. Приведенное высказывание концентрирует в себе целый набор направлений, по которым развивался творческий интерес Хармса. Понятие «очищения», помимо общезстетического, на которое указывает Хармс уже в этой же записи, отсылает также к его собственной концепции «чистоты порядка», означающей достижение максимального эффекта с помощью минимальных средств выражения. Что касается азбуки и букв, то помимо рассматриваемого в настоящей работе «орфографического сдвига» в его текстах, необходимо помнить и о повышенном интересе, который испытывал Хармс к графике. Отсюда — его каллиграфические опыты, напоминающие ремизовские, создание собственного шифра (о нем — см.: Никитаев А. Тайнопись Даниила Хармса. Опыт дешифровки // Даугава, № 8, 1989. С. 95-99), а также «графологический» мотив в его творчестве (набросок «Один графолог...»). В дневниковых записях Хармса есть также запись мая 1931 года «Сила, заложенная в словах, должна быть освобождена...», где именно работа с алфавитом называется в качестве основы любой поэтической силы: «Есть такие сочетания из слов, при которых становится заметней действие силы. Нехорошо думать, что эта сила заставит двигаться предметы. Я уверен, что сила слов может сделать и это. Но самое ценное действие силы почти неопределимо. <...> Если можно думать о методе исследования этих сил, то этот метод должен быть совершенно иным. чем методы, применяемые до сих пор в науке. Тут раньше всего доказательством не может служить факт или опыт. Я ХЫ затрудняюсь сказать, чем придется доказывать и проверять сказанное. Пока известно мне четыре вида словесных машин: стихи, молитвы, песни и заговоры. Эти машины построены не путем вычисления или рассуждения, а иным путем, название которого АЛФАВИТ» (Хармс Д. Горло бредит бритвою... С. 93). Ср. близкое высказывание Хлебникова в статье «Наша основа» о звуках: «Словотворчество учит, что все разнообразие слова исходит от основных звуков азбуки, заменяющих семена слова. Из этих исходных точек строится слово, и новый сеятель языков может просто наполнить ладонь 28 звуками азбуки, зернами языка» (Хлебников В. Т. 5. С. 228).

1. «Кидает сумрачный ногоан

к ее растерзанным ногам» («Ваньки встаньки II», I. С. 46).

Здесь орфографический сдвиг приводит к возникновению до-
бавочных коннотаций в связи с включением механизмов вторич-
ной этимологизации: рифмующиеся слова в сильной позиции
конца стиха осмысляются как однокоренные. При этом написание
Хармса переакцентирует семантику обоих слов именно в сторону
«ног» (именно этот элемент во втором стихе остается неизменным),
тогда как при чтении редуцированный гласный выводит на первый
план семантику первого стиха. Ср. у Хлебникова: «Нетерпение /
Меча быть мячом».

Аналогичный пример с рифмой «нога — ногоан» см.: I. С. 28.

Неслучайность девиации подтверждается также тем, что в дру-
гом случае — когда отсутствует этот тип рифмы — у Хармса встре-
чается правильное написание слова «наган», см.: «в этой комнате
Каган / под столом держал наган» (I. С. 126);

2. «На коньках с тобой Галина

на котке поедем мы» («Галине Николаевне Леман-Соколовой»,
I. С. 112). Обратный по отношению к предыдущему пример: хармсовс-
кие орфографические девиации могут продуцироваться также влияни-
ем слова из предыдущего стиха, находящегося в той же позиции в строке
(в данном случае — «коньках»). Как правило, в этих случаях возникает
эффект вторичной этимологизации, в результате которой сближаются
корни слов, изначально однокоренными не являющихся. Кроме этого,
написание «коток» — представляет собой широко распространенную
шутку начала XX века, ср., например, в повести Л.Кассиля «Конduit
и Швамбрания»: «На городском катке <...> на заборе был нарисован
большой черный котенок и написано: «Коток»¹». Ср. также появление
«кошачьей» семантики в «Молитве перед сном...»: «накотила на меня
лень» (I. С. 193). Контрастивное выделение орфографического сдвига
происходит за счет оппозиции «накотила — накачай», возникающей во
2-4 стихах. См. еще пример того же типа: «закотилося гора» (II. С. 220),
где, кроме «кота» появляется и «лось».

3. «погади-ка погади-ка» («Месть», I. С. 150).

В «Мести» мы сталкиваемся с целой системой орфографичес-
ких отклонений. Их невозможно рассматривать вне общего кон-
текста произведения, которое включает в себя языки разных типов.

¹ Кассиль Л. А. Собрание сочинений: В 5 т. М., 1965. Т. 1. С. 67.

Несмотря на то, что «Месь» является, in general, текстом незаумным, в нем присутствует заумь обоих известных типов¹. Анализ этого текста, проведенный Ж.-Ф. Жаккаром, показал, как Хармс развивает практику Хлебникова, связанную прежде всего с внутренним склонением и «управлением» словом с помощью первой согласной². Но речевое единство персонажей в тексте выдержано

¹ Опираясь на концепцию Г. О. Винокура о создании нового языкового материала у Хлебникова и Крученых и создании новых языковых отношений у Маяковского (См.: Винокур Г. О. Маяковский — новатор языка. München, 1967. С. 9-30), А. Хансен-Лёве в своей монографии: Hansen-Löve A. Der russische Formalismus. Wien, 1978 развел понятия звуковой (фонетической) и семантической зауми (С. 49-50). Р. Циглер (Ziegler R. Op. cit.), добавляя к фонетической зауми морфологическую, называет этот тип «заумь 1», а семантическую заумь — «заумь 2» (Р. 82). Нечто подобное мы встречаем и у самого Крученых, когда он выделяет «три основные формы словотворчества: I. Заумное <...>, II. Разумное <...>, III. Наобумное (алогичное, случайное, творческий прорыв, механическое соединение слов: оговорки, опечатки, ляпсусы; сюда же, отчасти, относятся звуковые и смысловые сдвиги, национальный акцент, заикание, сюсюканье и пр).» (Крученых А. Декларация заумного языка // Манифесты и программы русских футуристов. München, 1968. С. 180). Нетрудно заметить, что сюда же нужно отнести и принцип деформации орфографического облика слова.

² Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1995. С. 50-55. Следует отметить, что в некоторых случаях при интерпретации этого текста, при всей серьезности и значимости проделанной работы, исследователя подводит недостаточное знание русского языка, в результате чего он становится «более заумным», чем на самом деле. Так, говоря о предпоследней строке фрагмента:

ласки век
маски рек
баски бег
человек (С. 50),

Жаккар замечает: «Бесполезно вспоминать о басках! Эти стихи — логический результат нарочитого фонетического творчества» (С. 50). Между тем, слово «баски», конечно, не заумное, и оно имеет отношение вовсе не к баскам, а к широко распространенному русскому диалектизму «баской» (красивый). Ср. также — употребление в этом же тексте украинизма: «хвисты». Собственно фонетической зауми в этом отрывке нет. Не менее любопытна интерпретация Жаккаром следующей реплики Фауста: «*А вы писатели урхекад сейче! / рас-творитесь!*»: «Употребление Фаустом придуманных слов — попытка воздействовать на реальность посредством языка. напоминающего черную магию и противостоящего в данном случае зауми» (С. 51). Трудно спорить с тем, что касается черной магии, но можно указать, что слово «урхекад» представляет собою, во-первых, почти полную анаграмму слова «дураки», а во-вторых,

достаточно строго, в частности, внутренним склонением пользуются, как правило, писатели (ср.: «мы уходим мы ухидем / мы ухидим мы ухядем / мы укыдим мы укадем...» — I. С. 151). Таким образом, в этом контексте орфографический сдвиг можно рассматривать как результат применения хлебниковского приема. С другой стороны, возникающая семантика «гадости», имеющая прямое отношение к писателям¹, немедленно актуализируется и эксплицируется в этом же диалоге, в следующей реплике писателей: «но тебе бородастый колдун здорово нагадим» (Там же).

4. «немцев с ангелами прерывания» («От знаков миг», I. С. 203).

Помимо лежащего на поверхности процесса вторичной этимологизации, контаминирующей в образованном окказионализме семантику корней «рек/реч» и «рык/рыч», данный пример — один из серии, доказывающих особое внимание Хармса к букве «ы», возникшее, безусловно, под влиянием футуристов, прежде всего — Крученых². Ср., например, приоритет «ы» при выборе варианта суффикса у Хармса: «пробывал» (I. С. 211; II. С. 218)³, «иссле-

точно так же анаграммирует последнее высказывание писателей («уходи-ка»), которое они предлагают произнести самому Фаусту. То, что «сейче» — это «сейчас», — не требует доказательств. Таким образом, стилизация под заумные заклинания действительно присутствует, но как это часто бывает у Хармса, она не уничтожает полностью незаумный смысл. Фраза, «переведенная» на обычный язык, должна, звучать так: «а вы писатели дураки сейчас! / растворитесь!». Можно говорить и о семантической перегрузке в этой фразе, усложненной членением на стихи и расстановкой восклицательных знаков. В зависимости от избираемой системы декодирования текста (заумной или незаумной), его синтагматика будет меняться. Что касается полученного Фаустом от писателей совета, то он выполняет его в дважды инверсированном виде: меняя адресата (писателям вместо девы) и перекодируя его в другую языковую систему.

¹ Ср. запись Хармса в записной книжке 1929 г. (частное собрание): «SOS, SOS, SOS. Я более позорной публики не знаю, чем Союз Писателей. Вот кого я действительно не выношу». (Опубл.: Хармс Д. Горло бредит бритвою... С.192).

² См. знаменитый пример Крученых: счет из прачечной, который он объявляет выше по стилю, чем стихи Пушкина, на том основании, что «на восьми строчках счета мы видим такие редкие и звучные буквы русичей: ы, ш, ф, ю, ж... <...> вообще тут больше звуков, чем у Пушкина...» (Крученых А., Клюн И., Малевич К. *Op. cit.* С. 14). «Ы» становится излюбленным звуком в стихах самого Крученых — начиная от «Дыр бул щыл...» и далее.

³ Ср.: расхождение в пределах одного произведения: А. Крученых приводит замечание Вяч. Иванова о Пушкине: «<Пушкин> или расхохотался бы, либо подосадовал». Через две страницы приводится ссылка А. Чичерина на

дывать» (I. С. 216), «откудаыва» (I. С. 88) и т.п. — с одним только исключением в «Комедии города Петербурга» — «заглядывала» (II. С. 228) — во фрагменте, написанном имитацией былинного стиха с ассонансом на «о» и орфографическим отражением «оканья» (в предыдущем стихе — «просыпалось голубка потревоженная»). Интересно, что еще на стих выше «ы» используется в целях фонетического письма, передающего растяжение слова при произнесении (в некоторой степени напоминающее фонетическую транскрипцию, использовавшуюся И. Сельвинским): «все то ручками они да пырещупывают» (II. С. 228). (Ср., например: «тьройка лошадей» у Сельвинского¹). Ср. также постоянный выбор Хармсом варианта «спотыкнуться» (II. С. 78; II. С. 333).

5. «Часоточный гость» (Наименование персонажа в тексте «Идет высокий человек...», I. С. 217 и далее).

Это тоже яркий пример контаминации семантики двух разных корней: «чес» («чесотка») и «час» (часы). Возможно, аллюзия на текст не дошедшей до нас пьесы Д.Хармса и А.Введенского «Моя мама вся в часах».

6. «на мошейнике» («Зима рассыпала свои творенья...», I. С. 292).

Орфографическая деформация мотивирована прежде всего рифмой: «ошейнике — мошейнике». В слове «мошейник» контаминируется семантика двух лексем: «мошенник» и «шея». Однако хармсовский мошейник — в данном тексте — вовсе не жулик, это разбойник (ср. также функционирование этого слова с таким же написанием в рассказе «Маляр сел в люльку...», где старушка применяет его к человеку, душащему другого, и всем, ему подобным —

эти слова Вяч. Иванова, в которой слово «досадовать» написано уже по-иному: «подосадывал» (Крученых А., Ключ И., Малевич К. *Op. cit.* С. 53, 55). Ср. также орфографические колебания в конце 20-х — начале 30-х годов, связанные с переходом от написания «заведывающий» к «заведующий» — при том, что ко времени создания текстов Хармса суффикс «ыв» употреблялся со значением многократности — и только в сочетании с суффиксом «ов», как, например: «используываем» (Селищев А. *Язык революционной эпохи. Из наблюдений над русским языком последних лет: 1917-1926. М., 1928).*

¹ См., например, подчеркивание фонетического происхождения «ы» в знаменитой пародии на Сельвинского, написанной А. Архангельским: «Селэвынский», «Зелыньский» (имитация украинского произношения), а также: «Барысо», «по тылицы» и т. п. (Русская литература в зеркале пародии. М., 1993. С. 333-334).

II. С. 56), в связи с чем возникает еще одна параллель: уголовник — мошейник (голова — шея). К сожалению, невозможно уточнить характер написания этого слова в «Елизавете Бам» — в сцене, где Елизавета Бам называет Ивана Ивановича «мошенником» и где это слово становится ключевым, создавая ритм и повторяясь 9 (!) раз, переходя из реплики в реплику (II. С. 241-242), — поскольку сама пьеса дошла до нас в авторизованной машинописи.

7. «Комсомолец Вертунов» (персонаж «Комедии города Петербурга»).

Слово «комсомолец», как и многие другие неологизмы советской эпохи, подвергалось многочисленным деформациям, связанным зачастую с вторичной этимологизацией. Результатом этих деформаций очень часто становилась негативная коннотация, которая изначально в слове, разумеется, отсутствовала¹. Для комсомольцев существовало разговорное собирательное слово «комса», которое в 20-е годы широко употреблялось в обществе и даже в печати² и которое имело резко негативные коннотации в сознании людей, критически настроенными по отношению к советской власти. Людями более образованными это слово вдобавок иронически соотносилось с французским выражением «*comme ci comme ça*»³. Видимо, именно с этим связано последовательное написание Хармсом в «Комедии города Петербурга» слова «комсомолец» через «а»; ср. также в набросках к поэме «Михаилы»: «чтобы пели в комсамоле / парашуты и ноган» (I. С. 28), где написание «комсамол» поддерживается еще одной девиацией, связанной с экспликацией окказиональной семантики шутовства⁴ (интерпретацию написания «ноган» см. выше).

¹ Ср. характерный для такого переосмысления пример в «Голом годе» Б. Пильняка: «В Москве на Мясницкой стоит человек и читает вывеску магазина: «Коммутаторы, аккумуляторы».

« — Ком-му... таторы, а кко-му... лядоры... — и говорит: — Вишь, и тут обманывают простой народ!..» (Пильняк Б. Сочинения: В 3 т. М., 1994. Т. 1. С. 93).

² См. пример из «Правды» (№ 142, 1925), который приводит А. Селищев: «На корме парохода десятка два-три «комсы»» (Селищев А. Язык революционной эпохи... С. 161).

³ См. интересное замечание А. Селищева в цитированной монографии о том, что слово «комса» (как и некоторые другие, приводимые им) «воспринимается... как слово иноязычное» (Op. cit. С. 166).

⁴ Об отношении к молодежным коммунистическим организациям в кругу, близком к обэриутам — см., например, в «Козлиной песни» К. Вагинова:

8. «Но вы прелестная какотка...» («Комедия города Петербурга», II. С. 217).

Этот пример имеет прямое отношение к созданию хармсовской «какологии», которая возникает явно под влиянием А.Крученых¹.

встреча Тептелкина с Неизвестным поэтом: «Поцеловались. Рутнули современность. Духовно плюнули на проходивших пионеров.

— Экое поколение растет, без всякого гуманизма, будущие истинные предшественники средневековья, фанатики, варвары, не просвещенные светом гуманитарных наук» (Вагинов К. Козлиная песнь. Труды и дни Свистонова. Бамбочада. М., 1989. С. 49).

¹ См.: «История КАК. Анальная эротика. Началась Акакием Акакиевичем Гоголя и кончилась ыкуЗЫкакик-ом Зданевича» (Крученых А. Малохолия в капоте. [М.], 1919 (без пагин.). Внимание к «какологии» характерно для Хармса с самого начального периода его творчества, когда он находился под особенно сильным влиянием Крученых, ср.: «Вы сегодня каку ели...» (I. С. 96), «дулю в каку кiku пулю...», «далека ка» (II. С. 232) и т.п. К этому же семантическому полю следует отнести орфографические девиации Хармса, типа: «мы залижем и писочек» (I. С. 56). Однако и в последующем творчестве Хармса эта тема продолжает развиваться. Укажем на рассказ «Теперь я расскажу...» (1935), в котором героя при рождении по ошибке запикивают родительнице в задний проход, так что для повторного «рождения» родительнице дают порцию английской соли. В инверсированном виде этот же мотив, эксплицирующий анальную эротику, возникает в 1939 году в повести «Старуха»: герой, страдающий от болей в животе, попадает наконец в уборную в вагоне электрички: «Поезд трогается и я закрываю глаза от наслаждения. О, эти минуты бывают столь же сладки, как мгновения любви! все мои силы напряжены, но я знаю, что за этим последует страшный упадок» (Т. 2. С. 186-187). Акт дефекации оказывается идентичным половому акту и акту рождения — подобная «копрологическая философия» находит свое логическое выражение в образе центральной городской ямы, куда предлагается сбрасывать всех детей и поливать, как испражнения, негашеной известью (в квазиутопии «Меня называют катерпиллером...»). Прямые параллели «ребенок — зародыш — испражнение» и «акт рождения — акт дефекации» присутствуют в «Статье» («Прав был император Александр Вильбердат...»), предназначенной для рукописного журнала, выпуск которого был задуман Хармсом ориентировочно в 1936 — 1938 годах: «Склонность к детям — почти то же, что склонность к зародышу, а склонность к зародышу — почти то же, что склонность к испражнениям» (Хармс Д. Горло бредит бритвою... С. 59). Об анальности в русском авангарде см.: Смирнов И.П. Садоавангард // Wiener Slawistischer Almanach. 1991. Sb. 31. P. 301-302, перепечатано также в монографии: Смирнов И.П. Психодиахронология. Психохистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1994. С.196-197(в этой работе невозможно согласиться с уравниванием семантики испражнений и навоза, которые принципиально противоположны).

Здесь с помощью орфографического сдвига Хармс эксплицирует эту семантику, в результате чего возникает замечательный окказионализм. В других случаях, он, наоборот, уходит от нее: «ну и ночка кокова» (I. С. 197), «когого мнения» (II. С. 203 — этот пример тоже из «Комедии...»). Заметим, что на фонетическом уровне вообще ничего не происходит — изменения в орфографии никак не влияют произнесение слов.

9. «то ли повора вора» («Ваньки встаньки II», I. С. 42).

Данный пример — ярко выраженная контаминация, эксплицированная с помощью ближайшего контекста. Неслучайность орфографической деформации доказывается еще и тем, что слово «повар» в рифмующейся строке пишется Хармсом с деформацией ударного гласного: «то веревку павар» (I. С. 42). Ср. схожий пример в том же тексте: «листок смаковницы» (I. С. 46), где мы встречаем контаминацию («смоквы» — «смак»), указывающую также и на включение механизма вторичной этимологизации.

10. «шире борова русси» (наброски к поэме «Михаилы», I. С. 26).

Хармс последовательно пишет это слово через два «с». См. также: «отрок на русси» (I. С. 31), «мы льнем к Русси» (I. С. 167). Последний пример, к сожалению, приведен в ПСС с одним «с», что искажает авторское написание.

Конечно, можно было бы сослаться на то, что мало правдоподобным выглядит предположение, будто Хармс не знал, как пишется слово «Русь». Однако с чисто филологической точки зрения, этот аргумент был бы чисто эмоциональным и не подкрепленным никакими фактами. Поэтому необходимо прежде всего обратить внимание на то, что в текстах Хармса топонимы, антропонимы и этнонимы занимают особое место и, как правило, подвергаются специфическим девиациям (об этом чуть дальше). Но слово «русский» интересует его особо, 21 сентября 1933 года Хармс записывает в дневник: «Интересно, что: немец, француз, англичанин, американец, японец, индус, еврей, даже самоед, — все это определенные существительные, как старое *россиянин*. Для нового времени нет существительного для русского человека. Есть слово «русский», существительное, образованное из прилагательного, да и звучит только как прилагательное. Неопределен русскй человек! Но еще менее определен «советскй житель». Как чутки слова!»¹.

¹ Хармс Д. Горло бредит бритвою... С. 116.

Слово «Русь» — это существительное с нулевым суффиксом. Записывая его с двумя «с», Хармс создает морфологическую перегрузку: вторая «с», с одной стороны, является частью корня в окказиональном написании «Руссь», а с другой — частью суффикса -ск-. Этот суффикс является чрезвычайно продуктивным в русском языке суффиксом прилагательных со значением принадлежности, отнесенности к какому-то родовому понятию. Таким образом, с помощью орфографической девиации Хармс контаминирует в слове признаки существительного и прилагательного, вольно или невольно выводя на уровень письма проблематику, существовавшую у него на уровне подсознания, а в 1933 году осмысленную и на страницах дневника (все тексты с написанием «Руссь» относятся к периоду 1925-1930 гг.).

II. Орфографические «ассонансы», возникающие под влиянием ближайшего орфографического и фонетического контекста.

1. «Кличет на ветру невеста

Ей тоже умерать пора» («Казачья смерть», I. С. 55).

Практически во всех остальных случаях Хармс пишет это слово правильно: «куда умирает солдат» (I. С. 215); «Постепенно я буду умирать» (II. С. 335), а также: «и в гроб не хочет умереть» (I. С. 231).

Здесь перед нами пример действия принципа единства и тесноты стихового ряда (Тынянов) на уровне письма: девиация объясняется воздействием контекста: предыдущий стих построен на преобладании «е» (4 из 8 гласных), первая половина следующего стиха поддерживает этот ассонанс (3 гласные «е» из 5), после чего происходит резкий перелом в сторону «а» и «о», который одновременно маркирован и консонантным повтором («ра-»/«ра-»).

2. «опускаясь на поленья

длинный вечер коротая

говорила в отдоленьи:

умер дядя. Я страдаю» (I. С. 74 — стихотворение приведено полностью).

В этом случае сдвиг дублируется в смежных стихах («отдоленьи» — «страдаю»). Как и в примере 2, девиация поддерживается ярко выраженным графическим ассонансом (на «о»: свыше 25% из всех гласных текста). Однако кроме этого, скорее всего, подчеркивается «оканье» и некая выпренность, неестественность произ-

ношения неизвестной героини («страдаю»), которое «заражает» и соседний стих. Последнее предложение также выделено интонационным курсивом с помощью перебива ритма стиха.

Важно отметить, что в других текстах мы встречаем правильное написание слова «страдать»: «я страдаю» (I. С. 234; I. С. 251).

3. «зото» (вм. «зато») («Месть», I. С. 154).

Это написание, без сомнения, является орфографической подготовкой для самого сильного (в стиховом плане) места в этом произведении — внутрисловного переноса, который возникает через три стиха:

«Апостолы: <...> дай тарелку.

Фауст: гото-
во Олег трубит
собаки

хвисты по ветру несут...» (I. С. 155).

Этот перенос, кроме этого, обнажает подавление узуальной акцентировки стиховой структурой: под ее влиянием в слове «готово» ударный гласный становится безударным, а два безударных — ударными — таким образом, трехсложное слово с ударным вторым слогом встраивается в хорейский размер. Необходимо также иметь в виду и явное преобладание «о» на этом отрезке текста, вплоть до зияния: «во Олег».

III. Экспликация квантитативных стиховых девиаций: редукция и удлинение слога.

1. «нечайно» (I. С. 77; I. С. 55), а также «по-мойму» (I. С. 39; I. С. 192) — вариант: «помойму» (в «Комедии города Петербурга»: II. С. 208; II. С. 222).

Здесь везде орфография отражает фонетические процессы: Хармс таким способом подчеркивает приоритет размера по отношению к иным уровням текста (апелляция к устному произнесению стихотворения). В случае с «Комедией города Петербурга» написание «помойму» служит также характеристикой быстрой, «проглатывающей» звуки речи персонажей. То, что речь идет именно об отражении на письме произношения (рецидив футуристического «фонетического письма»), доказывается отсутствием нормативного написания этих слов в стихотворных текстах Хармса.

2. «с варной морошкой» («Факиров: «Моя душа болит...», II. С. 286).

Предложенная составителем ПСС конъектура «с вар<ё>ной», безусловно, неверна. Приведенное написание указывает на сокращение фонетической формы слова под влиянием размера; нетрудно убедиться в том, что нормативное написание нарушает размер, тогда как в монологе Факирова четко выдерживается вольный ямб. Деформация слова (в том числе, и на орфографическом уровне) — довольно часто встречающийся у Хармса прием. См., например, уже рассмотренные случаи написания «нечайно», «помойму», а также, например: «а вы ее с разбегу перепрыните!» (II. С. 206). К этому типу девиаций можно также отнести и рассматриваемый ниже случай со словом «судорга».

3. «оконце лааковое» («Половинки», I. С. 48).

Перед нами — орфографическое отражение элемента квантитивной метрики у Хармса. За счет сверхдлинного «а» увеличивается длина стопы. Пример для Хармса весьма редкий и, видимо, появляется под влиянием опытов Туфанова с квантитативным стихом¹.

IV. Написания, репрезентирующие искажение фонетического облика слова.

Здесь речь может идти о написаниях двух основных типов: мотивированных особенностями произношения персонажа (фонетическое письмо) или немотивированных, обнажающих — даже не прием — а саму направленность на расшатывание внутритекстовых связей.

Одним из самых характерных приемов деформации первого типа являются реплики Мамаши в финале «Елизаветы Бам»: «Маво сына эта мержавка укокосыла» и «Ета вот, с такими вот губам» (II. С. 266). В своей совокупности, эти деформации речевого портрета персонажа (до этого момента речь Мамаши в пьесе была нормативной — вплоть до исполнения известного романа «Чайка») манифестируют его полную, системную деформацию, затрагивающую не только речь, но и внешность, возраст, внутренний мир и психический статус. Орфография четко фиксирует знаковые речевые девиации. Во-первых, это апелляция к просторечию («маво», «ета», «губам») — прием весьма распространенный в литературе, ср., например, с передачей речи членов секты «голубей» в рома-

¹ См. об этом: Гаспаров М. Л. Русский стих 1890-1925-х годов в комментариях <на обложке книги ошибочно набрано «Русские стихи...» — А. К.>. М., 1993. С. 148-149.

не А.Белого «Серебряный голубь»¹. Во-вторых, это шепелявость, («мержавка», «укокосыла»), которая означает в поэтике Хармса превращение персонажа в старуху, со всеми вытекающими отсюда последствиями. В повести «Старуха» такую речевую характеристику получает соседка главного героя — Марья Васильевна («Ваш шпрашивал какой-то итарик!» — заявляет она ему²), становясь тем самым одним из двойников той старухи, которая в этот момент уже лежит мертвой в комнате (важно, что Марья Васильевна нигде в повести «старухой» прямо не называется — ее возраст так же, как и в случае с Мамашей, реконструируется из графической акцентировки особенностей ее произношения). Ср. также появление шепелявости у Тети («Радость»): «вижу в шиле иушность я» (I. С. 160), что обосновывает, в итоге, возникновение мотива ревности к более молодой сопернице.

Изменение речевой характеристики Мамаша, как уже было сказано, репрезентирует изменения ее внутреннего мира и психического статуса. С этого момента она не узнает Елизавету Бам, принимает версию ее преследователей о том, что Елизавета Бам повинна в убийстве, причем заявляет, что убитый — ее, Мамаша,

¹ «Никак ета ниваэможна; натапнасти такой, стало, нет», — так, например, передает А. Белый речь Матрены (ее разговор с Дарьяльским) (Белый А. Сочинения. Т. 1. М., 1990).

² ПСС. Т. 2. С. 178. Шепелявость часто является языковой характеристикой стариков и старух в текстах Хармса. Ср., например, ответ старика в детском рассказе «О том, как старушка чернила покупала»: «Шешиши пошаются в магашише». Интересно, что шепелявость является также признаком речи начальника тюрьмы — восьмого мужа «прекрасной девушки» Соньки-Мерседес в фонетическом романе А. Крученых «Разбойник Ванька-Каин и Сонька-манькюршица» (1927), оказавшего большое влияние на поэтику обэриутов. Как известно, по сюжету романа, шепелявящий «начтюрьмак» проглатывается шипящим змеем по имени Угодай — два шипения соединяются — фонетика диктует развитие фавулы!

Р. Д. Тименчик указал также на то, что шепелявость старух — один из самых характерных приемов анекдотического сюжета; развивая эту мысль, можно сказать, что в текстах Хармса этот прием играет роль своеобразной жанровой цитаты, сдвигая соответствующие отрезки текста в сторону анекдота. Для «Старухи» это представляется особенно важным, поскольку сама повесть композитна — при своем стилистическом единстве, она построена как набор реализованных (а большей частью, не реализованных) сюжетно-жанровых ходов и в каждом отдельном случае задачей читателя является определение «жанровой окраски» текста.

сын. Далее быстро наступает распад ее сознания, сопровождаемый регрессом речевой функции: от бессмысленных выкриков («Иих! Иих! Иих!») — до перехода на язык арифметики («3 X 27 = 81»)¹.

Там же, в пьесе «Елизавета Бам», мы встречаемся с еще одной орфографической (и, одновременно, фонетической) деформацией — это многократное повторение слова «есть» (II. С. 256–257). Результат на фонетическом и орфографическом уровнях здесь оказывается разным. При произнесении текста со сцены акцентируется свистяще-шипящая форма этого слова и явно растянутое сочетание «сш». Печатный текст актуализирует иной аспект: после инкорпорирования в глагол «ешь» согласного «с», форма «*есиль*» выглядит как контаминация 2-го лица ед. числа глагола «есть» («ешь») и настоящего времени глагола «быть» («есть»). Эта красивая игра на омонимии форм приводит к осмыслению процесса принятия пищи как утверждению бытия (экспликацию этой семантики мы встречаем не только в многочисленных текстах Обэриутов, в которых фабульным центром становится процесс еды, но и в выступлениях самих Обэриутов: на сцене происходило поедание супа, питье² и т.п.).

Ярким примером немотивированной деформации является реплика, возникающая в сценке «Баронесса и Чернильница» (1930):

«Жена — Это хорошо, но вот Христофор Колумб засунул в нашу кухарку велосипед.

Бобров — Бэдная кюхаркю» (II. С. 378).

Искажение здесь оказалось настолько внешне немотивированным (нигде в тексте — ни до, ни после — ничего подобного нет), что в ПСС сценка оказалась напечатанной с «исправленной», нормативной орфографией: во 2-м томе ПСС, в указанном месте, встречаем: «Бедная кухарка».

Между тем, отсутствие аналогичных деформаций в других мес-

¹ Трудно согласиться с Ж.-Ф. Жаккар, который утверждает, что эта последняя реплика «уже вне языка» (Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда... С. 222). Перед нами ярко маркированный случай перехода на другой язык, который, однако, является нерелевантным для данной коммуникативной ситуации.

² См., например, у Хармса: «Я подарил вам суп...», «Ссора», «Баронесса и Чернильница», «Страшная смерть» и т.п. Ср. также записи Хармса к вечеру ОБЭРИУ «Три левых часа», состоявшемуся 24 января 1928 года в Доме печати: «Есть суп. Пить фиолетовую и зеленую жидкости» (Записная книжка № 14).

тах превращает данную реплику в чрезвычайно сильную позицию в тексте — своего рода, орфографический курсив. Неожиданное речевое нарушение становится ретроспективной мотивировкой интереса к полости рта Боброва, который до этого проявляет Христофор Колумб и который до этого лишь парадигматически соотносился с общими закономерностями, связанными с особенностями топики ротовой полости в текстах Хармса (аналог сундука, кармана и т. п. — место, откуда неожиданно вынимаются странные предметы, — прежде всего, молотки¹). Но главное — это то, что искаженная форма слова сигнализирует о переходе персонажа к языку иного типа, а следовательно, — о предстоящем разрыве коммуникации. Вся вторая часть текста построена как диалог между Бобровым и его женой, но после сообщения жены о кухарке и превращения ее в ответной реплике в «кюхаркю» — коммуникация нарушается, и Бобров больше жену не слышит — далее его монологи полностью автономны и не имеют никакого отношения к сообщаемой женой информации². Немотивированность орфографического (и — в данном случае одновременно — фонетического) сдвига соответствует немотивированности коммуникационного разрыва³.

V. Орфографическая цитата.

1. «цаловал» («Жене», I. С. 113 — 2 раза).

Перед нами, безусловно, пример орфографической цитаты — воспроизведение архаизирующего написания, обычно отражающегося в литературных текстах, имеющих цель воссоздания архаики. Ср., например в «Песне про купца Калашникова»: «цаловал он меня <...> поцалуи его окаянные»⁴. Ср. также, например, часто встречающееся в литературе написание слова «цаловальник».

¹ См., например, тексты: «П. М.: Вот этот цветок...», «Сонет» и др.

² Ср. редкую для Хармса экспликацию осознания немотивированности высказывания: «Жена — Боже, да к чему же ты это говоришь» (II. С. 275).

³ Возможно, что фонетической основой такого написания формы слова «кухарка» является известный пример прогрессивной ассимиляции в диалектном произношении, типа: ч'а[й'к']у, где последний звук несколько напоминает немецкое ü (похожий тип произношения мы встречаем у научившегося разговаривать глухонемого — Клинца-Погоревших в романе Б.Пастернака «Доктор Живаго»). См.: Винокур Г. Русское сценическое произношение. М., 1948. С. 83.

⁴ Лермонтов М. Собр. соч.: В 4 т. М., 1969. Т. 2. С. 347.

В остальных случаях это слово у Хармса пишется в соответствии с требованиями современной орфографии, особенно много этих примеров в «Комедии города Петербурга»: «и целоваться не умею» (II. С. 217); «Марию в кухне целовал» (II. С. 218); «я целовал ее в плечо» (II. С. 221) и др.¹

Еще один характерный пример такого типа — отсылающее к Державину написание «снигирь»: «снигири летели» (I. С. 198), «вы коршун я снигирь» (I. С. 392).

2. «сводит судорогой мое сознание» («Я плавно думать не могу...», I. С. 288).

Еще одна орфографическая цитата — на этот раз из Есенина: «Не дознамо печени / судорга схватила...» (стихотворение «Матушка в купальницу по лесу ходила...»). Только восстанавливаемый с помощью этой цитаты подтекст позволяет адекватно воспринять заложенную в тексте Хармса оппозицию. У Есенина слово «судорга» отсылает к физическому акту рождения поэта, а значит, и — метонимически — самой поэзии. У Хармса речь идет о бесплодных попытках порождения слова, «судорга» его сознания вызвана не вдохновением, а страхом, и ведет не к акту творчества, а к безделью и душевным мукам².

¹ Подобное написание восходит к старой орфоэпической норме, связанной с особенностями произношения гласной после звука [ц]. Как показал Г.Винокур, для этого звука в русской произносительной традиции существовали словарные исключения из нормы (норма московского произношения — «иканье», то есть произнесение гласных э, а, о в безударных слогах как [и], а после ж, ш, ц — как [ы]). В некоторых случаях звук [ц] действовал как твердый, а не как мягкий, отсюда — и звук [а] вместо ожидаемого [ы] в словах, типа «цари», «поцелуй», «целует» (Винокур Г. Русское сценическое произношение... С. 54). В 1942 году, т.е. в момент написания своей книги, Винокур уже называет это произношение «все более устарелым», даже в рамках речи старой московской интеллигенции.

² Для Хармса параллель между рождением потомства и созданием произведений была чрезвычайно органичной. 20 октября 1933 года он записывает в дневник фрагмент, который озаглавливает «О производительности». Он начинается знаменитой фразой: «Мои творения, сыновья и дочери мои», — и продолжается противопоставлением понятий «производительность» и «плодовитость»: «Производительность — это способность оставлять сильное и долговечное потомство, а плодovitость — это только способность оставлять многочисленное потомство, которое может долго жить, но, однако, может и быстро вымереть» (Хармс Д. Горло бредит бритвою... С. 118). Ср. также разбросанные по дневникам Хармса параллели между невозможностью творить и импотенцией. Вообще, подобные параллели во многом архетипичны и проходят че-

3. «характера простова» («Осса», I. С. 80).

Прием, который применяет Хармс в этом случае, можно было бы назвать «орфографической цитатой». Цитируется гоголевский «Ревизор» — эпизод, в котором Осип, переносащий вещи Хлестакова в дом городничего, спрашивает у сопровождающего его Мишки о еде:

«Мишка. Да для вас, дядюшка, еще ничего не готово, *простова* блюда вы не будете кушать, а вот как барин ваш сядет за стол, так и вам того же кушанья отпустят.

Осип. Ну, а *простова*-то что у вас есть?..»¹

Вместе с цитатой из текста-донора заимствуется речевая характеристика персонажей. В результате у Хармса возникает наложение этой характеристики одновременно на манеру авторского повествования и на описываемый объект («бабушка седая»).

Ср.: правильное написание этого слова Хармсом в других случаях, например: «От простого клея!» (II. С. 340) и др., а также аналогичных слов, типа: «для другого» (II. С. 222) — последний пример особенно важен, поскольку относится к 1927 году, тогда как «Осса» — текст 1928 года.

VI. «Орфографическое словотворчество».

«Фадеев с кардонкой» («Фадеев, Калдеев и Пепермалдеев...», I. С. 162).

Характер неоднократного употребления Хармсом в своих текстах как этого слова, так и его паронимов заставляет нас вывести данный пример из ряда орфографических девиаций. «Кардонка» — это вовсе не измененное «картонка». Слово «картон» многократно встречается в текстах Хармса и везде в соответствии с орфографическими нормами, см.: «ветер картон» (I. С. 151), «в картон» (I. С. 311), «картон и краски» (I. С. 242), «на картоне» (I. С. 313). Причем первые два примера относятся к тому же 1930 году, что и текст «Фадеев, Калдеев...». Предвокальная позиция согласного также

рез всю историю литературы. И. П. Смирнов пишет об аналогичном явлении в текстах Пушкина: «Тексты о порождении текста констатируют отсутствие и исчерпанность поэтической потенции, причем иногда этому сообщаются явные эротические коннотации» (Смирнов И. Кастрациональный комплекс в лирике Пушкина (методологические заметки) // Russian Literature. Vol. XXIX, № 2, 1991. P. 219, там же и многочисленные примеры из пушкинских стихов).

¹ Гоголь Н. Полн. собр. соч. М., 1951. Т. 4. С. 44.

исключает возможность орфографической ошибки¹.

Слово «кардонка» — окказионализм, наподобие «фарлушки», слова, встречающегося в пьесе «Елизавета Бам», об истории возникновения которого рассказал И. Бахтерев². «Кардонка» встречается и в рассказе Хармса середины 1930 годов «Случай с моей женой»: «...ноги отнесли ее <жену. — А.К.> куда-то к шкапу и даже дальше по коридору и посадили ее на кардонку» (II. С. 115)³. Как и в случае с «фарлушкой», семантика «кардонки» может быть реконструирована как «предмет неопределенной формы и неясного предназначения» — подобные объекты достаточно часто присутствуют в художественном пространстве обэриутских текстов. У Хармса это также связано с его апологетикой предмета, лишенного абсолютно всех связей с окружающим миром — «совершенного подарка» (ср.: «Трактат более или менее по конспекту Эмерсона», который, как показал Жаккар, опирается на очерк Я. С. Друскина «О голом человеке»⁴).

У слова «кардонка» в текстах Хармса существует и близкие паронимические образования: «гордон» («в лампе гордон» — «Месь», I. С. 151) и «гардон» («Гвидон», II. С. 270) — в обоих случаях рифма одна и та же: «ветер картон». Результатом становится целое гнездо паронимичных окказионализмов порождающим механизмом для которых является фонетическая, семантическая и — как результат — орфографическая контаминация узуальных лексем: картон, картонка, кордон, гордон (т. е. — шотландский сеттер).

VII. Орфографическое обозначение «жанрового сдвига».

«анекдот» («Идет высокий человек...») I. С. 218). Ср. также «Анекдоты из жизни Пушкина» (название текста из цикла «Случаи» — II. С. 356).

¹ Аналогичные случаи деформирующего оглушения согласного при написании, несмотря на его превокальное положение, мы встречаем у Хармса достаточно часто, см.: «Все твертила» («Случай на железной дороге», I. С. 57), «вынуть руку из пищевода» («Столкновение дуба с мудрецом», I. С. 97) и т.п. Ср. в последнем случае пример серии парных рифмованных сдвигов: «пищевота — чевото», «не славен — Буславен» (Там же. С. 97-98).

² См.: Бахтерев И. Когда мы были молодыми (невыдуманный рассказ) // Воспоминания о Заболоцком. М., 1984.

³ Примечательно, что В. Сажин, составитель и комментатор ПСС, последовательно исправляя орфографические отклонения в прозаических текстах Хармса, здесь сохранил хармсовское написание.

⁴ См.: Жаккар Ж.-Ф. Op. cit. С. 149-153.

Орфографические сдвиги в названиях литературных жанров для Хармса чрезвычайно характерны и проводятся им весьма последовательно. Кроме написания «анекдот», которое уже давно утвердилось в хармсоведении как специфический хармсовский жанр — «анекдот с небольшой погрешностью», отметим следующие сдвиги: «Скаска» (I. С. 30), «Скавка» (I. С. 174), «Пассакалия № 1» (вместо «пассакалья» — II. С. 126), «Паишквиль» (II. С. 145), «Синфония № 2» (II. С. 159). Во всех приведенных примерах слова со сдвигами являются заглавиями произведений¹. Учитывая все это, необходимо интерпретировать эти девиации как авторское указание: орфографический сдвиг сигнализирует о жанровом сдвиге. Каждый раз, отталкиваясь от какого-то существующего жанра, Хармс вводит в него то, что он сам называл «небольшой погрешностью» — незначительное отклонение от канона, приводящее к серьезным смысловым и эстетическим наращениям.

VIII. Оказиональное семантическое приращение.

«лук-парей» («Однажды утром воробей...», I. С. 262 — 4 раза).

Если рассмотреть другие случаи написания Хармсом названия этого весьма любимого им продукта, то окажется, что и в рассказе «История» (II. С. 72), и в письме к К. В. Пугачевой от 20 сентября 1933 года присутствует нормативное «лук-порей». Очевидно, сдвиг призван здесь эксплицитно «басенное» одушевление лука, в случаях, когда его название пишется Хармсом через «о», речь идет исключительно о продукте, покупаемом на рынке (интересно, что каждый раз его главным свойством оказывается постоянный рост в цене, репрезентирующий общее подорожание в стране продуктов питания).

IX. Принцип «расподобления» в написании имен собственных.

Главной особенностью написания имен собственных у Хармса становится общий принцип расподобления: орфография должна «уводить» топонимы, а особенно — антропонимы от тех легко узнаваемых корней, от которых они образованы. Как правило, внутренняя мотивировка все равно просвечивает в слове, даже если оно и

¹ Однако если слово «анекдот» сохраняет «г» как в названии произведения, так и при употреблении этого слова в основном тексте (ином), то слово «синфония» перейдя из заглавия в подзаголовок иного текста («Начало очень хорошего летнего дня»), восстанавливает свое нормативное написание — «симфония». Отметим, что префикс *συν-* носит квазиэтимологический характер.

написано с «небольшой погрешностью», поэтому можно говорить, что для Хармса важно не столько затемнить исходную семантику имени, сколько манифестировать стремление к этому затемнению. Зачастую эта манифестация поддерживается присутствием в тексте слов, от которых и были произведены имена, причем эти слова также пишутся с орфографическим сдвигом.

Одним из самых известных примеров является текст из цикла «Случай» — «Петров и Камаров» (II. С. 332 — приблизительно середина 1930-х гг.), который начинается так:

«Петров: Эй, Камаров!

Давай ловить камаров!».

Поскольку в данном случае речь идет о безударной гласной в корне, нелишне будет указать на то, что фамилия «Комаров» (с написанием через «о») встречается у Хармса, например, в рассказе «Малляр сел в люльку и сказал...» (<1934>), причем, это написание изящно имплицировано в сюжете: маляр сидит в люльке и поднимается вверх по стене многоэтажного дома, с помощью Петрова и Комарова, которые тянут за канат, к которому через блок привязана люлька. Они по очереди повисают на канате, и люлька с маляром движется вверх, причем маляр упирается при этом ногами в стену дома. Первым, во что упирается маляр ногами, оказывается буква «О» на вывеске кооператива... Что касается слова «комар», то и оно встречается у Хармса с нормативным написанием, см., например: «над ними бабочки над ними комары дощатые порхают» («Идет высокий человек...», I. С. 217).

В цикле «Случай» встречается и еще один пример подобного расподобления: это фамилия Перехрестов в рассказе «Случай». Здесь, помимо отмеченного процесса, возникают дополнительные коннотации, связанные с просторечным словообразованием и вторичной этимологизацией, связанные с чередованием «к/х»: «крест — хрест — Христос — крестьянин — хрестянин» и т.п.

Типология подобного расподобления двояка. Оно может возникать без дополнительной мотивации, как, например: «Галандия» (II. С. 101), «Артомонов» (II. С. 132), «Селизнева» (II. С. 142), «Мищерский» (II. С. 201). Не менее часто девиация поддерживается определенной системой, возникающей в данном тексте или даже во всем корпусе текстов Хармса. Так, например, происходит с написанием имени ангела в «Лапе» (1930): «Ангел Копуста».

В тексте, написанном еще 4 годами ранее — «Ваньки встаньки I» (1926) мы находим слово «капустных» — с нормативным написанием. Однако в «Лапе» первоначальный орфографический сдвиг есть не что иное, как прелюдия к сериальному изменению имени ангела — изменения происходят при каждом новом упоминании ангела в тексте: Кампуста — Пантоста — Харттраста — Холбаста — Хлампуста — Хлемписта (I. С. 136,137); (ср. — сквозной обэриутский мотив нетождественности личности). В рассказе «Тетерник, входя и здороваясь...» (1929), фабулой которого является придумывание названия, персонаж по фамилии Лампов предлагает «Мой Савок», корреспондирующее с предложенным ранее Греком нарочито деформированным названием «Ныпырсытет»¹ (II. С. 369).

Наконец, написание «Сына Авраомова» (I. С. 31) объясняется ориентацией Хармса на передачу еврейских имен и названий в ашкеназском варианте их произношения. Ср. аналогичный случай — написание «Ламмед-Вов» (вместо «Ламмед-Вав») в тексте «Ку, Шу, Тарфик, Ананан» (1929) (I. С. 88-92). «Ламмед-вав» — это обозначение буквами еврейского алфавита числа «36». В тексте так себя именуется персонаж по имени Ку. Это не что иное, как апелляция к старой еврейской легенде о «ламмедвавниках» — о тридцати шести праведниках, которые существуют в каждом поколении. Они никому не известны (анонимны), но именно благодаря им держится мир (мотив, очень близкий хармсовской теме чудотворца, который не творит чудес)².

Мы привели далеко не весь перечень орфографических нарушений, которые встречаются в рукописях Хармса. Главной целью было не составление каталога всех типов орфографических девиаций, а доказательство самого факта продуктивности этого типа расширения языковых возможностей и демонстрация механизма его работы. Отметим, что среди всех прочих приемов, связанных с разного рода языковыми девиациями, работа с орфографической нормой и ее нарушением представляется наиболее характерной именно для Хармса, а у других членов ОБЭРИУ она встречается достаточно спонтанно и, как правило, исключительно с целью экс-

¹ Вероятно, аллюзия на многочисленные литературные примеры просторечной деформации слова «университет»: «новорситет» и т.п.

² Подробнее об этом — в статье «Ламмед-Вов» (о еврейских источниках Даниила Хармса) в настоящем сборнике.

пликации фонетических сдвигов (Бахтерев, Введенский).

ПОХОРОНЫ У ХАРМСА

Обычному читателю, который впервые знакомится с творчеством Хармса, сразу бросается в глаза необычное обилие смертей в его произведениях. Как мы все хорошо знаем, мгновенные смерти, зачастую объединяющиеся в цепочки, являются неотъемлемой чертой художественного мира Хармса, репрезентирующей принцип сериальности в его текстах. Разумеется, литературоведы тоже с самого начала не оставили без внимания этот факт и подвергли его анализу в многочисленных работах¹. Стоит напомнить, что интерпретация при этом шла на самых разных уровнях: выводя то к условности человеческого начала у хармсовских персонажей и, следовательно, доказывая их знаковую природу, то к особенностям причинно-следственных связей в текстах писателя, апеллируя к «дурной бесконечности», моделируемой в его рассказах и цикле «Случаи», то, наконец, отсылая к общей эстетической тональности текстов, в которых полностью элиминировано трагическое начало, и указывая на их родство с литературой «черного юмора».

¹ См., например: Добрицын А. 'Сонет' в прозе: случай Хармса // *Philologica*. М.-Л. 1998. Т. 4. № 8-10. С. 161-168; Кобринский А. Поэтика «ОБЭРИУ» в контексте русского литературного авангарда. Ч. 1-2. / Ученые записки Московского культурологического лицея № 1310. Серия: филология. М., 2000; Сажин В. Литературные и фольклорные традиции в творчестве Д. И. Хармса // *Литературный процесс в развитии русской культуры XVIII–XX веков. Тезисы научной конференции*. Таллинн, 1985. С. 57-61; Aizlewood R., *Towards an Interpretation on Kharms's Sluchai* // *Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd. Essays and Materials*. Ed. by Neil Cornwell. Basingstoke, 1991. P. 97–122; Cornwell N. Introduction: Daniil Kharms, black minituarist // *Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd...* P. 3 – 21.

Не собираясь анализировать эти многочисленные концепции и давать им оценку, я хотел бы обратить внимание на то, что, фокусируя свое внимание на мотиве внезапной смерти у Хармса, исследователи, как правило, упускали из виду простую вещь: ведь если человек умер — то это еще не финал, ведь надо что-то делать с телом, как-то организовывать похороны или кремацию и т. п. Поэтому в настоящей работе акцент будет сделан не на самом феномене смерти, у Хармса, а на том, что в его текстах следует после нее.

Даже простой механический статистический подсчет говорит о том, что хармсовские персонажи после смерти, как правило, остаются непогребенными. Точнее сказать — автор или нарратор, как правило, не заботятся о том, чтобы сообщить читателю о посмертной судьбе героя, смерть на сюжетном уровне становится зачастую «стоп-сигналом», обрывающим сюжетные линии, а иногда и просто выражением минус-приема — для создания эффекта обманутого ожидания. Сообщение о смерти персонажа обычно завершает соответствующий информационный ряд, если, конечно мертвого не пытаются выдать за живого, как в рассказе «Кассирша». Переходным можно считать только один незавершенный рассказ, в котором внезапно скончавшийся посетитель ресторана не бросается на произвол судьбы, а повествуется о том, как официанты вынесли его тело в коридор и даже прикрыли скатертью.

Тем интереснее кажутся тексты, в которых процесс похорон не остается за кадром, а выносится в сюжетный центр. Прежде всего, внимание привлекает следующий небольшой текст:

«Это идет процессия. Зачем эта процессия идет? Она несет вырванную у Пятипалова ноздрю. Ноздрю несут, чтобы зарыть в Летнем Саду» (II. С.130¹).

Если не обращать внимания на специфичность вырванной части тела, то все атрибуты похоронной процессии тут имеются. Похороны части тела, с одной стороны, отсылают, прежде всего, к издевательскому рассказу Лебедева, адресованному генералу Иволгину в «Идиоте» Достоевского, который приводится в пересказе возмущенного генерала: «...французский шассёр навел на

¹ Здесь и далее ссылки будут даваться к тексту по изданию: Хармс Д. Полное собрание сочинений: Записные книжки; Дневник. СПб., 1997-2002 с указанием тома и страницы.

него пушку и отстрелил ему ногу, так, для забавы... он ногу эту поднял и отнес домой, потом похоронил ее на Ваганьковском кладбище и говорит, что поставил над нею памятник с надписью с одной стороны: «Здесь погребена нога коллежского секретаря Лебедева», а с другой: «Покойся, милый прах, до радостного утра», и что, наконец, служит ежегодно по ней панихиду (что уже святотатство) и для этого ежегодно ездит в Москву. В доказательство же зовет в Москву, чтобы показать и могилу, и даже ту самую французскую пушку в Кремле, попавшую в плен; уверяет, что одиннадцатая от ворот, французский фальконет прежнего устройства».

В хармсовском контексте стоит заметить, что именно нога и ноздря встречаются в качестве объектов для отделения от тела или деформации в цикле «Случай» (Окнов отрывает у Козлова ногу в сценке «Окнов и Козлов», а в «Истории дерущихся» Алексей Алексеевич встает с пола «с рваной ноздрей»). Но если похороны ноги отсылают к Достоевскому, то рваная ноздря — это вольная или невольная аллюзия на каторжников XVIII века, которым, как известно, вырывали ноздри, в этом смысле самый вероятный претекст мотива — известный разговор между пугачевскими «генералами» в «Капитанской дочке», когда Белобородов говорит Хлопуше: «Рванные ноздри!». Хармс усиливает и развивает мотив — до полного отделения части от тела. Вообще — мне приходилось уже указывать в работах, что такая синекдоха — автономизация части и полное замещение ею целого — является характерным признаком обэриутского универсума, причем затрагивает этот прием не только живой мир, но и неживой: ср.: «реющий в воздухе круглый балкон» в стихотворении «Выходит Мария...». Отчасти это связано с моделированием инфантилистского типа мышления, отчасти же — с отрицанием обэриутами привычных философских и логических систем, в которых, часть и целое находятся на разных иерархических уровнях.

С другой стороны, напрашивается мифопоэтические параллели. Хармс весьма много интересовался мифологией Древнего Египта, в его записных книжках мы находим конспекты литературы, посвященной этой мифологии. Как известно, в одном из вариантов древнеегипетского мифа Исида похоронила части тела Осириса там, где их находила, каждую в своей отдельной

могиле. Впоследствии над этими могилами были возведены храмы поклонения Осирису. Похожий сюжет мы встречаем и в других мифологических системах, в частности, в корейской — где основатель древнего государства Силла Пака Хеккосо после смерти сначала вознесся на небо, а спустя семь дней его тело, расчленённое на части, упало на землю. Люди царства хотели собрать вместе части тела культурного героя и похоронить, но этому помешала большая змея. Тогда они похоронили пять частей в отдельных могилах, получивших название «Змеиного кургана». Особо часто в литературе, как известно, возникает мотив похорон головы, отделенной от тела. Как раз Хармс к этому распространённому мотиву не прибегает. Однако сохраняется другая имплицитованная отсылка к мифу, поскольку в последнем каждая зарытая часть тела сохраняла волшебные свойства целого и сообщала сакральный смысл не только могиле, но и всему городу, где она находилась.

В мифологии хорошо известно представление о том, что части тела бога или святого несут на себе волшебную силу и способны совершать чудеса. В христианской мифологии — это ярко проявляется в случаях с мощами святых, в буддийской традиции отметим поклонения отдельным частям тела Будды (имеется, к примеру, Храм Зуба Будды в Шри-Ланке¹).

Можно отметить, что Хармс планомерно расширяет зону городских топосов, которые становятся у него эквивалентом кладбища. Здесь, конечно, в первую очередь важен рассказ «Отец и дочь», в котором вход на кладбище оказывается в принципе прегражден сторожем, который как раз и сидит, чтобы никого на кладбище не пускать. Папа хоронит Наташу на улице, потом уже Наташа зарывает на улице вместо папы бумажку, которая является свидетельством о его смерти. Кстати обращает на себя внимание глобализация синекдохи: сначала печать ставится на лоб Наташи вместо справки о ее смерти (ср.: в рассказе «Неожиданная попойка» Антонина Алексеевна ударяет своего мужа Петра Леонидовича служебной печатью по лбу — т. е. — фактически, превращает его в документ),

¹ См. об этом, например: Hocart A. M. *The Temple of the Tooth in Kandy*. New Delhi, 1996. Также у сибирских и других азиатских шаманов имеются представления о духах отдельных частей тела, с соответствующими скульптурными изображениями. За это указание благодарю Вяч. Вс. Иванова.

затем, когда персонажи меняются местами, Наташа уже несет хоронить вместо папы бумажку.

Это, конечно, является реализацией известной метонимии «человек = бумага», когда удостоверение личности в советскую эпоху стало гораздо более значимым, чем сама личность. Но стоит обратить внимание и на то, что сама процедура похорон у Хармса связана с переходом персонажа в зону анонимности. Если, к примеру, у Введенского в «Кругом возможно Бог» смерть возвращает человеку имя и обозначенный лишь первой буквой «Эф» персонаж становится Фоминым, то в рассказе Хармса «Связь» оказывается, что имя теряет свою связь с носителем и становится атрибутом уже не человека, а места его погребения:

«...Труп тестя кондуктора положили в покойницкую, но потом его перепутали и вместо тестя кондуктора похоронили какую-то старушку. 8. На могиле старушки поставили белый столб с надписью: «Антон Сергеевич Кондратьев»».

Строго говоря, из рассказа неясно, оказался ли вообще тесть кондуктора похороненным или же про него просто забыли.

Улица превращается в кладбище (ср. с известным замечанием Мандельштама о превращении Петербурга после расстрела Гумилева в город мертвых), а функции надгробий выполняют, соответственно, шапка папы и носочки Наташи. Впрочем, и само перемещение через границу жизни и смерти условно. Похороны происходят без гробов, поэтому ожившим персонажам ничего не стоит вылезти из-под земли и вернуться домой. Еще один возможный аллюзийный фон этого мотива — широко распространенная в XIX — начале XX века фобия, связанная с боязнью быть похороненным заживо (известно, что ею страдал Гоголь). В литературе описаны специальные устройства в склепах, которые практиковались для того, чтобы «оживший» покойник мог бы дать знать о себе и «вылезти» из-под земли. Мнимость смерти подтверждается одной из последних фраз рассказа: «Но оба как вспомнят, как они друг друга за покойников приняли...» — то есть, на самом деле, оба персонажа были похоронены живыми.

Ноздрю Пятипалова несут, чтобы зарыть в Летнем Саду. Мы знаем, что Летний Сад наряду с буддистским храмом в Старой Деревне, Марсовым Полем и пляжем у Петропавловской крепости, был одним из излюбленных мест отдыха для Хармса. Таким обра-

зом, помимо абстрактной «улицы» в рассказе «Отец и дочь», Хармс вводит в качестве «кладбищенских эквивалентов» вполне реальные топонимы — и ими оказываются прежде всего городские сады — места отдыха. Кроме Летнего Сада, куда несут зарывать ноздрю, в рассказе «Судьба жены профессора» героиня зарывает баночку с прахом своего мужа (редкий для Хармса случай кремации) в Таврическом саду. Отметим кстати что здесь ей удается преодолеть противодействие сторожа, введя его в заблуждение (она сообщает, что хочет лишь «лягушек в баночку наловить»). Параллель «кладбище — общественный сад» усиливается тем, что фрагмент о ноздре Пятипалова оказывается в параллели с другим фрагментом — о том, как Михайлов ходил по Летнему Саду с гамаком под мышкой и искал, где бы этот гамак повесить — но не смог, так как «сюду толкались неприятные сторожа». Далее Михайлов отказывается от своего намерения, садится на скамейку на забытую кем-то газету, после чего текст переходит в стихи, превращаясь в прозиметриум — возможно, что как раз переход от стиха к прозе и фиксирует перелом интенции персонажа. Именно такой перелом мы встречаем и в рассказе «Отец и дочь», когда встреча со сторожем также становится непреодолимым препятствием для реализации первоначального намерения.

Из всего сказанного становится ясно, что похоронить человека или замещающую его часть (возможно, Хармс в этих случаях имеет в виду аллюзию на заместительные обряды) в художественном мире Хармса очень непросто — для этого необходимо преодолеть серьезное противодействие окружающего мира, прежде всего — специфических представителей низовой власти — дворников, сторожей и т. п. Поэтому естественно, что в 1939 году писатель создает повесть «Старуха», фабула которой передается очень просто: перед героем стоит задача похоронить умершую у него в комнате старуху, и он пытается это сделать так, чтобы преодолеть различные явные и неявные препятствия, а также не привлечь внимание представителей государственного принуждения (милиция и т. п.). В качестве кладбища в этом одном из самых «петербургских» текстов Хармса герой-повествователь избирает болото в лесу в Лисьем Носу — сразу порождая целый «взрыв» болотных аллюзий — как на структурообразующую часть петербургского мифа — построения города на болоте — так и на многочислен-

ные его воспроизведения и пародии на него в литературе (прежде всего надо упомянуть ценимого Хармсом и Введенским Блока). Существенным отличием от всех предыдущих текстов является то, что ранее героев Хармса хоронили без гробов, тогда как в повести чемодан, куда оказывается уложена мертвая старуха, оказывается определенным аналогом гроба.

Мы знаем, что и в «Старухе» герою не удастся осуществить похороны, как он это задумал. Чемодан-гроб с телом старухи начинает свое непредсказуемое путешествие, а вместо молитвы по усопшему, которую он должен был бы прочесть, бросая чемодан в болото, он произносит «Во имя Отца и Сына и Святого Духа...» — то есть то, чем и заканчивается рукопись.

Повесть Хармса «Старуха» с момента ее опубликования в 1988 году до сих пор привлекает наибольшее внимание исследователей среди всех текстов Хармса. Чаще всего «Старуха» рассматривалась как петербургский текст, во многом завершающий эту традицию наряду с вагиновскими произведениями. С другой стороны, анализу подвергались отражение в повести авторских религиозно-философских представлений, воплощение в ней апокалиптической темы русской литературы, гамсуновские влияния, особенности построения диалога, художественное время и пространство, отражение в тексте биографических реалий — и многое другое.

Отношение к повести во многом определили известные слова А. Введенского, который в ответ на вопрос Я. Друскина о впечатлении после совместного прослушивания повести, ответил: «Я ведь не отказывался от левого искусства». Отсюда — и крен в сторону «неоклассицизма» Хармса, характерный для литературоведческих исследований «Старухи». Вместе с тем, «Старуха» — этапное произведение в истории обэриутской эволюции, это, своего рода, рефлексия, подведение итогов почти пятнадцатилетнего литературного развития и — одновременно — проекция «обэриутского мироощущения» (выражение Н.Заболоцкого из Декларации ОБЭРИУ 1928 года) на иной, по сравнению с более ранними текстами, фон, — переключение механизмов текстопорождения, перефразировка Р. Якобсона, — на ось интертекстуальности.

Отправной точкой для такого прочтения повести становится гипотеза о принципиальной неслучайности ее биографического

подтекста. Хорошо известно, что помимо высокой степени психологической авторизации образа героя-повествователя, Хармс воплотил в образе Сакердона Михайловича своего уже расстрелянного к тому времени друга Николая Олейникова, а кроме этого, щедро рассыпал по тексту узнаваемые детали — биографические и географические. Таким образом, в тексте возник явный ретроспективный импульс, отсылающий к обэриутскому и ближайшему постобэриутскому времени.

С другой стороны, мы знаем, что для произведений Хармса особенно характерен переход одних и тех же тем, мотивов и образов из произведения в произведение, это, в частности, отмечено и в перекрестных ссылках последнего собрания сочинений под редакцией В. Сажина. Следовало проверить уровень концентрации автоцитат и в «Старухе». Вот тут-то оказалось, что степень этой концентрации настолько высока, что представляется необычной даже для творчества Хармса и — в сочетании с акцентированным биографическим подтекстом — требует особого осмысления.

Прежде всего, обращает на себя внимание, что «Старуха» насквозь пронизана многочисленными автоцитатами из цикла «Случаи». К примеру, сквозной для Хармса мотив сна и бессонницы, реализуется в «Случаях» неоднократно. Инвариантом является тема дразнящего сна. В рассказах «Случай с Петраковым» и «Сон дразнит человека» сон предстает как состояние, по определению синхронно неререфлексируемое: он может приходиться к человеку естественно и неосознаваемо, но сознательное желание заснуть всегда приводит к противоположному результату, так, например, герою последнего рассказа Маркову «хотелось спать, но, как только он закрывал глаза, желание спать моментально проходило. Марков открывал глаза и тянулся рукой за книгой. Но сон опять налетал на него, и, не дотянувшись до книги, Марков ложился и снова закрывал глаза. Но лишь только глаза закрывались, сон улетал опять, и сознание становилось таким ясным, что Марков мог в уме решать алгебраические задачи на уравнения с двумя неизвестными». Такое понимание сна восходит еще к раннему (1931) рассказу «Утро», в котором подробно описан процесс засыпания главного героя, сознание которого из-за попытки синхронной авторефлексии расщепляется: оно локализуется одновременно в нескольких позициях и так же одновременно фиксирует состояние пытающе-

гося заснуть человека и этого же человека со стороны. Попытка «поймать» непосредственно само состояние сна приводит к тому, что сон тут же пропадает. Мотив пропадающего сна еще раз перед «Старухой» воплощается Хармсом в отрывке «Когда сон бежит от человека...» (1938), в котором ожидание сна сопоставляется с предчувствием смерти — перемещения души из одного мира в другой через «огромное черное окно». Эта семантика подчеркивается как раз фамилией главного героя — Окнов.

В «Старухе» герой-рассказчик ложится на кушетку и пытается заснуть: «Я лежу на кушетке с открытыми глазами и не могу заснуть. Я... стараюсь заснуть. Я закрываю глаза. Мне не хочется спать... Я встаю и сажусь в кресло у окна.

Теперь мне хочется спать, но я спать не буду...»

Для того, чтобы определить функцию этой автоцитаты, нам нужно обратиться еще к одному примеру, который следует в «Старухе» сразу же после цитированного отрывка. Герой-повествователь, сев в кресло, обдумывает сюжет своей предстоящей гениальной повести о чудотворце, который умирает, так и не сделав за свою жизнь ни одного чуда. Замысел приводит его в неопишное возбуждение:

«От нетерпения я весь дрожу. Я не могу сообразить, что мне делать: мне нужно было взять перо и бумагу, а я хватал разные предметы, совсем не те, которые мне были нужны. Я бегал по комнате: от окна к столу, от стола к печке, от печки опять к столу, потом к дивану и опять к окну...»

Здесь присутствует цитатная отсылка сразу к нескольким произведениям, восходящим к текстопорождающему для Хармса и — во многом — для всех обэриутов — мотиву невозможности поймать и зафиксировать синхронный, статичный временной срез реальности — на самых разных уровнях. Полушутливо Хармс выразил это в своем знаменитом цикле «Однажды я пришел в Госиздат...», в рассуждении о «ловле момента»: «Я слышал такое выражение: «Лови момент!»

Легко сказать, но трудно сделать. По-моему, это выражение бессмысленное. И действительно, нельзя призывать к невозможному...

Я ловил момент, но не поймал и только сломал часы. Теперь я знаю, что это невозможно».

Попробуем зафиксировать цитатные отсылки. Во-первых, герой хочет взять перо и бумагу, но не может их идентифицировать, хватая

вместо них другие предметы. Это — прямая отсылка к написанному в форме письма к Я. С. Друскину рассказу «О том, как меня посетили вестники», в котором герой-повествователь столь же тщетно пытается осуществить проекцию означающего на означаемое. Желая выпить воды, он боится, что вместе с водой выпьет и вестника — существо из «соседнего мира» — и вдруг неожиданно понимает, что не знает, как отличить вестника от воды... Он мечется по комнате в поисках вестников, хватая различные предметы, но не может зафиксировать вестников в своем сознании. Слово-знак висит в воздухе, оно оказывается полностью оторванным от денотата.

Конечно, маршрут передвижения героя «Старухи» от окна и, в конце концов, — снова к окну — манифестирует пограничное состояние между жизнью и смертью, функционально аналогичное сну и отраженное в упомянутом отрывке «Когда сон бежит от человека...». Но при этом он во многом повторяет передвижение другого хармсовского персонажа — из рассказа «Одному французу подарили диван, четыре стула и кресла». Весь сюжет этого рассказа заключается в том, что француз планомерно перемещается со стула у окна (отметим, что маршрут перемещения вновь начинается от окна) на диван, потом на кресло, снова на стул у окна (а из окна дует), на стул у печки, снова на диван и т.д. Механизм, заставляющий француза перемещаться, аналогичен дразнящему сну: он ищет наиболее комфортное состояние, но фиксация последнего означает немедленную его утрату и стремление восполнить утраченное в другой позиции. Текст кончается тем, что француз, не дойдя до дивана, садится на кресло:

«— Вот где хорошо! — сказал француз, но сейчас же прибавил: — а на диване-то, пожалуй, лучше» (II. С. 89).

Есть определенный сквозной обэриутский инвариант, который в свое время очень хорошо выразил Введенский в комментарии к стихотворению «Мне жалко, что я не зверь...» («Ковер Гортензия»): «Началось так: мне пришло в голову об орле, это я и записал... Потом явился другой вариант. Я подумал, почему выбирают всегда один, и включил оба» (II. С. 161). То есть — текст балансирует между двумя, а иногда — даже несколькими полюсами, не отождествляя себя окончательно ни с одним. По этому же принципу, целиком, к примеру, построено произведение Введенского «Пять или шесть», где балансирование между этими числами является

сюжетообразующим фактором. Впоследствии Хармс на уровне имплицитной цитаты воспроизведет этот же принцип в рассказе «Сонет» из цикла «Случаи», где уже фигурируют числа 7 и 8. Так вот, сон в текстах Хармса становится таким же способом релятивизации реальности, когда нет необходимости выбирать одну из возможных систем художественной мотивировки. Скажем, в рассказе «Судьба жены профессора» героиня идет по улице, засыпает на ходу, ей снится, что она приходит домой, залезает под диван. Она просыпается, смотрит — лежит она под диваном. Герой «Старухи» просыпается и не может понять — где кончается его сон: кажется, старуха не умерла в его комнате — это ему приснилось. А может, и сам приход старухи ему приснился... Он поднимается и видит старуху, лежащую на полу за столом, возле кресла. Герой расстроен, он запирает дверь и выходит из дома. Вернувшись после своих приключений, он открывает дверь и ему кажется, что старуха ползет к нему навстречу на четвереньках. Проносится реминисцирующий текст Введенского диалог персонажа с собственными мыслями, после чего он решается открыть дверь и — разумеется, старуха лежит неподвижно, подтверждая тезис мыслей: покойники неподвижны. Мы могли бы сказать, что Хармс отдал предпочтение одной из возможных мотивировок, если бы не одна деталь: «Старуха лежала у порога, уткнувшись лицом в пол».

Итак, герой-повествователь «Старухи» оказывается в очень неудобном контексте — среди персонажей, которые живут в крайне нестабильном, пользуясь терминологией самого Хармса, — «текучем» мире, где они попадают в разрыв референциальных отношений. Пожалуй, в наиболее обнаженном виде этот прием возникает тогда, когда он «привязывается» Хармсом к процессу письма. Вспомним, что состояние разрыва референциальных отношений, своеобразным иероглифом зачастую которого становится состояние сна, наступает у героя «Старухи» при попытке начать писать задуманную повесть. Как мы знаем, ничего, кроме первой фразы «Чудотворец был высокого роста», — ему так больше написать и не удастся. С одной стороны, Хармс включает в текст «Старухи» автоцитаты, в которых герой оказывается в нестабильном, «текущем» состоянии — как в плане пространственном, так и в плане состояния сознания (сон — явь). С другой стороны, сразу же вводимый Хармсом в «Старухе» мотив письма актуализирует еще одну им-

плицированную цитату, которая связана с невозможностью найти то единственное слово, которое должно быть написано, произнесено и т. п.:

«Мне вдруг казалось, что я забыл что-то, какой-то случай или важное слово.

Я мучительно вспоминал это слово, и мне даже начинало казаться, что это слово начиналось на букву М. Ах, нет! совсем не на М, а на Р.

Разум? радость? рама? ремень? Или: Мысль? Мука? Материя?

Нет, конечно, на букву Р, если только это слово!

Я варил себе кофе и пел слова на букву р. О, сколько слов сочинил я на эту букву! Может быть, среди них было и то, но я не узнал его, я принял его за такое же, как и все другие.

А может быть, того слова и не было» («Мы жили в двух комнатах...»).

Не менее сложные вещи происходят и с пространственной структурой повести, определяемой во многом спецификой перемещений главного героя. Воспроизводя имитацию сказочного зачина, повесть начинается отправкой героя-повествователя из дома. После встреч с двумя персонажами, определяющими в дальнейшем развитие основных эпизодов произведения — старухой и Сакердоном Михайловичем — герой вспоминает, что забыл выключить электрическую печку:

«Мне очень досадно. Я поворачиваюсь и иду домой. Так хорошо начался день, и вот уже первая неудача. Мне не следовало выходить на улицу» (П. С. 162).

На протяжении действия повести герой выходит на улицу трижды — каждый раз с различными целями. И за первой неудачей приходит вторая, а за второй — третья. Во второй раз вышедшему из дома рассказчику вначале не удастся купить в магазине того, чего он хотел, — ветчинной колбасы и табака. Вместо колбасы покупается полкило сарделек. Оглушительной неудачей заканчивается также попытка пригласить к себе домой «милую дамочку», с которой герой знакомится в булочной: вспомнив о лежащей на полу мертвой старухе, он вынужден попросту от девушки сбежать. Наконец, столь же неудачно заканчивается попытка застать управдома и с его помощью избавиться от трупа старухи. Третья отправка героя мотивирована его попыткой самому расправиться со старухой: поло-

жив ее в чемодан, увезти за город и сбросить в болото. Но вначале встречается препятствие в передвижении на вокзал: у кондукторши в трамвае не находится сдачи и приходится вылезать с чемоданом и ждать следующего трамвая. А затем — уже в вагоне — героя как бы «нагоняет» неудача из его прошлого сюжетного цикла, связанного с перемещениями: купленные *вместо* планировавшейся ветчинной колбасы сардельки оказываются недоброкачественными¹ и вызывают у него в вагоне расстройство желудка. Когда он возвращается

¹ Интересно отметить, что во время беседы героя-рассказчика с Сакердоном Михайловичем возникает — явно безотносительно к Леви-Строссу — принципиальное противопоставление «сырого» и «вареного». После того, как от кастрюли Сакердона Михайловича отскакивает эмаль и сварить принесенные рассказчиком сардельки оказывается невозможно, их приходится есть сырыми. *Сырые* сардельки повествователя функционально противопоставляются *вареному* мясу, которым питается Сакердон Михайлович и которое он ставит на стол. В тексте специально подчеркивается, что каждый из героев ест *свою* еду: «Сакердон Михайлович ел вареное мясо, а я — сардельки» (II. С. 173). Опуская многочисленные напрашивающиеся мифопоэтические параллели — как не имеющие прямого отношения к анализируемому тексту — отметим только, что комната Сакердона Михайловича — функциональный аналог загробного мира (напомним, что прототипом этого персонажа стал уже расстрелянный ко времени написания «Старухи» Николай Олейников; отсылкой к его происшедшему двумя годами ранее аресту становятся как одежда Сакердона Михайловича, напоминающая одяние лагерника, так и его поза с заложенными за спину руками, «рифмующаяся» с наблюдаемой рассказчиком из окна готового к отправке вагона аналогичной позой гражданина, ведомого двумя милиционерами в пикет; описание позы Сакердона Михайловича — особо сильная позиция текста, поскольку это единственный его сегмент, в котором повествователь в прежнем же режиме настоящего нарративного сообщает о поведении своего друга уже после их расставания, то есть повествует как очевидец о том, чего видеть уже не мог). В этой связи поведение рассказчика в «трапезе» с Сакердоном Михайловичем может быть рассматриваемо как попытка охранительной магии.

Кроме того, семантически насыщено положение Сакердона Михайловича в комнате: он сидит на полу перед приходом рассказчика и так же садится на пол после его ухода. Для Хармса сидение (лежание) на полу — знак онтологической неполноценности и социальной маргинальности, ср.: Мышин в рассказе «Победа Мышина» (фамилия в высшей степени амбивалентна: она отсылает, с одной стороны, к хтонической семантике нижнего горизонта, «пола», а с другой, — связывает через солнечного Аполлона — владыки мышей — с солнцем). Ср. также отсылку к чрезвычайно значимой для Хармса Второй симфонии А. Белого: «7. Братья мои, ведь уже все кончено для человека, севшего на пол!».

из уборной, то видит, что чемодан украден. Первоначальная цель поездки оказывается утраченной, и главный герой мог бы только повторить свои же слова, сказанные накануне:

«Мне не следовало выходить на улицу».

Прежде всего, пространственные перемещения героя «Старухи» развивают мотив борьбы человека с пространством, наиболее рельефно воплощенный в рассказе «Столяр Кушаков» из цикла «Случаи». В этом рассказе Хармс проводит эксперимент по маскировке текстовых пространственных девиаций сюжетными мотивировками. Обычная для Хармса практика — это непосредственное введение подобных девиаций в текст, без специфических квазиреалистических мотивировок¹. Именно с этим мы сталкиваемся в рассказе «Новые Альпинисты» (резкое нарушение масштабных соотношений, восходящее к особенностям перспективы в иконописи и примитивистской живописи), в рассказе «Мальтониус Ольбрен», где герой, обозначенный Хармсом как «Ч.», поднимается в воздух и оказывается выше шкафа с помощью медитативного углубления², в раннем рассказе «Вещь», где оказывается возможным, стоя на тротуаре, глядеть прямо в окно третьего этажа, а в полу комнаты неожиданно открываются люки непонятого происхождения, из которых появляются существа некоего параллельного мира. В

¹ Под квазиреалистической мы понимаем такую мотивировку, которая, будучи лишенной явно фантастических или алогических элементов, оказывается на уровне текста встроенной в систему связей, функционально замещающую ожидаемую иррациональную структуру. Характерный пример — «Тема к рассказу» <1935>, где характерная для Хармса пространственная девиация (единство пространства нарушается, оно оказывается разделенным непроницаемой границей) вводится в текст с помощью такой квазиреалистической мотивации: по замыслу одного инженера, собираются и расставляются на места рабочие, и за одну ночь поперек Ленинграда выстраивается огромная кирпичная стена.

² «Мальтониус Ольбрен» есть не что иное, как реализация в концентрированной форме идеи, которая через два года будет воплощена в «Старухе»: чудо — это не то, что внезапно нарушает обыденный ход вещей, а сам этот ход, повседневное сплетение событий. Чудо — то, что уже произошло, оно только осталось нераспознанным. В повести Хармс добавляет к этому пониманию чуда еще один вариант: чудо — это еще и отказ творить чудеса, нарушающие при этом естественное развитие мира (рассказ о современнике-чудотворце). Заметим, что такое мировоззрение Хармса неожиданно оказывается очень близко пастернаковскому.

«Столяре Кушакове» пространство оказывается структурировано по принципу неевклидовости¹: оно замкнуто и каждый раз возвращает персонажа к исходной точке. Вышедший купить столярного клею столяр Кушаков оказывается в тисках одномерного пространства (с жесткой предопределенностью движения между двумя координатами). Каждая новая попытка столяра продолжить свой путь по улице в нарушение законов этого пространства приводит его вновь и вновь в аптеку. Важно, что столяру, заклеившему пластырями все лицо, не удается прекратить движение, даже вернувшись домой:

«А дома его не узнали и не пустили в квартиру.

— Я столяр Кушаков! — кричал столяр.

— Рассказывай! — отвечали из квартиры и заперли дверь на крюк и на цепочку.

Столяр Кушаков постоял на лестнице, плюнул и пошел на улицу» (П. С. 334-335).

В этом контексте слова «пошел на улицу» функционально оказываются полностью адекватными помете «и т.д.» в сценке «Ссора», означающими «второй круг» сюжета, идентичный первому, что, в свою очередь, моделирует бесконечную повторяемость сюжетно мотивированного ряда событий, своего рода, «дурную бесконечность» (Гегель)². Это определяется, в частности, тем, что обрыв повествования совпадает с сигналом начала обратного движения персонажа в пространстве («улица»)³.

¹ Хармс интересовался проблемами геометрии, в частности, разных геометрических систем. Судя по записи в записной книжке № 16, ориентировочно в период с 20 по 31 октября 1928 года он знакомится с книгой П.Флоренского «О мнимости в геометрии».

² Ср. также неопубликованную сюжетную схему Хармса, свидетельствующую о его особом интересе к бесконечно повторяющимся конструкциям: «Схема. Мужик из X идет в Y. По дороге заходит в корчму, говорит, что идет покупать козу. Купив в Y козу, он идет обратно, опять заходит в корчму и меняет козу на козла. Жене он приводит козла. Та отправляет его обратно. Он опять заходит в корчму и в Y приводит козу. Там говорят ему, что это коза. Мужик идет обратно, заходит в корчму и приводит жене козла. Потом — обратно и т.д.» (Зап. кн. № 11, <август 1928>).

³ Категория обратности является одной из основных в поэтике ОБЭРИУ. Наиболее характерна она для Введенского («я вижу ночь идет обратно», «он обратною рукою», и мн. др. — см. об этом комментарии М.Мейлаха в двухтомном Полном собрании сочинений Введенского, С. 255-256). Вместе с тем, до сих пор метафизичность, знаковость этой категории в поэтике обэриутов не восприни-

Серия¹ неудач героя-повествователя в «Старухе» и особенно финальная «потеря» чемодана с телом старухи представляют собой еще одну автоцитату из цикла «Случаи», а именно — рассказ «Потери». В этом рассказе в эмбриональной форме моделируется представление о человеческой жизни как череде приобретений и потерь. Обнажение мотивировки в этом случае происходит за счет протокольной линейности сюжета, который оказывается, практически, идентичен фабуле (что вообще свойственно такому жанру, как протокол²). Хармс не просто инкорпорирует в «Старуху» основные фабульные компоненты «Потерь». Согласно основным законам цитатного интертекстуального взаимодействия, рассказ «Потери» становится подтекстом (в терминологии К. Ф. Тарановского) для «Старухи», в результате чего значительно усиливается расхождение финалов (при общем параллелизме). Герой «Потерь» Андрей Андреевич Мясов не может вырваться из заколдованного круга приобретений и утрат, он засыпает и видит сон, «будто он потерял зубную щетку и чистит зубы каким-то подсвечником» (II. С. 343). В контексте «Случаев» особенно усиливаются характерные для Хармса негативные коннотации, связанные с мотивом сна, который понимается, как окончательное подчинение автоматизму существования и тотальной несвободе бытия. Из этой-то несвободы и вырывается герой «Старухи» в финале повести, и способом осво-

маются некоторыми исследователями, в результате чего возникают разрушающие текст буквальные прочтения. Так, например, комментирует И. Васильев строчку «спи, форвард, задом наперед» из «Футбола» Н. Заболоцкого: «неестественное положение спящего» (Васильев И. Стиль раннего Заболоцкого // XX век. Литература. Стиль. Стилиевые закономерности русской литературы XX века (1900–1930). Вып. 1. Екатеринбург, 1994. С. 103). Стоит напомнить Введенского: «Чтобы было все понятно / надо жить начать обратно / И ходить гулять в леса / Обрывая волоса» («Значенье моря». I. С. 116).

¹ Интересную философскую интерпретацию серийности у Хармса см. соответствующую главу в кн.: М. Ямпольский. Беспамятство как исток. М., 1998. С. 343–369.

² Ср.: «Стиль хармсовской прозы — богатый материал для исследования. Основные черты этого стиля: нейтральность интонации, усредненность лексики, элементарность жеста, стилистическая дисгармония, сложный ритм, основанный на чередовании стремительности и замедленности. В целом получается среднее между стилем протокола и стилем анекдота (оба жанра — за пределами литературы и отмечены повышенной событийностью)» (Герасимова А. Проблема смешного в творчестве обэриутов. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1988. С. 24).

бождения становится молитва, — состояние, которое в эстетической системе Хармса противоположно сну.

В «Столяре Кушакове», в первоначальном варианте финала, в рукописи, фигурировал «французский замок», на который закрывают перед столяром дверь соседи и который — тоже в качестве скрытой автореминисценции — возникает в «Старухе», в эпизоде сна главного героя: «Мне снится, что сосед ушел и я, вместе с ним, выхожу на лестницу и захопываю за собой дверь с французским замком. <...> Надо звонить и будить остальных жильцов, а это уж совсем плохо» (II. С. 167). Этот сон включает уже упоминавшуюся телесную трансформацию повествователя:

«Я стою на площадке лестницы и думаю, что мне делать, и вдруг вижу, что у меня нет рук. Я наклоняю голову, чтобы лучше рассмотреть, есть ли у меня руки, и вижу, что с одной стороны у меня вместо руки торчит столовый ножик, а с другой стороны — вилка» (II. С. 167).

Мотивировка этой трансформации в повести оказывается связанной с одним из важнейших ее сюжетобразующих мотивов — стенными часами без стрелок, которые рассказчик в самом начале видит в руках у старухи. Чуть позже в его сознании включается ассоциативный ряд:

Мне вспоминается старуха с часами, которую я видел сегодня во дворе, и мне делается приятно, что на ее часах не было стрелок. А вот на днях я видел в комиссионном магазине отвратительные кухонные часы, и стрелки у них были сделаны в виде ножа и вилки» (II. С. 162). Отвращение к подобным часам — «авторизованный» мотив: еще в 1933 году Хармс записывает в записную книжку: «Нельзя складывать нож и вилку крестообразно. Мое мнение, что разнятие крестообразно лежащих вилки и ножа приносит особую приятность совершившему это» (Зап. кн. без номера, 1933).

Следовательно, во сне героя-повествователя происходит отождествление его тела с корпусом часов, а рук — со стрелками. Здесь Хармс отчасти следует старой мифопоэтической традиции антропоморфизации часов с одновременным ее снижением и пародированием. Но пародийное значение (как, впрочем, и весь семантический спектр этого мотива) в большой мере ослабляется, если не будет приняты во внимание внутриобэриутские цитатные отсылки¹. В

¹ Ср. также замечание В.Сажина в комментарии к рассказу « — Видите

первую очередь, — это эпизод в драматической поэме Введенского «Кругом возможно Бог», который строится на постепенном перетекании значения внутри полисемической структуры: начинается он «Беседой часов», в которой ведется полилог между *часами* как единицами времени, а заканчивается репликой Фомина, в которой значение сдвигается в сторону *часов* как механизма, заключенного в корпус:

«Фомин: Я буду часы отравлять.

Примите часы с ложки лекарство.

Иное сейчас наступает царство (I, С. 140).

Антропоморфность *часов* (в обоих значениях) подчеркивается как их *беседой*¹, так и попыткой их «отравления».

В качестве важного подтекста для понимания мотива часов в «Старухе» необходимо учитывать рассказ Хармса «Связь», построенный как письмо к Философу (Я. С. Друскину), в котором Хармс применяет заимствованную им у А. Белого «симфоническую» форму, реализующую принцип двойной сегментации в прозаическом тексте: текст членится как на синтаксические отрезки (предложения), так и на нумерованные — «симфонические», которые могут быть равными одному или нескольким предложениям). В этом рассказе расслоение семантического комплекса «часы» происходит за счет его контрастного проецирования на два различных фона — всего текста как единого целого и — локализованного 10-м фрагментом-стихом.

Падение часов со стены могло бы в общем контексте символизировать выключенность происходящего из общего временного

ли, — сказал он...» о том, разбитые часы — «это у Хармса всегда знак крайнего неблагополучия» (II. С. 488). Мотив сломанных, разбитых или потерянных часов встречается у Хармса нередко, но как правило, — в незавершенных текстах, а иногда в явно шуточных («Художник и Часы»). Это наводит на мысль о том, что попытки Хармса воплотить более традиционное, символическое значение этого мотива не приводили его к успеху и обрывались из-за принципиального несоответствия эстетическим основам его поэтики.

По воспоминаниям художника В. Н. Петрова, у Хармса на гвоздике на стене висели часы работы Павла Буре, которые ему в свое время подарила мать. Под часами была приклеена надпись: «Эти часы имеют особое сверхлогическое значение». В марте 1938 года Хармс был вынужден продать эти часы из-за нарастающих финансовых затруднений.

¹ М. Мейлах в комментариях к поэме приводит слова Я. Друскина: ««Беседа часов» — это течение времени. Остановка часов — остановка времени» (I. С. 248-249). Ср. хармсовский текст: «— Остановка истории!»

потока (строго говоря, в рассказе время вообще теряет свои конституирующие свойства, так как из двух основных временных состояний — последовательности и одновременности — остается только одно — последовательность), — этот фиктивный, вневременной характер событийности в тексте подчеркивается вступлением: повествователь сообщает о том, что пишет ответ на еще не написанное письмо.

Однако в «Связи» актуализируется не символическое, а чисто предметное, «реальное» значение часов. Именно так функционирует мотив часов в данном тексте, включаясь в длинную сюжетную цепочку не в своем символическом качестве, а в качестве длительное время висевшей на стене коробки, в которой давно поселились клопы¹. Мотивировочным элементом и становятся эти клопы, а вовсе не части часового механизма, связанные с отсчетом и фиксированием времени: «...А жена кладбищенского сторожа <...> сварила суп из цветной капусты. 10. Но, когда суп был уже готов, со стены упали часы прямо в кастрюлю с этим супом. Часы из супа вынули, но в часах были клопы², и теперь они оказались в супе. Суп отдали нищему Тимофею. 11. Нищий Тимофей поел супа с клопами и рассказал нищему Николаю про доброту кладбищенского сторожа» («Полет в небеса». С. 500). Локальный контекст вступает в противоречие с макроконтэкстом — с помощью этого приема Хармс инверсирует покрытый «ветхой литературной позолотой» (цитата из Декларации ОБЭРИУ) — образ часов, переводя его из романтически-символистской системы в обэриутскую.

Еще одна — глобальная — цитата, отсылающая уже не только к конкретным обэриутским текстам, а к основополагающим принципам обэриутской поэтики содержится в отрывке, где герой-повествователь возвращается домой от Сакердона Михайловича.

¹ Характерный признак обэриутского «шкапа» — предметность и — одновременно — неожиданность содержимого.

² Ср. также замечание В. Сажина в комментарии к рассказу « — Видите ли, — сказал он...» о том, разбитые часы — «это у Хармса всегда знак крайнего неблагополучия» (II. С. 488). Мотив сломанных, разбитых или потерянных часов встречается у Хармса нередко, но как правило, — в незавершенных текстах, а иногда в явно шуточных («Художник и Часы»). Это наводит на мысль о том, что попытки Хармса воплотить более традиционное, символическое значение этого мотива не приводили его к успеху и обрывались из-за принципиального несоответствия эстетическим основам его поэтики.

Выпитая по дороге «большая кружка хлебного кваса» — первый знак предстоящего повышения концентрации интертекстуальных связей в пределах одного сегмента текста. Перед нами — цитатная отсылка к уже упоминавшемуся рассказу Хармса «Потери» из цикла «Случаи»: «...потом <Андрей Андреевич> выпил в ларьке маленькую кружечку хлебного кваса...» (II. С. 334). Цитатный характер в данном случае подчеркивает еще и тот факт, что эти два контекста являются единственными во всем творчестве Хармса случаями упоминания хлебного кваса. В «Потерях» кружка квасу оказывается в немотивированной связи¹ с дальнейшими приключениями персонажа, который приобретает разные предметы и тут же теряет приобретенное. В «Старухе» этот же мотив Хармс включает в тончайшую систему причинно-следственных связей. Сохраняя его «сигнальную» семантику — обозначения перехода к серии «потерь», он одновременно встраивает мотив «хлебного кваса» в причинно-следственную цепочку, очень напоминающую аналогичный прием в «Связи», но только с реалистической мотивировкой, без демонстративного обнажения приема: *плохой и кислый* (выделено нами. — А. К.) квас вызывает у героя-повествователя «мерзкий вкус» во рту и становится первым знаком, отсылающим к тематическому полю, связанному в повести с употреблением недоброкачественных продуктов. Продолжается эта тема в эпизоде с недоброкачественными сардельками и находит свое завершение в мотиве финальной *потери* — утраты чемодана со старухой, который, в свою очередь, оказывается параллелью к утрате героем-повествователем «милой дамочки», встреченной им у булочной². Эта параллель становится еще более явственной, если учитывать особенности функционирования мотива *хлеба* в тексте повести: поводом для знакомства с дамочкой становится ее предложение купить повествователю хлеб в булочной. «Кружечка

¹ Характерный обэриутский прием: снимается внутренняя мотивировка и сохраняется лишь внешняя каузальная оболочка, лишенная имплицитного содержания.

² На параллелизм образов мертвой старухи и «милой дамочки» впервые указала А. Stone-Нахимовская в работе: Nakhimovsky A. The ordinary, the sacred and the grotesque in Daniil Kharm's 'The old woman' // Slavic Review. 1978. Vol. 37, # 2. P. 203–216. Эта статья впоследствии вошла в ее монографию: Nakhimovsky A. Laughter in the void: An introduction to the writings of Daniil Kharm's and Alexander Vvedenskiĭ // Wiener Slawistischer Almanach. 1982. Bd. 5. 191 p.

хлебного кваса» появляется в тексте сразу же после того, как герой, идущий от Сакердона Михайловича по Невскому проспекту, начинает строить планы на будущее:

«... разделавшись со старухой, я буду целые дни стоять около булочной, пока не встречу ту милую дамочку. Ведь я остался ей должен за хлеб 48 копеек. У меня есть прекрасный предлог ее разыскивать» (II. С. 177).

Кроме того, мотив хлеба «всплывает» в разговоре повествователя с Сакердоном Михайловичем. Давая фиктивную ссылку на Мечникова, Сакердон Михайлович противопоставляет водку хлебу:

«— Водку пить полезно, — говорил Сакердон Михайлович, наполняя рюмки. — Мечников писал, что водка полезнее хлеба, а хлеб — это только солома, которая гниет в наших желудках» (II. С. 172).

Покупка хлеба мотивирует знакомство героя с дамочкой, а покупка бутылки водки — их запланированную совместную поездку к нему домой, поездку, которая не состоялась из-за лежащей на полу в комнате старухи. И водка, и квас — напитки, производные от хлеба и входящие в семантическое поле «хлеб, хлебное», — образуют переплетающиеся сюжетные подтекстовые линии, к которым примыкает также пиво, упоминающееся в диалоге:

«*Она*: Вы любите пиво¹?

Я: Нет, я больше люблю водку» (II. С. 171).

Хлеб, водка, пиво, а затем и квас образуют тот «реальный» субстрат, позволяющий Хармсу воплотить подмену сугубо эротического «συμλοσιον'α» (с дамочкой) — философским (с Сакердоном Михайловичем)².

¹ На метатекстовом уровне диалог прочитывается на фоне разговора о квазифилософской функции пива в «Пяти неоконченных повествованиях» Хармса: «...рядом сидел философ и рассуждал: “Эта бочка наполнена пивом; пиво бродит и крепнет. И я своим разумом брожу по надзвездным вершинам и крепну духом. Пиво есть напиток, текущий в пространстве, я же есть напиток, текущий во времени”» («Полет в небеса». С. 498).

² Ср. эротическую коннотацию водки в наброске, написанном приблизительно одновременно со «Старухой»: «Один графолог, чрезвычайно любящий водку, сидел в саду на скамейке и думал о том, как было бы хорошо прийти сейчас в большую просторную квартиру, в которой жила бы большая милая семья с молоденькими дочерьми, играющими на рояле. Графолога бы встретили очень ласково, провели бы в столовую, посадили бы в кресло около камина и

Введенный Хармсом в «Старуху» мотив кваса — как переходный от философского к бытовому пласту повести — становится также переходом к иному принципу цитирования, о чем уже было сказано: подтекстом становится не столько конкретный текст в пределах автоинтертекстуальной связи, сколько базовые элементы обще-обэриутской поэтики.

Ощущение мерзкого вкуса во рту от плохого кваса приводит повествователя в озлобление, которое усиливается при встрече с пьяным:

«На углу Литейной какой-то пьяный, пошатнувшись, толкнул меня. Хорошо, что у меня нет револьвера: я убил бы его тут же на месте.

До самого дома я шел, должно быть, с искаженным от злости лицом. Во всяком случае, почти все встречные оборачивались на меня»¹ (II. С. 177).

Последний абзац меняет нарративную установку: вместо экспликации интенций повествователя он акцентирует внимание на попытке описания собственного внешнего вида. Поскольку сам повествователь своего лица видеть, разумеется, не может, он вводит

поставили бы перед ним маленький столик. А на столике бы стоял графин с водкой и тарелка с горячими мясными пирожками. Графолог бы сидел и пил бы водку, закусывая ее горячими пирожками, а хорошенькие хозяйские дочери играли бы в соседней комнате на рояле и пели бы красивые арии из итальянских опер» (II. С. 415).

¹ Этот эпизод также является результатом интертекстуального диалога — с одним из любимейших романов Хармса — «Голодом» Гамсуна. Ср.: «Звериная ярость овладела мной. Я схватил одеяло в подворотне, стиснул зубы, толкал мирных людей на улице и не извинялся. Когда какой-то господин остановился и сделал мне замечание, я повернул к нему голову и выкрикнул ему прямо в ухо какую-то бессмыслицу, потряс кулаками перед самым его носом и пошел дальше, ослепленный бешенством, с которым не в силах был совладать» (Гамсун К. Собр. соч. М., 1991. Т. 1. С. 76). Гамсуновские аллюзии, помимо подчеркивания автобиографического характера «Старухи» (Ср. записи 1937 года в дневнике Хармса: «Мы вчера ничего не ели», «Сегодня мы будем голодать» (Хармс Д. Горло бредит бритвою... С. 128, 133) и приводимое исследователями начала XX века свидетельство Гамсуна о том, что «голодание» определяет всего точнее целый период в его жизни» (Благовещенская М., Измайлов А. Кнут Гамсун. СПб., 1910. С. 80), указывают и на психологическое сходство повествователей, в частности, на внешние не мотивированные перепады состояния. Ср.: обращение «Сумасшедший!», — которое слышат как гамсуновский, так и хармсовский герои. Оба персонажа живут прежде всего своим внутренним миром, во многом изолированным от внешнего.

оператор условной модальности: «должно быть». Попытка взглянуть на себя «со стороны» оказывается импликацией мотива зеркальности — важнейшего для поэтики ОБЭРИУ. Этот мотив выводится на поверхность текста уже в следующем абзаце:

«Я вошел в домовую контору. На столе сидела низкорослая, грязная, курносая, кривая и белобрысая девка и, глядясь в *ручное зеркальце* <выделено нами. — А. К.>, мазала себе помадой губы.

— А где же оправдом? — спросил я. <...>

— Завтра будет, не сегодня, — отвечала грязная, курносая, кривая и белобрысая девка» (II. С. 177).

Уже сразу — в следующем абзаце «искаженному от злости» лицу рассказчика с помощью введения мотива зеркальности приписывается функциональное отражение: образ сидящей на столе девки с нарочитой амплификацией эпитетов. Ручное зеркальце в руке — это не только пародийное переосмысление пушкинского текста¹, но и опредмеченный знак примененного приема, — знак, выведенный на предметный уровень и манифестирующий специфическую обэриутскую инверсию зеркальности на текстовый и языковой уровень. Как и в других случаях, например, — в поэме А. Введенского «Кругом возможно Бог» — благодаря исключению референтной зоны из сферы действия приема снимаются его потенциально возможные символические коннотации. А это и есть принципиальная задача обэриутской поэтики.

Одновременно с этим, Хармс насыщает эпизод в домовой конторе вполне конкретными интертекстуальными переключками. «Низкорослая, грязная, курносая, кривая и белобрысая девка» на знаково-референтном уровне воспроизводит эпизод из главки «Птичник» драматической поэмы Хармса «Лапа», в ко-

¹ Рассыпанные по тексту повести аллюзии на Пушкина и Достоевского отмечены Робертом Айзлвудом в комментариях к изданию: Хармс Д. Старуха. Ed. with Introduction, notes and vocabulary by R. Aizlewood. L., 1995. Диалог Хармса и Достоевского в «Старухе» также посвящена статья: Йованович М. Ситуация Раскольникова и ее отголоски в русской советской прозе (пародийный аспект) // Zbornik za slavistiku, № 21, 1981. С. 46-48. См. также работы: Cassedy S. Daniil Kharms's parody of Dostoevskii: anti-tragedy as political comment // Canadian-American Slavic Studies. 1984. Vol. 18. P. 268-284, в которой аллюзии на Достоевского прочитываются в социологическом духе, и — Макарова И. «Старуха» как «Петербургская повесть» Д. Хармса // Макарова И. Очерки истории русской литературы XX века. СПб., 1995. С. 130-143.

тором Земляк встречает «грязную и нечистоплотную девочку», поедающую земляные лепешки (I. С. 135), что подчеркивает ее хтоническую природу¹. С помощью цитатного метонимического переноса этой хтонической семантики возникает параллель между «девкой» в домовый конторе и старухой, которую повествователь собирается сбросить в болото, т. е. — вернуть в землю. Другая аллюзия — отсылает к Венере в «Кругом возможно Бог» А. Введенского:

«Я думаю теперь уж я не та,
похожая когда-то на крота,
сама красота.
Теперь я подурнела,
живот подался вниз,
а вместе с ним пупок обвис.
Поганое довольно стало тело.
Щетиной поросло, угрями...» (I. С. 141).

И эта аллюзия поддерживает подмену эротического мотива в повести Хармса: антиэротике Введенского соответствует в «Старухе» двойная замена — распитие водки с Сакердоном Михайловичем вместо «милой дамочки» и — сразу же после этого — встреча с «девкой» — резко травестированным образом той, с которой герой-повествователь был вынужден расстаться в магазине.

Примеров, связанных с аллюзийными отсылками или с прямыми цитатами, которые не столько актуализируют чистое интертекстуальное взаимодействие, но на новом, авторефлексивном уровне

¹ Трансформация мотива, восходящего к комплексу мифов о хтонических существах (чудовищах), черпающих свою силу в прикосновении к земле (наиболее яркий пример — миф об Антее). Ср. совершенно аналогичный пример в «Чевенгуре» А. Платонова: «...этот человек считал себя богом и все знал. По своему убеждению он бросил пахоту и питался непосредственно почвой. Он говорил, что раз хлеб из почвы, то в почве есть самостоятельная сытость...» (Платонов А. Чевенгур. М., 1989. С. 289). Мотив этот восходит к утопическому мифу Хлебникова, ср.: «храбрые умы разбудили в серой святой глине, пластинами покрывавшей землю, спящую ее душу хлеба и мяса. Земля стала съедобным <...>. Зверям и растениям было возвращено право на жизнь, прекрасный подарок» (Хлебников. IV. С. 299). См. об этой теме в связи с проблемой антиапокалиптического утопизма у Хлебникова и Крученых: Hansen-Löve A. Die antiapokalyptische Utopik des russischen Futurismus // Russian Literature. Vol. XL, # 3, 1996. P. 319-354.

репрезентируют важнейшие элементы и приемы обэриутской поэтики, — в «Старухе» достаточно много. Приведем еще один — из наиболее интересных. Заимствованный Хармсом из гамсуновских «Мистерий» эпиграф к «Старухе»: «...И между ними происходит следующий разговор», — утверждает принцип диалогичности в качестве основного в повести. Эта диалогичность реализуется на разных уровнях — от эксплицированного диалога (повествователь и «милая дамочка»¹, повествователь и Сакердон Михайлович и др.) — до мысленного: герой строит воображаемые коммуникативные акты (в основном, невербальные), совершая семиотически значимые действия в расчете на *моделируемую* в своем сознании реакцию наблюдателей. Это происходит, когда он, будучи вынужден сойти с трамвая, ожидает следующего и вдруг обнаруживает, что стал центром внимания мальчишек — в то время, как в руках у него чемодан с мертвой старухой:

«Я сел на чемодан и, вынув носовой платок, вытер им шею и лицо. Двое мальчишек остановились передо мной и стали меня рассматривать. Я сделал спокойное лицо и пристально смотрел на ближайшую подворотню, как бы поджидая кого-то. Мальчишки шептались и показывали на меня пальцами. Дикая злоба душила меня. Ах, напустить бы на них столбняк!

И вот из-за этих паршивых мальчишек я встаю, поднимаю чемодан, подхожу к подворотне и заглядываю туда. Я делаю удивленное лицо, достаю часы и пожимаю плечами. Мальчишки издали наблюдают за мной. Я еще раз пожимаю плечами и заглядываю в подворотню.

— Странно, — говорю я вслух, беру чемодан и тащу его к трамвайной остановке» (II. С. 185-186)².

¹ Этот диалог представляет собой особо сильную позицию в тексте — маркированную дважды: с одной стороны, он выделен с помощью драматургической формы (с указанием действующих лиц), а с другой, — переходом к нему являются лишь несколько измененные слова из гамсуновского эпиграфа — «И между нами происходит следующий разговор».

² Подробный анализ вербальных и невербальных внутренних диалогов в прозе Хармса см. в нашей работе: Кобринский А. Психологизм, алогизм и абсурдизм в прозе Даниила Хармса (о перспективных направлениях изучения архивного фонда Я. С. Друскина) // Проблемы источниковедческого изучения истории русской и советской литературы. Л., 1989. С. 169-17, там же вскрывается гамсуновский генезис этого приема. О гамсуновских корнях Хармса см. также работу: Scotto S. Harms and Hamsun: Staruxa solves a mystery?

В этом эпизоде, воспроизводящем ситуацию косвенно-побочного коммуникативного акта (с тем только отличием, что непосредственно манифестируемый адресат фиктивен), герой-повествователь расширяет сферу своего сознания, почти по-бахтински инкорпорируя своих мыслимых собеседников не в качестве объекта, но — «полноправного чужого сознания»¹. Однако это вовсе не последний уровень диалогичности в повести. Таковым является диалог повествователя со своими собственными мыслями — в момент, когда он в замешательстве стоит перед дверью своей комнаты, где находится вдруг оживший — как ему показалось — труп старухи. Вначале мысли *объясняют* герою, что за покойниками «надо следить и следить». Затем он вступает с ними в настоящий спор — со всеми характерными эмоциональными оттенками — упрямство, насмешливость и т. п.

Эта, с виду, чисто юмористическая ситуация на самом деле является пародийной реминисценцией одного из важнейших обэриутских приемов, нашедших свое наиболее последовательное выражение в творчестве Введенского и определенного М.Мейлахом в комментариях к его Полному собранию сочинений как *гипостазирование мыслей*². Ср.: «... и мысли глупые жужжали» («Седьмое

// Comparative literature studies, № 23-4, 1986. P. 282-296.

¹ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 80. Ср. с утверждением В. Эйдиновой о том, что в конце 20-х — начале 30-х годов «в литературе открывается... форма «снятого», «оборотнического» диалогизма (или «антидиалогизма»). Слово в этом случае оказывается — сразу, одновременно! — «двуустремленным»: оно и включает в себе очертания «достоевского», диалогического слова и, в то же время, предстает опровержением его конструкции» (Эйдинова В. В. «Антидиалогизм» как стилевой принцип русской литературы абсурда 1920-х — начала 1930-х годов (к проблеме литературной динамики) // XX век. Литература. Стил. Силевые закономерности русской литературы XX века (1900-1930). Вып. 1. Екатеринбург, 1994. С. 11-12. Справедливо конституируя слово в поэтике Л. Добычина как «антидиалогическое», В. Эйдинова совершенно напрасно заносит в число «носителей» подобного стиля и Хармса — это становится очевидно как при обращении к «Старухе», так и при анализе более ранних текстов Хармса, например, рассказа «Утро» (1931), в котором, как было показано нами, опробовались модели того особого типа диалогического мышления, которое и было впоследствии реализовано в повести 1939 года.

² «Мотив гипостазирования мыслей, их независимого от носителей существования часто встречается у Введенского...» (I. С. 237). Тем не менее, можно квалифицировать его как общеобэриутский, ср.: «Стадами дум

стихотворение»); «часто мысли вынимаю» («Зеркало и музыкант»); «мысли бегают отдельно» («Человек веселый Франц...»); «мысль / ты взлети и поднимись» («Святой и его подчиненные»); «и взлетали мысли наши» («Значенье моря») — прием этот сквозной для всего творчества Введенского, и количество примеров можно умножать. Но наиболее интересным представляется случай прямого диалога персонажа со своими мыслями в «Зеркале и музыканте»:

Иван Иванович: <...>
по земле едва шагаю
за собой не успеваю
а они вдруг понеслись
мысли — я сказал — вы рысь!
мысли вы быстры как свет
но услышал и ответ:
голова у нас болит
Бог носиться не велит
мир немного поредел
а в пяти шагах предел (I. С. 95-96).

Если проанализировать основные характеристики, данные Н. Заболоцким обэриутам (и себе в том числе) в Декларации 1928 года, то нетрудно будет заметить, что их лейтмотивом оказывается отношение поэтов к принципу аналитизма в искусстве. Введенский — «разбрасывает предмет на части,.. разбрасывает действие на куски», у Бахтерева возникают «предмет и действие, разложенные на свои составные», о Хармсе говорится, что его внимание сосредоточено «не на статической фигуре, но на стол-

полна / душа твоя» (И. Бахтерев. Археологическая любовь // Поэты круга ОБЭРИУ... С. 377); «Я под тобой ходил не нагибая головы / собирая подушечки мыслительных коровок» (Д. Хармс. «Здравствуй стол...». I. С. 196); «Эй, где хвостик мысли? / А он уж в землю нырк» (Д. Хармс. Окнов и Козлов. I. С. 191), а также пример материализации мыслительного процесса в «Школе жуков» Н. Заболоцкого. Ср. также замечание И. Васильева: «у Заболоцкого часто опредмечивается нематериальное (мысль в его изображении «растрескалась, летит, изнемогая (Заболоцкий Н. Собр. соч.: В 3 т. М., 1983-84. Т. 1. С. 391); «; музыка предстает в виде «цветочка» (Там же. С. 349)...» (Васильев И. Стиль раннего Заболоцкого // XX век. Литература. Стиль. Стилевые закономерности русской литературы XX века (1900–1930). Вып. 1. Екатеринбург, 1994. С. 104).

кновении ряда предметов, на их взаимоотношениях». Принцип аналитизма присутствует и в автохарактеристике Заболоцкого, но только в качестве первого этапа поэтической работы — поскольку после вычленения элементов предметной структуры они не разбрасываются, а наоборот, «сжимаются», образуя, своего рода, ядро, в результате — «предмет не дробится, но наоборот — сколачивается и уплотняется до отказа, как бы готовый встретить ощупывающую руку зрителя»¹. Именно в контексте принципа аналитизма и следует рассматривать принцип гипотазирования мыслей в творчестве ОБЭРИУтов. Но диалогический аспект, в контексте которого реализован этот прием в «Старухе» заставляет нас воспринимать «разговор с собственными мыслями» еще и как аллюзию на кардинальную для ОБЭРИУ проблему тождественности / нетождественности личности, стабильности / нестабильности персонажа. Обращает на себя внимание четкое фиксирование Хармсом в тексте повести, с помощью соответствующих метатекстовых компонентов, моментов начала и завершения расщепления сознания повествователя. Вот расщепление начинается под воздействием образа ползущей навстречу герою мертвой старухи:

«Мысли мои скакали, путались, возвращались к исходному пункту и вновь скакали, захватывая новые области, а я стоял и прислушивался к своим мыслям и был как бы в стороне от них и был как бы не их командир» (II. С. 179).

А вот фиксация выхода из состояния расщепленности:

¹ Все цитаты — см.: ОБЭРИУ // Афиши Дома печати. 1928, № 2. С. 12. Т. В. Цивьян утверждает, что «предмет и действия с предметом — перемещение, дробление, уплотнение и т.п. — критерий, определяющий структуру и принципы поэтической техники ОБЭРИУ» (Цивьян Т. Об одном абсурдном / абсурдистской эксперименте // От мифа к литературе. Сборник в честь семидесятилетия Елеазара Моисеевича Мелетинского. М., 1993. С. 338). Однако трудно согласиться с ее выводом о том, что «разбрасывание, расчленение, столкновение предметов приводит затем к их обновлению, к приобретению ими нового, истинного смысла» (Там же). Задача ОБЭРИУтов — обновить не предмет, не мир, а восприятие читателя, зрителя. Чудо, по Хармсу, — это когда что-то происходит не в мире, а в субъекте (см. рассказ «Утро»). Что же касается «истинного» смысла, то, несмотря на всю пародирующую полемику ОБЭРИУтов (и прежде всего — Хармса) с Кантом, он — прежде всего — вещь в себе: как сказано в тексте Хармса 1927 года «Предметы и фигуры, открытые Даниилом Ивановичем Хармсом: «Пятое значение шкафа есть шкаф».

«Озноб прошел, и мысли мои текли ясно и четко. Я был командиром их» (П. С. 180).

Таким образом, Хармс одновременно фиксирует и границы цитатного поля для данного эпизода, а это говорит о подчеркнuto авторефлексивном характере интертекстуального взаимодействия.

Особо следует отметить еще одну важнейшую функционально-тематическую цитатную отсылку в «Старухе», имеющую, на этот раз, исключительно автоинтертекстуальный характер. Речь идет о целом пласте в повести Хармса, связанном с «детской темой». Многократно отмеченная исследователями и подтвержденная мемуаристами¹ нелюбовь Хармса к детям. В повести «Старуха» Хармс свел все основные мотивные и мифопоэтические нити, с которыми тема детей была неразрывно связана на протяжении всего его творчества.

Мечтания героя-повествователя о мести кричащим во дворе мальчишкам, злоба и стремление отомстить излишне любопытным мальчишкам, уставившимся на него в самый неподходящий момент — когда он держал в руках чемодан с мертвой старухой, наконец, «концептуальный» спор с Сакердоном Михайловичем о том, кто хуже — покойники или дети, — все эти эпизоды выстраиваются в тематическую линию, параллельную другой, — связанной с мотивами дефекации, что вскрывает автоинтертекстуальную подтекстовую мифопоэтическую основу функционирования этих мотивных пластов. Еще в рассказе «Теперь я расскажу, как я родился...» (1935), героя-повествователя при рождении «по ошибке» запикивают родительнице в задний проход, так что для

¹ См.: Дневниковые записи Даниила Хармса. Публикация, вступительная статья, комментарии А. Устинова и А. Кобринского. Минувшее, № 11. Paris, 1991. С. 417-583 Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1995. 471 с.; Герасимова А. Он так и остался ребенком // Детская литература. 1988. № 4. С. 32-34; мы также можем сослаться на устные и неопубликованные письменные воспоминания И. Бахтерева, А. Пантелеева и племянника Д. Хармса Кирилла Грицына. Возможно, что эта нелюбовь к детям, соединявшаяся у Хармса с аналогичным отношением к старикам и старухам, была связана с ощущением эксплицированной граничностью их существования — неважно, ближе к началу или к концу жизни. Ср. сходный мотив У О. Мандельштама: «О, как мы любим лицемерить / и забываем без труда / То, что мы в детстве ближе к смерти, / Чем в наши зрелые года» (Мандельштам О. Сочинения в двух томах. Т.1. М., 1990. С. 185).

повторного «рождения»¹ родительнице дают порцию английской соли. В инверсированном виде этот же мотив, эксплицирующий анальную эротику², возникает в «Старухе»: герой, страдающий от болей в животе, попадает наконец в уборную в вагоне электрички — и акт дефекации оказывается функционально идентичным половому акту и акту рождения одновременно, поскольку боли в животе являются здесь аналогом предродовых схваток³: «Поезд трогается и я закрываю глаза от наслаждения. О, эти минуты бывают столь же сладки, как мгновения любви! все мои силы напряжены, но я знаю, что за этим последует страшный упадок» (II. С. 186-187). Подобная «копрологическая философия» находит свое логическое выражение в образе центральной городской ямы, куда предлагается сбрасывать всех детей и поливать, как испражнения, негашеной известью⁴ (в квазиутопии «Меня называют катерпиллером...», 1938). Прямые параллели «ребенок — зародыш — испражнение» и «акт рождения — акт дефекации» присутствуют в «Статье» («Прав был император Александр Вильбердат...»), предназначенной для рукописного журнала, выпуск которого был задуман Хармсом ориентировочно в 1936 — 1938 годах: «Склонность к детям — почти то же, что склонность к зародышу, а склонность

¹ Ср. мифопоэтический мотив, связанный с «двойным рождением» героя. В греческой мифологии — эпизод с Семелой, которая гибнет в огне от того, что Зевс, исполняя ее просьбу, является к ней в полном блеске своего могущества — с молниями в руках, но ее сына от Зевса — бога Диониса — отец зашивает себе в бедро и, таким образом, через некоторое время он рождается вторично — уже из бедра громовержца.

² Восходит к «какологии» Крученых. См. об этом в главе, посвященной орфографическим девиациям в текстах Хармса. Об анальности в русском авангарде см.: Смирнов И. П. Садоавангард // Wiener Slawistischer Almanach. 1991. Sb. 31. P. 301-302, перепечатано также в монографии: Смирнов И. П. Психодиахронология. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1994. С. 196-197).

³ Ср. — в некоторых ритуалах, связанных с актом рождения — обычай, согласно которому муж роженицы ложится и изображает родовые муки во время родов жены.

⁴ Ср. запись в дневнике Хармса, датированную 1937-38 гг: «Травить детей — это жестоко. Но что-нибудь ведь надо же с ними делать!» (Хармс Д. Горло бредит бритвою... С. 136). По устным воспоминаниям племянника Хармса К. Грицына, на столе у Хармса стояла лампа с абажуром, который был им самим разрисован. Одной из наиболее ярких картинок было изображение дома с подписью: «Дом для уничтожения детей».

к зародышу — почти то же, что склонность к испражнениям» (Хармс Д. Горло бредит бритвою... С. 59)¹.

¹ Любопытно, что функционально сходный тематический комплекс мы находим и в поэзии Н. Олейникова, только в его структуре позицию, репрезентирующую физиологическое начало, вместо элемента «рождение / дефекация» подставляется другой — «еда / пищеварение». Его связь с половой сферой эксплицирована в балладе «Чревоугодие» (1932):

*«Татьяна выходит,
На кухню идет,
Котлету находит
И мне подает.*

*...Исполнилось тело
Желаний и сил,
И черное дело
Я вновь совершил.*

*И снова котлета.
Я снова любил.
И так до рассвета*

Себя я губил» (Олейников Н. Пучина страстей. Л., 1991. С. 137).

Пища здесь играет механистическую роль топлива, поддерживающего энергетическое равновесие в системе согласно третьему закону термодинамики — как если бы перед нами были неживые тела. Сходное явление мы встречаем в «Котловане» А. Платонова: Козлов рубит камень, причем камень при этом нагревается, а Козлов «постепенно холодеет» — см. об этом в содержательной статье: Левин Ю. От синтаксиса к смыслу и далее («Котлован» А. Платонова) // Семиотика и информатика. 1990. Вып. 30. С. 115-148. О проблемах сходных приемов текстопорождения у Хармса и Платонова см. нашу работу: Кобринский А. Д. Хармс и А. Платонов: к проблеме порождения алогического художественного мира // Филологические записки, № 3, Воронеж, 1994. С. 82-94. В финале стихотворения Н. Олейникова смерть выступает в качестве естественного двойника сексуальности, мотива, завершающего тему. Кроме этого, финал одновременно является развернутой аллюзией на стихотворение Н. Заболоцкого «Искушение», которое, в свою очередь, представляет собой пародию на сюжет волшебной сказки. Основой интертекстуального взаимодействия становится эксплицированный материально-физиологический подтекст существования вообще и эротического пласта — в частности. Отсюда — общие для дескриптивных моделей посмертного существования Заболоцкого и Олейникова мотивы гниения, червяков, пожирающих тело, вода, замещающая у покойника кровь и лимфу. Ситуация посмертного существования у Введенского оказывается отличной от Заболоцкого и Олейникова («Кругом возможно Бог»), но и здесь оно оказывается маркировано коннотативной семантикой, связанной с недостаточностью, неполнотой (ср. потерю Фоминым (фамилия возникает как результат

В рассказе о покойнике, заползшем в палату к роженицам, мотивный комплекс «зародыш — рождение — дефекация» оказывается впервые в «Старухе» (после спора о покойниках и детях) переплетен с мотивом смерти:

«А другой покойник заполз в палату рожениц и так перепугал их, что одна роженица тут же произвела преждевременный выкидыш, а покойник набросился на выкинутый плод и начал его, чавкая, пожирать. А когда одна храбрая сиделка ударила покойника по спине табуреткой, то он укусил эту сиделку за ногу, и она вскоре умерла от заражения трупным ядом¹» (II. С. 180). Отголосок этого автоматически генерируемого «текста в тексте» возникает в эпизоде с укладыванием старухи в чемодан, когда повествователь опасается, что она «тяпнет» его за палец: «А потом умирать от трупного заражения — благодарю покорно!» (II. С. 182). В образе *старухи* сходятся все упомянутые мотивные линии, разбросанные по творчеству Хармса², поэтому попытку разделаться с ней, сбросив в болото, можно рассматривать и как стремление писателя «утопить» собственные комплексы и психологические затруднения³.

Особый уровень концентрации цитатности в «Старухе» можно считать доказанным. Но особенно важно то, что цитатность здесь представляет собой способ рефлексивного осмысления обэриутской и постобэриутской поэтики — на широком интертекстуальном уровне. Речь идет о концентрации приемов и мотивов, формиру-

преодоления смертью анонимности земного существования — до этого герой именовался инициалом «Эф») способности к половому акту).

Ср. также любопытное замечание Д. Гольдштейн о некоторых стихотворениях Н. Заболоцкого из «Столбцов», в которых, по замечанию исследовательницы, поэт представляет процесс еды как акт насилия и даже каннибализма (Goldstein D. Nikolai Zabolotsky: Play for moral stakes. Cambridge, 1993. P. 259).

¹ Данная «вставная новелла» по жанру оказывается близка детским страшным историям («страшилкам»). См. статью о них: Лойтер С. Детские страшные истории («страшилки») // Русский школьный фольклор. От «вызываний» Пиковой дамы до семейных рассказов. М., 1998. С. 56 — 66. См. также: Осорина М. «Черная простыня летит по городу», или Зачем дети рассказывают страшные истории // Знание — сила, № 10, 1986. С. 43-45.

² В том числе имплицитно с ним связан и мотив дефекации: в момент укладывания старухи в чемодан специально подчеркивается, что героя-повествователя «подташнивает» и у него болит живот.

³ В дневниковых записях Хармса теме «комплексов» уделяется чрезвычайно много места, писатель их пытается весьма подробно анализировать.

ющих принципиальную релятивность обэриутского художественного мира, аналитичность обэриутского искусства, стремление к гипостазированию (т. е. опредмечиванию) абстрактных, отвлеченных понятий, — вообще, продолжающееся еще с времен ОБЭРИУ стремление к текстовой реальности и конкретности. Как писал в Декларации ОБЭРИУ Заболоцкий, «художественный метод ОБЭРИУ... — метод конкретного материалистического ощущения вещи и явления»¹. И мы видим, что, несмотря на значительную эволюцию творчества обэриутов после 1931 года, основные константы их творчества — прежде всего — у Хармса и Введенского — сохранились и укрепились, при расширении того материала, на котором они реализовывались. В свою очередь, и повесть «Старуха» предстает отнюдь не отказом от левого искусства, а особой формой его осмысления и воспроизводства — на основе того самого «перелицованного на новый лад» и хранящего в себе «классический отпечаток»² действия, что столь тонко подметил еще в статье 1928 года Заболоцкий.

¹ ОБЭРИУ... С. 11.

² Ibid. С. 12.

СТИХОТВОРЕНИЯ О. МАНДЕЛЬШТАМА О ФУТБОЛЕ (ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИКИ)

Два стихотворения о футболе (в автографах — «Футбол» и «Второй футбол»; названия сохранены в двухтомнике¹ а в издании «Камня» в серии «Литературные памятники»² оба стихотворения озаглавлены одинаково — «Футбол» — как в первых публикациях) были написаны О. Мандельштамом в 1913 г. Оба текста восходят к одному и тому же черновому варианту (Соч. т. 1. С. 429). В качестве отправных точек стихотворений комментаторы обоих изданий указывают пристрастие к футболу, существовавшее в Тенишевском училище (а это действительно так: команда училища приняла участие в первом же кубке ОСФРУМ (Общества содействия физическому развитию учащейся молодежи) в 1907 году, т. е. когда Мандельштам заканчивал училище), наблюдение за игрой кадетов во дворе 1-го кадетского корпуса в ноябре 1913 г. (об этом вспоминает А. Ахматова, ошибочно называл футбол тогдашней новинкой: на самом деле в Петербурге в футбол к тому времени играли уже 15 лет, а первый в городе и в России матч состоялся 13 сентября 1898 г. как раз на плацу 1-го Кадетского корпуса на Кадетской линии Васильевского острова), стих К. Случевского («Казнили. Голова отпрянула как мяч...») и, по воспоминаниям В. Пяста, образ одной из постоянных посетительниц «Бродячей собаки», спроецированный на легенду о красавице-иудейке, спасшей свой город. При более пристальном

¹ Осип Мандельштам. Сочинения в двух томах. — М., 1990. Далее — Соч. — с указанием тома и страницы.

² Осип Мандельштам. Камень. / Серия «Литературные памятники». — Л., 1990. Далее — Камень — с указанием страницы.

рассмотрении, как это часто бывает у О. Мандельштама, в стихотворении обнаруживается «второе дно», углубляющее и усложняющее всевозможные прямолинейные прочтения, которое реконструируется при анализе произведения в контексте всего творчества поэта.

Прежде всего обращает на себя внимание характер эволюции творческого замысла. Движение лирического сюжета черновой редакции определяется постепенным «вырастанием» историко-мифологических мотивов из картины футбольного матча, наблюдавшегося Мандельштамом из окна квартиры. Недостатки этой редакции видны невооруженным глазом: тема битвы, сражения, эксплицированная в строфе IV, не имеет глубокой опоры в строфах I-III и выглядит как весьма поверхностное сравнение. Чужеродной кажется и мифологическая проекция в строфе V, ибо «двойник» Юдифи в предыдущей строфе является диссонирующим образом: это футболист, такой же, как и все остальные («чуть-чуть неловки, мешковаты...»), и Юдифь, с ее «тонко-лицемерной» улыбкой, не коррелирует с ним.

О. Мандельштам, чувствуя, очевидно, несовершенство черновой редакции, значительно ее переработал. Главный смысл этой переработки — создание двух стихотворений, которые, как мы убеждены, необходимо рассматривать как диптих. Все мифологические аллюзии оказались сконцентрированы в первом стихотворении, тогда как во «Втором футболе» перед нами — почти реалистический план выражения. Сохранив в последнем две строфы черновой редакции (I и II), Мандельштам вводит в него принципиально новую тему — постоянного предчувствия гибели. Произведенная инверсия строк 1-2 и 3-4 в III строфе и, главное, перестановка строф приводят к тому, что сквозь созданную несколькими мазками картину, изображающую увлеченного игрой юношу, рельефно просвечивает образ одиноко лежащего на земле убитого солдата («теснота стихотворного ряда» приводит к тому, что красный цвет околыша «окрашивает» брызги на мундире, превращая их в брызги крови, а сам околыш, лежащий на земле, становится своеобразной синекдохой, словно репрезентируя вынесенное в подтекст: распростертое на земле тело человека). Если в черновой редакции напряжение снималось беспечной картиной осени и дальнейшим развитием сюжета, то во «Втором фут-

боле», с одной стороны, позиция абсолютного конца усиливает трагичность звучания, с другой, — устанавливается любопытная структура динамики стихотворения: два глагола в I строфе, два во II строфе, по одному глаголу в III и IV — и, наконец, полная безглагольность, статичность в строфе V. Жизнь, движение как бы останавливается, прекращается. Аналогичный вывод можно сделать и анализируя характер глагольного действия: актуальный перфект и актуальное настоящее в I-II строфах сменяется инфинитивом со значением многократности в III строфе и абстрактным настоящим в строфе IV. Перед нами — движение из мира времени в мир вневременной. Предчувствия гибели заложено и в семантической структуре стихотворения: эпитет «военная» (школа) теперь коррелирует с финалом и придает композиции кольцевую форму. Затем мотив этот подкрепляется словно вырвавшимся у лирического героя «а ныне — скорбь», отсутствовавшим в первой (черновой) редакции — это скорбь предвидения; и имплицитно он присутствует в сочетании «дети-дикари». «Дети» — понятно: кадеты — еще мальчики, одновременно мы помним о том, что у Мандельштама тема детства маркирована смертью («мы в детстве ближе ко смерти, / Чем в наши зрелые года»), но «дикари» никак не соотносятся с воспитанниками военного училища, тем более, что этот эпитет возникает на фоне жестко упорядоченной жизни в корпусе («И вскакивать на жесткой койке, / Чуть свет, под барабанов дробь»). Мандельштам в этом сочетании актуализирует периферийную семантику, которая восстанавливается из контекста стихотворения «Когда удар с ударами встречаются...» (1910), раннего произведения, посвященного теме неотвратимого рока («Неутомимый маятник качается / И хочет быть моей судьбой»). Исполнение приговора судьбы ассоциируется у Мандельштама с образом дикарей, в чьих руках «отравленные дробинки взвиваются». Здесь, как мы видим, имплицирован один из «мостиков» к первому «Футболу» (ср.: «Телохранитель был отравлен...»). Первый «Футбол», таким образом, становится не только своеобразным мифологическим комментарием ко «Второму футболу», но и семантической параллелью на уровне, практически, каждой строфы. В первом стихотворении, как и во втором, композиция кольцевая («Телохранитель был отравлен...» — «Над теплым трупом...»), замыкающая тему заданности и неизбежности гибели.

Этим же предчувствием наполнена и II строфа, причем она амбивалентно указывает как на опасность, угрожающую Олоферну («Неохраняемый шатер»), так и на «беззащитную завесу», почти однозначно реминисцирующую евангельский мотив разодравшейся в момент смерти Иисуса завесы Храма (Мат. 27, 51; Мар. 15, 38; Лук. 23, 45) и, возможно, символизирующую опасность, которую несли для Иудеи полчища ассирийцев (Мандельштам, скорее всего, не знал, что при Навуходоносоре, т. е. во времена Первого Храма, Святая Святых была отделена не завесой, а стеной). Семантика *шатра* также имплицитно амбивалентна, она связывает как шатры завоевателей — шатер Олоферна, где он был убит, шатры вавилонского войска: символ угрозы, реализованный в написанном несколькими месяцами позже стихотворении Н.Гумилева «Юдифь» («...томилась Иудея... Пред красными, как зарево, шатрами»), так и шатер — скинию Завета. Такая амбивалентность заставляет поставить вопрос о единстве источника опасности, о его равной укорененности как в системе угрожающей, так и в системе угрожаемой. Мы обращаем внимание и на то, что во «Втором футболе» ощущение надвигающейся гибели не просто не имеет внешнего источника, но однозначно замкнуто, оно существует в крайне ограниченном пространстве (кадетский корпус и его двор), самодостаточно. И мы выходим на систему *игры* как метаописания смерти (отсюда и единство названий: разделив реальное и мифологическое, Мандельштам таким образом подчеркивает их принципиальное единство, основой которого становится игра). Фоном приближающейся смерти становится игра как состязание («А в Угличе играют дети в бабки...» в стих. «На розвальнях, уложенных соломой...»), игра как *предсмертная жизнь* возникает в «Стансах» («И перед смертью хорошея — / Еще побыть и поиграть с людьми!»), театральная игра как *замещение смерти* («Есть ценностей незыблемая скала...», «Я не увижу знаменитой Федры...» и др.), наконец, музыка: игра, в высшем своем проявлении, близкая смерти (= вечности) («Концерт на вокзале», «Жил Александр Герцевич...», «За Паганини длиннопалым...», «Играй же на разрыв аорты...»). Параллельно включается и историко-мифологическая цепь ассоциаций, связанная с футболом (ср.: игра в футбол головами казненных). (мотив, подкрепленный метафорой «голова — мяч», вполне прозрачной и реализованной

у Случевского), и линия, идущая к Иоанну Крестителю, эксплицированная в стихотворении Гумилева и позже возникающая в «Стихах о неизвестном солдате» («Свою голову ем под огнем...») как мотив самоубийства. Наконец, понять *игру* как эвфемизм табуированной смерти помогает и образ кругов Дантова ада как «атлетических дисков».

**«То, что я сейчас говорю, говорю не я...»
(К ПРОБЛЕМЕ СООТНОШЕНИЯ «СВОЕЙ» И «ЧУЖОЙ» РЕЧИ
В ПОЭЗИИ О. МАНДЕЛЬШТАМА)**

Сформулированная О.Мандельштамом в статье «О природе слова» концепция акмеистического понимания образа, которая основывалась на «словесном представлении», привела к разрушению *сугубого, нарочитого символизма* в русской поэзии. Акмеизм вскрыл глубинные потенциальные возможности языка, слова которого являются символами уже по определению, будучи включены в качестве «утвари» в *священный круг человека*. Однако это только одна сторона вопроса. Параллельно этому расширению возможностей лексики происходило и расширение возможностей на всех уровнях стихотворного текста, прежде всего — за счет нового подхода к введению в текст «чужого» слова и, одновременно, остранения «своего». Нас будет интересовать прежде всего — истинная или мнимая — передача нити лирического повествования от авторского «я» кому бы то ни было, а также «укоренение» в тексте любой, не принадлежащей этому «я» речи («чужая» речь). Предметом исследования становится возникающая «речевая объемность» текста и способы ее порождения.

Поскольку проблема «своей» и «чужой» речи неотделима от аспекта коммуникации, то мы будем рассматривать ее через соответствующую призму, используя, в частности, некоторые положения и выводы, сделанные Ю.И.Левиным в его ставшей уже классической работе *Заметки о поэзии О.Мандельштама тридцатых годов*¹.

¹ Ю. И. Левин. Заметки о поэзии О. Мандельштама 30-х годов // *Slavica Hierosolymitana*, 1978, 3 (ч. 1), 1979, 4 (ч. 2).

Можно сказать, что в некоторых случаях для Мандельштама сам факт коммуникации имеет приоритет над ее содержанием или, говоря словами Р. Якобсона, фатическая функция языка преобладает над референтивной. Отсюда — *Я хотел бы ни о чем / Еще раз поговорить...* (142-143)¹. Иногда свое слово растворяет у Мандельштама в семиотическом молчании (*Я слово позабыл, что я хотел сказать...* — т. е. перефразируя Р. Якобсона, — «сообщение об отсутствии сообщения») и возникает тема немoty как высшей ценности (Ср.: *Да обретут мои уста / Первоначальную немoty...* или: *Ни о чем не нужно говорить, / ничему не следует учить...*). Поэтому одним из возможных вариантов интерпретации финала стихотворения *Может быть, это точка безумия...*, по-видимому, является следующее: прости не за то, что я говорю, а за то, что я **вообще говорю**. Можно сказать, что Мандельштам словно опасается монологичности своей речи, стремясь укоренить ее в природе, сделать более стереоскопичной, более объемной за счет тончайшей игры с вводимыми элементами «чужой» речи. Отсюда и вынесенная в заглавие доклада возникшая у Мандельштама формулировка: *То, что я сейчас говорю, говорю не я*. Поскольку высказывание *Я говорю* является иллокутивным перформативом, то сама формулировка представляет собою не что иное, как парадокс самофальсификации, описанный А. Д. Шмелевым². Понятие парадоксальности является, вероятно наиболее адекватным для описания коммуникативного аспекта лирики Мандельштама и, одновременно, оно коррелирует с более общим понятием неконвенциональности, введенным Ю. И. Левиным в качестве основной характеристики позднего мандельштамовского творчества. Иногда парадоксальность выступает и в иных формах. Так, например, в стихотворении *Как тельце маленькое крылышком...* возникает анонимная реплика, содержание которой — протест против анонимности: — *Не забывай меня, казни меня, / Но дай мне имя, дай мне имя!* — художественный эффект создается за счет контрастного противопоставления разных уровней текста.

¹ О. Мандельштам. Сочинения в 2-х томах. М., 1990. С. 142-143. В дальнейшем все цитаты даются по этому изданию.

² А. Д. Шмелев. Парадокс самофальсификации // Логический анализ языка. Противоречивость и аномальность текста. М., 1990. С. 84-93.

Отсюда же — чисто фатическая в некоторых случаях функция прямой речи, когда чужое слово вводится в текст безо всякого предварительного указания на его источник, зачастую открывая стихотворение: — *Тому свидетельство языческий сенат...* или — *Нет, не мигрень, но подай карандашик ментоловый...* В первом случае адресант реплики называется далее, во втором — не указывается вообще, что создает ощущение принципиальной анонимности. Возможно, что перед нами реплика лирического героя, но стихотворение по содержанию монологично. Выделение в нем элементов диалога, скорее, намечает два полюса текста: внешняя реакция и внутреннее размышление. «Свое» слово здесь превращается — не в «чужое», а, как раз, — в «не совсем свое»; таким образом, имитируется установка на коммуникацию. Такую коммуникацию можно назвать *внутренней*, и она является чрезвычайно характерной для Мандельштама. В стихотворении о Мартине Лютере первая строка представляет собой общеизвестную цитату: *«Здесь я стою — я не могу иначе...»*, но после этой строки стоит запятая, и закавыченная цитата включается в перечислительный ряд на равных правах, она как бы субстантивизируется (ср. подобный пример субстантивации цитаты в стихотворении *Я не увижу знаменитой «Федры»...*: *Как эти покрывала мне постылы!*). Цитата эта репрезентирует целый историко-культурный пласт, связанный с борьбой за Реформацию, а дальнейший текст является рефлексией по поводу сосуществования католичества и протестантизма в современном мире. Разумеется, и здесь нет полноценной коммуникации, а есть лишь ее имитация, поскольку «чужое» слово воспринимается не как субъект, а как объект. Можно говорить все о том же явлении коммуникации *внутренней*, которая строится примерно по тем же принципам, что и в предыдущем примере, только здесь мы имеем дело не с формальной объективацией «своего» слова, а с «чужим», уравненным со «своим» в плане содержания, но выделяемым в плане выражения.

Однако в поэзии Мандельштама мы встречаем и иные случаи, когда реплика принципиально анонимна. Обратимся к примерам: *«Мороженоно!» Солнце. Воздушный бисквит...* или *Извозчики пляшут вокруг костров... / «Карету такого-то!» Разъезд. Конец.* Анонимность здесь принципиальна не потому, что автору необходимо скрыть авторов реплик, а потому что эти реплики имеют

отношение не к каким-то конкретным персонажам, а к ситуативному контексту в целом (ср. с наблюдениями Б. Бухштаба над определениями в ранней поэзии Мандельштама, где он указывает на их отнесенность не к отдельным существительным, а к контексту в целом¹). То есть «чужое» слово в данных примерах не является носителем информации, это возгласы, являющиеся своеобразными ситуативно-стилистическими маркерами. Следующий этап в этом направлении — абсолютно нерасчлененные реплики, голос слитной толпы, типа — *Вязать его, щенка Петрова!* Представляется несомненным влияние на Мандельштама поэмы А. Блока *Двенадцать*, прежде всего аналогичных нерасчлененных реплик, словно вырастающих из самой ткани поэмы, которые Мандельштам в своей статье о Блоке назвал *крылатыми речени-ями улицы*. Ср. также пример введения Мандельштамом реплики, принадлежащей чуть ли не самой природе: *И далеко прошелестело: / — Я тоже на земле живу*, что очень напоминает ранние тексты А. Блока (*Ветер принес издалека...*). Пространство природы является не только средой коммуникации, но и ее контекстом.

В стихотворении *Золотистого меда струя из бутылки стекла...* мы сталкиваемся с еще одной функцией чужой речи у Мандельштама — речь эта становится эквивалентом времени, самого свойства длительности:

Золотистого меда струя из бутылки стекла

Так тягуче и долго, что молвить хозяйка успела:

— Здесь, в печальной Тавриде, куда нас судьба занесла,

Мы совсем не скучаем, — и через окно поглядела.

Прямая речь заполняет паузу, подчеркивая ее долготу. Экспликация такого сопоставления (речь=время) поддерживается и образом *текущей* струи меда, которая явно замещает в тексте *течение* времени.

Нечто подобное происходит у Мандельштама и с речью его лирического героя (от первого лица), выделенной в качестве прямой. В стихотворении *Батюшков* лирический герой, ведущий диалог с великим поэтом, теряет нить разговора (*не нашел от смущения слов*), и дальше временные лакуны заполняются обрывками реплик:

¹ Бухштаб Б. Поэзия Мандельштама // Вопросы литературы, М., 1989, № 1. С. 123-148.

— Ни у кого — этих звуков изгибы...

— И никогда — этот говор валов...

Конечно, подобные эллиптические конструкции не только имитируют сбивчивость разговорной речи (ср. хотя бы аналогичные примеры у Анненского или Пастернака), но и становятся своеобразным функциональным структурным аналогом гениального «косноязычия» Батюшкова, о котором речь пойдет в следующей строфе. Вместе с тем, обратим внимание на то, что, как и в предыдущем примере, акцент смещается от информативной функции прямой речи к функции, скорее, вспомогательной: важна не информация, передаваемая в коммуникативном акте (она ничтожна), а сам факт *непрерывности* коммуникации, заполнения пустот. Герои Мандельштама не переносят молчания, находясь рядом с потенциальным собеседником. Собственно говоря, здесь проявляется все та же изначальная установка на контакт, отразившаяся во многих статьях поэта (см., например, эссе *О собеседнике*,) о которой писал Ю. И. Левин, и абсолютная потребность в диалоге (— *Читателя! советчика! врача!*): вспомним чтение стихов следователю в Воронеже. В какой-то мере в стихотворении *Батюшков* выражена и нереальность, фантастичность описываемого коммуникативного акта.

Если перейти к метаязыковому аспекту поэзии Мандельштама, то нельзя не упомянуть диптих *Соломинка*. Один из центральных мотивов — обращение к словам: *Я научился вам, блаженные слова:/ Ленор, соломинка, Лигейя, Серафита*, то есть предметом речи становится код (ср. аналогичные соображения по поводу стихотворения *К немецкой речи* в статье М. Л. Гаспарова¹). Однако, в отличие от других аналогичных случаев экспликации метаязыковой функции языка в поэзии у Мандельштама код становится не просто объектом, но, опять же, субъектом коммуникации, что лежит в общем русле идеи преодоления монологизма у Мандельштама. Ю. И. Левин в уже упоминавшейся статье о поздней лирике Мандельштама отмечал, что многие стихотворения этого периода ориентированы на самые различных локальных адресатов. «Хотя текст, — пишет он, — ни к какому определенному адресату не обращен, <...> автор все же стремится сделать его ориентированным,

¹ М. Л. Гаспаров. Поэт и культура: три поэтики Осипа Мандельштама // *De visu*, М., 1993. № 10. С.39-70.

причем объект ориентации может быть любим и меняется по ходу дела». Локальные обращения, подчеркивает он, адресованы самым различным объектам — от Бога до ласточки. Данный пример еще раз демонстрирует способность мандельштамовского текста к внутренней диалогизации, причем — в этом случае за счет остранения «своего» слова, сдвиг его в сторону диалога.

В своей цитировавшейся уже работе Ю. И. Левин упомянул о том, что «косвенным показателем повышенной “общительности”» мандельштамовских текстов «может служить необычно частое для лирики употребление глаголов речи, действительно вводящих прямую речь». Однако, кажется, основной смысл столь частого употребления подобных глаголов — не столько установка на коммуникацию (что тоже, разумеется, присутствует), сколько желание вычленил сам факт *начала* процесса говорения. Ю. И. Левин здесь не обратил внимания на то, что сами ситуации введения этих глаголов неоднородны. Так, если в примерах, типа: «*Господи!*» — *сказал я по ошибке...* или *Еще одно мгновенье, / И я скажу тебе...* не происходит никакого нарушения языковых норм, то в других мы сталкиваемся, например, с избыточной лексикализацией: *Глядим на лес и говорим: / — Вот лес корабельный, мачтовый...* (и говорим). Эта лексикализация как раз приводит к усилению экспликации аспекта, связанного с адресатом, а значит, и с установкой на «свою» речь, которая в данном случае органично превращается в «часть» общего целого, что и является еще одним характерным для поэтики Мандельштама способом объективации «своего» слова, «расширения» первого лица лирического повествования за счет замены единственного числа множественным, совершенно «пустым» с точки зрения лексической семантики («говорим» — это же не означает, что слова произносятся хором).

Неоднократно отмечалось, что Мандельштам часто использует тютчевский механизм сравнения: (*Ты скажешь: повара на кухне / Готовят жирных голубей...* Или: — *Вверху такая темнота, - / Ты скажешь, — время опрокинула...*). Можно отметить, что перед нами, фактически, замаскированный прием введения чужого слова. «Ты» — здесь фиктивно, это не более, чем риторический прием, необходимый для увеличения степени объемности взгляда за счет изменения угла зрения в сторону мыслимого собеседника, и, тем самым, объективизации сравнения.

Таким образом, мы постарались показать, как связано в поэзии Мандельштама понимание «своего» и «чужого» слова и как эти факторы взаимодействуют с точки зрения коммуникативных и некоторых иных аспектов. Мы видим, в частности, что зачастую референтивная функция мандельштамовского языка не просто играет меньшую роль, она редуцируется подчас до нуля, что и является характернейшей чертой идиостиля О. Мандельштама.

**О ДВУХ ПРЕДПОЛАГАЕМЫХ ПОДТЕКСТАХ
СТИХОТВОРЕНИЯ О. МАНДЕЛЬШТАМА
«ДЕНЬ СТОЯЛ О ПЯТИ ГОЛОВАХ...»**

Перед нами — стихотворение, чрезвычайно трудно поддающееся интерпретации с помощью традиционных методик. Глубокий, насыщенный метафоризм, особенно характерный для воронежских стихов, не позволяет с большей или меньшей долей точности восстановить исходные смысловые модели, подвергшиеся специфической деформации в поэтическом мире Мандельштама.

В настоящей работе мы попытаемся сконцентрировать внимание на двух «темных» образах стихотворения, предложив для них модели подтекстовой интерпретации. Эти модели должны рассматриваться, скорее, как метаописание, чем однозначный подтекст, поскольку документального доказательства их подтекстового характера не имеется. Тем не менее, с одной стороны, вероятность знакомства Мандельштама с источниками, о которых будет идти речь далее, велика, в с другой, — методом верификации предложенных моделей становится многоуровневый лингвопоэтический анализ, подкрепленный биографическим контекстом. Рассмотрение предполагаемого генезиса двух образов позволит выявить их содержательную сущность и превратить в своеобразный ключик для открытия специфики концентрации смыслов во всем анализируемом стихотворении.

Реалии первых двух строк редакции 1 (далее — P1) — это дорога на поезде в Чердынь. Но в редакции 2 (далее — P2) в первой строфе поезда уже нет, хотя подтекст аналогичен. На место совершенно банального (как ни непривычно относить это слово

к Мандельштаму) образа поезда, поглощающего пространство (гору, лес), подставляется лишенное «посредника» авторское «я»: «Я, сжимаясь, гордился пространством за то, что росло на дрожжах», — во-первых, ставящее лирического героя в центр напряжения сюжетных сил и, во-вторых, вводящее отношение каузального характера между ним и пространством. Главный вопрос — это, конечно, суть противоположных процессов: сжатия и расширения, которые вроде бы никак не состыкуются с темой высылки. В самом деле, даже если интерпретировать сжатие как усиление ощущения собственной беспомощности и обреченности по мере расширения преодоленного пространства (поверхностный уровень интерпретации), то необъясненной остается странная «гордость» — не столько за само пространство, сколько за то, что оно «росло на дрожжах».

Как объяснить этот сложный образ?

В качестве метаописания столь необычного образа мы предлагаем использовать интерпретацию Акта Творения в каббалистической системе великого мистика XVI века Ицхака Лурии, жившего и творившего в Цфате. Космогонические построения лурианской каббалы включают в себя в качестве одного из важнейших элементов понятие о «Цимцум» (ивр. — «сжатие»). Заимствовав этот термин из Талмуда, Лурия придал ему парадоксально амбивалентное значение двунаправленного процесса: 1-й «этап» — Б-г как бы сокращает Свое присутствие в Себе Самом, создавая тем самым пространство Творения, в котором может существовать еще чья-то воля, помимо Его. 2-й «этап», с которого, собственно, и начинается свое повествование Пятикнижие, представляет собой эманацию («Б-г испускает луч Своего света и начинает Свое открытие или Свое развертывание в качестве Б-га-творца в предвечном пространстве», — так интерпретирует этот процесс Г. Шолем). Лурианская концепция «Цимцум» объясняет саму возможность ситуации, при которой Всевышний одновременно осуществляет два противоположно направленных акта: Свое устранение из мира (во-вне) и само Творение (внутри).

Как известно, Мандельштам не получил классического еврейского образования. Однако есть вещи, которые в хасидской по происхождению семье (мы знаем, что еще дед поэта строго соблюдал традиции, а в «Шуме времени» видим, как он безуспешно пытался

приобщить к ним и внука) воспринимаются по факту рождения. Именно в хасидской среде средневековая мистика была чрезвычайно популярна, а каббалистические интерпретации некоторых ключевых мест Торы (Пятикнижия) были общеизвестны. К важнейшим из них, разумеется, следует отнести момент «В Начале» (*ивр.* — *Berešit*). Можно предположить, что интуитивное, нерасчлененное ощущение поэта подсознательно наложилось на форму, воспринятую им еще в детстве.

Теперь обратимся к поверхностному уровню текста.

Лирический герой стихотворения Мандельштама не просто становится в окончательной редакции центром фабульного напряжения, — он, находясь в положении конвоируемого, ссыльного, ощущает себя в роли Творца, сжимающегося, чтобы генерировать пространство вокруг себя (в Каббале понятие «цимцум» включает в себя также и освобождение пространства Творцом, сжимающим себя, чтобы создать нечто, что не Он сам¹). Соответственно, он же становится и точкой отсчета для координат времени и пространства. Так, характерная для Творения слитность времени, его недискретность эксплицируется уже в первой строке: «День стоял о пяти головах. Сплошные пять суток...» Биографический подтекст (продолжительность и тяжесть пути в Чердынь) наполняются глубинным содержанием непрерывного, нерасчлененного созидания (не случайно в P1, где отсутствует мотив порождения пространства, отсутствует и развитие темы «дня о пяти головах» в упомянутом уже смысле), а указание на пять отрезков становится в мифологизированном мышлении лирического героя функциональным аналогом первых пяти дней Творения. Можно предполагать, что Мандельштам здесь переосмысливал границу между пятым и шестым днями: как известно, в шестой день были сотворены животные и человек, а именно способность создать душу кладет, согласно Каббале, границу человеческим возможностям, — параллель очень актуальная, особенно если обратить внимание на выявляемое замещение роли Творца лирическим «я» О. Мандельштама. То, что образ мощи (в частности, и поэтической) ассоциировался у Мандельштама с властью над пространством, подтверждается и характеристикой А. Белого («собиратель пространства») в стихотворении на его смерть, написанном в январе 1934 года.

¹ См.: Шолем Г. Основные течения в еврейской мистике. Иерусалим, 1984.

Мы видим, что стихотворение полно динамики, но характер движения в пространстве определяется статичным, неподвижным положением лирического героя: движется, практически, всё, но вокруг него. В 1-й и 2-й строфах — актуальное интенсивное действие: «большаки» несутся вслед (на первый план, конечно, выходит семантика погони, но одновременно реализуется и народно-этимологическое значение слова «большак» = большевик, ср. у В. Маяковского в поэме «Хорошо!»: «До самой / мужичьей / земляной башки // докатывалась слава, - / лилась / и слыла, // что есть / за мужиков / какие-то / «большаки» // — уу-у! / Сила!-»), лес, превратившийся в «черноверхую массу», — едет, «чумея от пляса» (причем передвигается именно лес, а не лирический герой, — ср. с мотивом движущегося леса в «Макбете» В. Шекспира — причем эпитеты «конная», «пешая» актуализируют ассоциации с великим переселением народов, которое теперь повторяется в 30-х гг. XX века, но уже далеко не стихийно и в обратном направлении: с запада на восток). 3-я и 4-я строфы вынесены в абстрактный временной план с помощью оператора, сослагательного наклонения; однако связанность этих строф подчеркнута не только этим, но и фигурой обрамления («На вершок бы мне синего моря, на игольное только ушко!»), и общей рифмой. Наконец, в 5-й строфе действие снова выносится в реальное время.

Здесь впервые в P2 мы встречаем упоминание об идущем поезде. Однако парадоксальным образом Мандельштам и здесь нейтрализует потенциальные семы движения, относящиеся к лирическому герою, который едет в этом же поезде. Нейтрализация происходит как за счет введения встречного, почти эквивалентного вектора движения («В раскрытые рты нам <т. е. навстречу. — А. К.> / Говорящий Чапаев с картины скакал звуковой»), так и за счет темпоральной инверсии, аналогично аннигилирующей встречные временные потоки («Утонуть и вскочить на коня своего»). Стабильность и неподвижность точки отсчета, наконец, эксплицированы в мотиве зрительного зала, контрастирующего с «надвигающейся» на зрителя картиной (ср. в другом стихотворении этого же времени: «Надвигалась картина звучащая / На меня, и на всех, и на вас...»), где также поддерживается уже отмеченная оппозиция «статичное — динамичное», причем авторское «я» отождествляется с неподвижно сидящими зрителями, окруженными движущимся пространством экрана).

Параллельно, начиная с первой же строки, Мандельштам вводит в стихотворение совершенно противоположную линию, связанную с темой гибельности существования. Как нам представляется, поэт концентрирует в лирическом «я» контрастные мотивы собственного могущества (порождение пространства) и собственной обреченности, беспомощности, разнося их, в частности, по иудейскому и христианскому рядам, смешение которых, как известно, не было для Мандельштама чем-то необычным. Христианская символика входит в стихотворение одновременно с темой «пятиглавого дня» (ср.: «И пятиглавые московские соборы / С их итальянской и русской душой...») и продолжается мотивом преследования, ожидаемой гибели. Во 2-й строфе уже возникает слитный амбивалентный образ гибельной мощи («Расширеньем аорты могущества...»), опробованный почти одновременно и в стихотворении, написанном после скрипичного концерта Галины Бариновой (ср.: «Играй же на разрыв аорты...»). Постоянно присутствует и биографический план: по свидетельству Н. Я. Мандельштам, «дорога была проложена в густом лесу, и О. М. не отрываясь смотрел в окно всю ночь напролет <...>, он не спит, а сидит, скрестив ноги, на скамейке и напряженно во что-то вслушивается. <...> Всю дорогу О. М. напряженно вслушивался и по временам, вздрогнув, сообщал мне, что катастрофа приближается».

Этот план отразился и в поэтической фигуре «борьбы» сна и слуха (максимальное обострение восприимчивости, характерное как для демиурга, так и для загнанного а угол человека), и в образе глаза, превращающегося в «хвойное мясо»: не выдерживающий напряжения глаз теряет прозрачность, становится плотью, уравниваясь с веществом творимого мира («мясо» = »плоть», ср. известное «стихов виноградное мясо; любопытно, что объединение этих двух значений в одном слове характерно для иврита: «basar», — это слово Мандельштам, безусловно, знал, так как оно входит в число того лексического минимума, с которым в начале XX века знакомился каждый еврей, независимо от того, какой язык был ему родным). Утрата первоначальных качеств (правда, не до конца, что подчеркивается глаголом несовершенного вида «превращался», который, будучи употреблен в постоянно-непрерывном значении, приближается к глаголам эволютивного способа действия) корреспондирует с тематикой текста 1934 года: «Преодолев затверженность природы, / Голуботвердый глаз проник в ее закон...». Во 2-

й строфе образ слитной массы-толпы порождает ощущение нехватки воздуха, кислорода (один из основных мотивов поэзии Мандельштама, имеющий корнями, с одной стороны, астму, которой страдал поэт, а с другой, — тесную связь в его индивидуальной мифологии темы творчества со звучащим словом, а значит, — со вдохом и выдохом; об этом в литературе о Мандельштаме написано уже столько, что нет смысла повторять), подкрепляемое ниже парным мотивом кино (ср.: «Из густо отработавших кино, / Убитые, как после хлороформа, / Выходят толпы — до чего они венозны, / И до чего им нужен кислород»). Тема эта маркирована также уже упомянутым амбивалентным мотивом расширяющейся аорты, что позже будет эксплицировано и в «Стихах о неизвестном солдате»: «Наливаются кровью аорты, / и звучит по рядам шепотком / <...> И в кулак зажимая истертый / Год рожденья — с гурьбой и гуртом / Я шепчу обескровленным ртом...» В Р2 Мандельштам вводит «оговорку» в второй строфе, которая, впрочем тут же исправляется: «расширеньем аорты могущества в белых ночах — нет, в ножах...» Белые ночи — атрибут Петербурга — оказались инородным телом в Р1. Но Мандельштам не оставляет этот образ в черновике, а все же выносит его в окончательный текст. Столь неожиданная смена референта в пределах одной строки манифестирует мгновенную смену вектора напряжения на противоположный (ср. аналогичный случай с надвигающейся картиной, рассмотренный нами ранее): подсознательно накапливаемые негативные факторы вырываются наружу, и демиург вновь осознает себя гонимым ссылкой. Белые ночи — источник поэтического вдохновения — резко сменяется иероглифическим изображением ножей — орудий расправы, близость и неизбежность которой стала для поэта навязчивой идеей в это время. Совершенно логично Мандельштам примерно в это же время маркирует тем же иероглифом убийства Воронеж, место своей ссылки: «Воронеж — блажь, Воронеж — ворон, нож...». Превращение белых ночей в ножи¹ также является символическим

¹ К тридцатым годам у Мандельштама все чаще встречается прием, характерный для русского поэтического авангарда в целом: в его идиостиле законы сочетания слов определяются в большей степени их фонетической формой, нежели словарной семантикой. При этом фонетическое сходство оказывается смыслопорождающим механизмом текста. В русском авангарде этим приемом с наибольшим совершенством овладели обэриуты, прежде всего, конечно, А. Введенский. С другой стороны, и Мандельштам, конечно, не слу-

параллелизмом уже давно завершившегося процесса превращения Петербурга в «город мертвых», как назвал его в свое время сам поэт.

Третья строфа окончательно закрепляет осознание собственно бессилия. Созданное пространство не прибавляет свободы, оно остается пространством ссылки, а имплицитно существовавшее в 2-й строфе ощущение кислородной недостаточности развивается здесь в тоску по истинному, реальному пространству. Эта тоска порождает сказочный план с характерным образом «синего моря», в который, впрочем, всё явственней прорываются автоиронические ноты: 3-я и 4-я строфы представляют собой, фактически, замкнутый внутренний диалог между стихами: каждый последующий, подхватывая тему, заданную в предыдущем, обращает ее в собственную противоположность. Но переосмысление это тоже не однопланово, это подтверждает очень важная замена «раздвоя» конвойного времени в P1 на «двойку» в P2 и перенос его в 3-ю строфу. «Двойка конвойного времени», которая несетя «парусами», — темный образ. С одной стороны, «двойка» — в спортивной терминологии — спортивная лодка с экипажем из двух человек (байдарка, каноэ), но передвижение происходит с помощью весел, а не паруса. С другой, — об упряжке тоже говорить не приходится, ибо она называется не двойкой, а парой, кроме того, паруса опять же не при чем. Единственный и достаточно красивый вариант интерпретации, который, как нам кажется, здесь возможен, восходит к хлебниковской историософии, представлявшей историческое развитие на земле по закону степеней двоек и троек. При этом Хлебников имеет в виду именно зависимость времени от пространства, которое в его теории репрезентирует двойка в основании степени. Обращаясь к хлебниковским записям, опубликованным как раз незадолго до написания анализируемого стихотворения, в 1933 году, можно оценить горький сарказм мандельштамовской реминисценции: «Свобода приходит под знаком — 2. <...> Путь свободы, жизни, роста через степени двоек. <...> Какой простор скажут про свободу, но простор есть пространство 2 измерений». У Мандельштама, видимо цифра, показывающая степень двойки, превратилась в парус. Но в отличие

чайно, желая выразить свое восхищение некоторыми стихами К. Бальмонта, в качестве высшей похвалы замечает, что они выдерживают «сравнение в лучшими образцами заумной поэзии.» («Буря и натиск»).

от Хлебникова, в данном стихотворении паруса двойки определяют не свободный простор, а пространство «конвойного времени». В 1937 году Мандельштам подведет черту под этой темой: «О, этот медленный, одышливый простор! / Я им пресыщен до отказа, — / И отдышавшийся распахнут кругозор — / Повязку бы не оба глаза!»

Железные двери ГПУ, шинели и наганы конвоиров-«пушкинovedов» непосредственным образом воссоздают насаждавшуюся в середине — конце 1930-х годов пушкинскую мифологему. Незначительный реальный эпизод, описанный Н.Я.Мандельштам (пушкинский томик в руках одного из конвоиров), вырастает в стихотворении в страшную картину уже не «блуда труда», но «блуда культуры». Поэт чувствует духовную агрессию, своего рода отрицательную эманацию, центр которой здесь лишь подразумевается, но будет назван в другом стихотворении, датированном тем же месяцем: «И вы, часов кремлевские бои — / Язык пространства, сжатого до точки...».

Только после всего сказанного можно оценить и как-то понять появление в конце стихотворения образа гибнущего и одновременно побеждающего Чапаева в качестве ипостаси лирического героя. Судьба поэта потребовала, говоря словами Пастернака, «полной гибели всерьез». Как мы знаем, неизбежность этой гибели Мандельштам постоянно ощущал, начиная приблизительно с 1934 года, страшно боялся ее, но тем не менее, шел к ней прямо, не сворачивая.

**К ПРОБЛЕМЕ АКМЕИСТИЧЕСКОЙ ЛИНИИ
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ ТРАДИЦИИ. Поэзия
Н. М. МАКСИМОВА**

«Представление наше о русской поэзии последних лет без стихотворений Н. Максимова — неполно», — так писал в предисловии к его посмертной книге стихов Б. Эйхенбаум. Думается, что с этих слов отныне будет начинаться каждая статья, посвященная творчеству этого поэта, — столь же талантливого, сколь и несправедливо забытого. Но что нужно было сделать в литературе, чтобы после кончины в возрасте 25 лет (а именно такой короткий срок жизни был отпущен Н. Максимова), удостоиться подобной оценки Б. Эйхенбаума? Каким бесспорным дарованием нужно было обладать, чтобы через четыре года после смерти появился сборник его памяти, составленный из статей П. Н. Беркова и К. К. Истомина, под редакцией и с предисловием акад. Н. С. Державина?

Николай Михайлович Максимов родился 5 января 1903 года в Петербурге¹. Отец его в то время был студентом Технологического института, мать происходила из семьи довольно крупного сибирского промышленника. Образование мать получила в Париже, и это наложило отпечаток на весь процесс воспитания сына: французский язык был в семье на равных с русским, и Максимов уже с ранних лет начал сочинять стихи и куплеты на французском. Впоследствии его творчество обрело весьма прочную франкоязычную ветвь — он писал на французском языке стихи и статьи (пос-

¹ Биографические сведения о Н. М. Максимова и о его семье см. в статье: Берков П. Н. Н. М. Максимов. Жизнь и творчество. 1903 — 1928 // Памяти Н. М. Максимова. Под ред. и с предисловием академика Н. С. Державина. Л., 1932. С. 7-57. Далее — Памяти Максимова... — с указанием номеров страниц.

ледние остались неизданными) и даже переводил русских поэтов на французский.

Н. М. Максимов окончил 5-ю Санкт-Петербургскую гимназию на углу Английского и Екатерингофского проспектов. В этот период его жизни на юношу большое влияние оказал преподававший в гимназии известный исследователь русской литературы К. К. Истомина¹. По свидетельству родителей Максимова в передаче П. Н. Беркова, подросток признавался, что К. К. Истомина более, чем кто-либо другой способствовал развитию его литературного чутья, он постоянно рассказывал дома об уроках Истомина, участвовал в организованных им театральными постановках. Тот же Берков замечает, что «К. К. Истомина можно определенно считать одним из тех ученых, которые подготовили появление в последующие годы русского формализма»².

После окончания в 1920 году гимназии (ставшей к тому времени 37 трудовой школой) год проучился в Институте инженеров путей сообщения, а затем поступает сразу в два высших учебных заведения: в 1921 г. — на «Высшие технико-педагогические курсы», несколько позже ставшие частью Педагогического института им. А. И. Герцена, а в 1923 г. — одновременно на педагогическое отделение факультета общественных наук Петроградского университета. К 1925 году он окончил и курсы, и университет. Параллельно учебе, Н. Максимов преподает русский язык, литературу и обществоведение в школах Петрограда — Ленинграда.

Н. М. Максимов получил прекрасное образование, которое в сочетании с поэтическим талантом открывало перед ним огромные возможности для совершенствования. Однако у него с детства было слабое здоровье. Это и сыграло свою роковую роль, когда в начале 1928 года он заразился скарлатиной. Детские болезни вообще тяжело переносятся взрослыми, а ослабленный организм Н. М. Максимова почти не имел сил для сопротивления инфекции. В № 26 вечерней «Красной газеты» от 27 января 1928 г. появилась заметка: «Смерть педагога от скарлатины. От острой формы скарлатины, заразившись от больного ребенка, умер преподаватель 48-й Советской школы Н. М. Максимов».

¹ Воспоминания К. К. Истомина об ученических годах Н. М. Максимова см.: Памяти Максимова... С. 61-68.

² Берков П.Н. Ibid. С.14.

Ему совсем недавно исполнилось 25 лет.. Как писал Мандельштам, «Видно даром не проходит / Шевеленье этих губ...».

Наиболее ранние стихотворения Н. Максимова относятся к 1918 году. Его творчество гимназического периода протекало под знаком острого интереса к космизму. Для одного из заседаний литературного кружка, которым руководил К. К. Истомина, он написал реферат «О космическом сознании», который стал одновременно и способом выражения собственных взглядов. Характерны названия стихотворений 1918 года: «Железная песнь», «Железный космос», «Стальной ренессанс». Разбирая их, П. Н. Берков указывает на заметное влияние И. Филипченко, А. Гастева, М. Герасимова и В. Кириллова, справедливо утверждая, что «Железная песнь» и «Железный космос» могли быть без малейших колебаний помещены в «Трибуне Пролеткульта» или в «Горне»¹.

Перелом происходит в начале 1920-х годов. Интерес к поэзии акмеистов — Мандельштама, Гумилева, Ахматовой, Городецкого — был у Максимова и ранее, но именно с этого периода резко усиливается акмеистическая направленность его поэтики. По-видимому, ориентацию, в основном, на Мандельштама определил выход в 1922 году «Tristia», а в 1923 — третьего «Камня» и «Второй книги». Можно говорить, что с этого времени Н. Максимов становится акмеистом «третьего призыва». Принципиальное его отличие от поэтов третьего «Цеха» заключается в том, что Н. Максимов, полагая поэзию предельно интимным делом, не мог даже помыслить о какой-либо «цеховой» деятельности, и очень мало кто догадывался о его стихотворных опытах. Лишь посмертная книга, собранная и изданная его отцом², сделала возможным разговор о его поэзии как о серьезном явлении русской литературы первой трети XX века.

Явно под влиянием «Камня» формируется в стихах Максимова тема архитектуры. Она возникает в 1921 году в стихотворении «Финляндия»:

Здесь глубь стального горизонта
Тоской бессмертной зажжена,
И розовую Джиокондой
Застыла мудрая сосна.

¹ Берков П. Н. Ibid. С.24.

² Максимов Н. Стихи. Л., 1929.

А дальше снова тот же зодчий
Дворцы гранитные простер,
И мир торжественный все жестче
Над гладью скованных озер.

Не случайно впоследствии Максимов выбрал для перевода на французский язык именно стихотворение «Природа — тот же Рим...» Максиму было органично мандельштамовское (и общеакмеистическое) представление о первичности культуры по отношению к природе; поэтому эти два ряда существуют в его поэзии параллельно, их элементы всегда взаимозаменяемы.

Архитектурная тема у Максимова в своем развитии повторяет многие этапы, которые она прошла в поэзии Мандельштама. Пожалуй, центральный пересекающийся сегмент — это образ Казанского собора. Если у Мандельштама стихотворение, посвященное этому храму, не имеет названия, то Максимов в 1925 г. называет свое произведение прямо — «Казанский собор». П. Берков обращает внимание на явную зависимость этого стихотворения от Мандельштама («Стихотворение Н. М. Максимова «Казанский собор» есть подражание «Notre Dame» Мандельштама и по замыслу, и по образам, и даже по оборотам речи»)¹. Однако он не заметил, что характер влияния проявляется в творчестве Максимова, не просто в заимствовании мотивов и приемов изображения, но, во многом, на уровне полемики. Если у Мандельштама доминантой является легкость и одушевленность маленького храма в противовес гиганту, «что скалою целой / К земле, беспомощный, прижат», то у Максимова Казанский собор — «огромный, сумрачный». Ключевая тема камня входит наряду с архаизированным образом окованного сном великана (ср. с поздним стихотворением О. Мандельштама «Внутри горы бездействует кумир...», связанным, как показал М. Мейлах, с мифом о Фридрихе Барбароссе²). Сквозной для Мандельштама образ камня — как строительного материала, преодолевающего свою косность, становящегося своего рода, вещественной оболочкой и носителем духовности, — входит в стихотворение Максимова через мотив «окаменелости» великана-собора (здесь, возможна инверсия мандельштамовского противопоставления легкого, воздушного Казанского

¹ Берков П. Н. Ibid. С.48.

² Мейлах М. «Внутри горы бездействует кумир...» // Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама. Воронеж. 1990. С. 416-426.

собора Исаакию, воплощению земного тяготения¹), то есть, как мы видим, довольно полемично. Зато завершение стихотворения представляет собой вариацию на тему финала «Notre Dame»:

О, если б и мои творенья,
Создания ветреной мечты,
Умел бы я слагать, как звенья
И камни вечной красоты!

Общеакмеистический мотив одухотворенной плоти находит свое продолжение у Максимова в цикле «Стихи о балете»:

И нет воздушней моего удела,
И шепчет дух мой телу: «Перестань
Себя считать лишь мускулистым телом,
Ты — музыкой колеблемая ткань». («Танец с шарфом»)

В этом же цикле Максимов вводит еще одну характерный акмеистический прием, наиболее выраженный у Мандельштама и Гумилева, — снятие противоречия в оппозициях: творчество — мастерство, ремесло — вдохновение.

Мандельштам: «Он учит — красота — не прихоть полубога, / А хищный глазомер простого столяра» («Адмиралтейство»).

Максимов: «Знаем, что не чудо вдохновенья, / А спокойный царственный расчет — / Это лебединое кружение, / Этот замирающий полет» («Королева лебедей»).

Вопрос о природе творчества был для Максимова одним из приоритетных. Однако высокий процент автоматических стихов² еще

¹ Исаакиевский собор фигурирует в названии другого стихотворения Максимова: «С вышки Исаакиевского собора». Однако посвящено оно не собору, а виду города, который открывается с высоты. Написанное под заметным влиянием приемов «Tristia», стихотворение как бы оживляет «серый и бездушный» камень петербургских зданий, и город превращается в «простодушно-ласкового» ребенка, заново рождающегося в розовых пеленках утреннего тумана. Воспроизводится излюбленное мандельштамовское «куда как» («Но все-таки с орлиной высоты / Казался он куда как простодушной») и реализуется мандельштамовская (времени «Tristia») семантика пробуждения-возрождения с дословной цитатой:

В тумане утреннем проснулся он,
Как бы для новой радости и жизни.

² Кроме проблемы сущности и подлинности искусства и творчества мы встречаем у Максимова и традиционные стихи, посвященные стихотворным размерам, например:

не может заставить нас сделать вывод о продолжении им именно акмеистических традиций; подобная тематика была широко распространена, например, и у символистов. Дело именно в нахождении им точки равновесия между рациональным и эмоциональным истоками искусства. Мы уже видели, как происходит у Максимова (вслед за Мандельштамом) одухотворение камня и уподобление его слову, как становится в танце неподвластным силе тяготения мускулистое человеческое тело. В стихотворении «Кремонский скрипач» поэт обращается к классической символистской стихии — музыке, но разворачивает тему в типично акмеистическом ключе: дух музыки оказывается непосредственным производным от ремесла (изготовление скрипок) и материала инструмента. При этом технологический аспект выступает на первый план:

О, тайна небывалого состава,
О, яркий лак и самый твердый клен.
И вот зажег я солнце материала,
У дерева блестящего исторг
Звук, полнотой и мощью небывалый...

Творчество, базирующееся на мастерстве и расчете, импонирует лирическому герою Максимова. Одновременно с этим в его поэзии постоянно присутствует мотив, связанный с необходимостью выхода за рамки чистого ремесленничества. Отправной точкой здесь для него становится мандельштамовское стихотворение 1914 года «Есть ценностей незыблемая скала...», в котором подлинность и ценность творчества для грядущих поколений связывается со способностью преодоления «заученной роли». В стихотворении Максимова «Кин», посвященном великому трагику, именно с этим связываются надежды на подлинное творчество:

И я когда-нибудь раздвину
Мою *заученную роль*
И буду я безумцем Кином,
Бесстыдно обнажая боль.
Не виртуозное блистанье,
Не позы умной красота,

В ночном застывающем страхе,
В тумане томлений ночных,
Трехстопный простой амфибрахий
Мне ближе размеров других... (С. 17).

Нет, настоящее страданье
С дрожащими углами рта... (С. 49)
<Выделено мной. — А. К.>

Отсюда — и ключ к трактовке образа Сальери в одноименном стихотворении 1925 года, который оказывается высоким, трагическим двойником Сумарокова из мандельштамовского стихотворения. Трагизм возникает за счет того, что Сальери становится одновременно и двойником самого лирического героя, чувствующего невозможность творить исключительно на основе высокой техники. И снова диалог на уровне цитаты (несколько видоизмененной):

Я с каждым днем безмолвней и суровей,
Что ж, есть во мне биенье жадной крови,
Но музыкой она не потечет.
И я таю в заученном размере —
(О, ремесло и головной расчет)
Глубокую трагедию Сальери¹.
<Выделено мной. — А. К.>

Эта же тема холодного, бездушного мастерства, связанная, скорее всего, с восприятием и оценкой современной ему поэзии, возникает у Максимова в том же 1925 году (как известно, рассуждения о бессодержательности творчества поэтов третьего Цеха при одновременно высоком техническом мастерстве стали общим местом в рецензиях):

А все-таки сегодня мы устали
От этих слов, прекрасных, как черты
На бронзовой аттической медали,
И холода высокой красоты.
И не были огнем души согреты
Чеканные канцоны и сонеты.

Вместе с тем, несмотря на то, что в стихотворении «Кин» подлинное искусство связывается со вполне зримыми признаками страдания и муки, для Максимова наиболее приемлемым остается

¹ Представляется безусловным автометаописательный характер обращения Максимова к образу Сальери. Чувствуя себя последователем Гумилева и Мандельштама, уделявший огромное внимание технике стиха, он так и не смог до конца преодолеть известные сомнения, связанные с имеющимся якобы противоречием между техникой и вдохновением.

акмеистическое представление о сдержанности и интенсивности в искусстве в противовес символистской экстенсивности. Примерно в 1922-1923 годах он пишет на французском языке статью о Гумилеве: «La poésie de N. Goumileff». В ней он называет его «великим мастером формы», построившем «храм классического искусства, каждое украшение которого абсолютно прекрасно». Говоря о стиле поэта, Максимов замечает: «Стиль Гумилева остается постоянно тем же, он сокращает, сжимает, мнет каждую фразу до последних пределов. Порядок слов у него наилучший. Ни одного недостающего или лишнего слова. В этой форме не встречается пустот. Образы, эпитеты совершенно точны. И смысл произведения абсолютно ясен» <...> Гумилев уверяет нас, что поэту следует писать не тогда, когда он может, а когда он должен. Эта теория мне очень по душе. Сердце должно быть слугой искусства. Нужно производить экстаз, чтобы придать стихам блестящую форму, сдавливать свою кровь и играть на своем сердце, как на скрипке...»¹.

Отсюда — и постоянное у Максимова стремление к экономии поэтических средств, борьбы с внешней яркостью и надуманностью:

Когда я безумно устану
От вечных словесных трудов,
Когда сочинять я не стану
Назойливо-ярких стихов... (С.37).

Наибольшее влияние на Максимова оказал мандельштамовский сборник «Tristia». Прямой след этого влияния на тематическом уровне виден в цикле Максимова «Стихи об Элладe». Помимо характерной топонимики (Эллада, Архипелаг, Троя), стихи этого цикла улавливают и развивают мандельштамовское представление о «прорастании» эллинизма в современность, о его «домашнем» характере. Воспетая Мандельштамом патриархальность неторопливого античного быта, медленно текущего времени ассоциируется у Максимова с покоем; это слово становится у него для Эллады, своего рода, постоянным эпитетом:

¹ Цитируется по: Берков П. Н. Ibid. С. 47. Как замечает Берков, (Н. Максимова изменила в данном случае память. Цитата, приведенная им, находится в статье Гумилева «Читатель» в альманахе «Цех поэтов», книга третья, П. 1922, стр. 36. У Гумилева она выражена так: «Писать следует не тогда, когда можно, а когда должно»).

Тревожны мы. Нам прошлого не надо.
Воспоминаний бледны голоса.
Но до чего же нам покой Эллады
Напоминают эти небеса! (С.59)

или:

Мне счастья лучшего не надо,
Когда ты говоришь со мной,
А в голубых глазах покой
Возлюбленной моей Эллады (С.59)

К «крымско-эллинским» стихам Мандельштама примыкает и тема поэта-пчелы, собирающей мед — поэзию. К. Ф. Тарановский, говоря об источниках этого образа, ссылается на статью Н. Нильссона, в которой указывается, что «в греческой и римской поэзии поэты часто сравниваются или сравнивают себя с пчелами (ср. известную оду Горация, *Carm. IV, 2: «ego apis Matinae...»*). Эта метафора позже подхвачена поэтами Возрождения (Ронсар: «je ressemble (l'Abeille...»).»¹ Сам К. Ф. Тарановский добавляет в этот перечень Даниила Заточника, который сравнивает себя с пчелой². Г. А. Левинтон дополняет этот перечень цитатами из Платона и Гесиода³. Но эволюция этого мотива у Максимова чрезвычайно любопытна. Она возникает в 1918 г., т. е. — ровно за год до появления стихотворения «На каменных отрогах Пиэрии»:

Да, я поэт, но мой пчелиный труд
Ведь не оценят нынче, не поймут,
И за словесный, сладкий, вечный мед
Никто, никто мне руку не пожмет (С. 14).

И только через 7 лет, уже, очевидно, под влиянием обращения к «*Tristia*», Максимов возвращается к этому мотиву, но воплощает его в 1925 году уже гораздо совершеннее и изощреннее:

Мне хочется опять,
Как в летний день веселый

¹ Nillson N. Osip Mandel'stam and his poetry // Scando-Slavica. 1963. IX. P. 48.

² Тарановский К. Ф. Пчелы и осы в поэзии Мандельштама: к вопросу о влиянии Вячеслава Иванова на Мандельштама // To Honor Roman Jacobson. 1967. Vol.III. P. 1977.

³ Левинтон Г. А. «На каменных отрогах Пиэрии» Мандельштама: Материалы к анализу // Russian Literature. 1977. Vol. V, № 3. P. 208.

Мед собирают пчелы,
Созвучья собирать.
Как улья — строфы, длинный
Однообразный ряд,
И губы жадные лишь говорят
Неугомонной музыкой пчелиной (С. 65).

Выше уже приводился пример характерных текстуальных переключек поэзии Максимова с «Tristia» (использование типичного для Мандельштама этого периода оборота «куда как»). К этому можно добавить также явно заимствованное из стихотворения «Tristia» выражение «читать обряд» («И чту обряд той петушиной ночи...»), «всплывающее» у Максимова в стихотворении «Павловск»:

В этом парке надо читать обряд... ¹ (С. 32)

См. также в его стихотворении 1924 г. «Герд» из цикла «Стихи о балете»:

И танца милого обряд
Так величав и так размерен... (С. 53)

Для Максимова была важна остраляющая функция этого приема: реальность, обыденность и даже искусство, превращаясь в обряд, лишаются своей минутности, одномоментности, они становятся бесконечно воспроизводимыми, включаются в широкую парадигму, замкнутую на вечную циклическую повторяемость. Отметим также, что на обоих поэтов могло повлиять и блоковское:

Вхожу я в темные храмы,
Совершаю бедный обряд...

К влиянию «Tristia» следует также отнести обилие сложных прилагательных; этот признак отмечен Л. Я. Гинзбург как стилизация древнегреческой речи у Мандельштама². У Максимова мы встречаем: вечно-новые, простодушно-ласковый, мертвен-

¹ Стихотворение «Павловск» было написано в 1921 году, то есть за год до выхода книги О.Мандельштама «Tristia». Скорее всего, Максимов познакомился с одноименным стихотворением по сборнику «Дракон» (Пг., 1921. С. 16-17). Его знакомство с эти сборником сомнению не подлежит, так как именно на него он ошибочно ссылается, приводя цитату из Гумилева в своей французской статье о нем (см. выше).

² Гинзбург Л. Я. Поэтика Осипа Мандельштама // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1972. Т.XXXI. Вып. 4.

но-покойны, студено-неживых, назойливо-ярких, надуманно-ярких, нежно-голубое, лунно-голубом и т. п. Также легко найти общность у двух поэтов в понимании стиха как звучащей и говорящей плоти; вот характерный пример из стихотворения Максимова 1926 года:

Но стихи по-прежнему мне милы,
Я люблю их звуковой наряд,
Черным шелком ворожат чернила,
И снега бумажные хрустят (С. 69).

На Максимова повлиял акмеизм не только в том виде, как он представлен прежде всего в стихах и статьях Мандельштама. В его поэзии мы встречаем общую для Городецкого, Гумилева и Мандельштама тему Адама (отсюда — адамизм как вариант акмемистического мировосприятия). Адамизм отразился у Максимова, с одной стороны, в стихотворении 1925 г. (с тем же названием — «Адам»), где воплощен образ радостного Адама — первооткрывателя мира, узнающего его первозданную юность, а с другой, — в стихотворении 1920 г., в котором трактовка понятия «адамизм» близка линии Зенкевича — Нарбута:

И первобытная заря
Над рощей каменной займется,
И наслажденьям дикаря
Улыбкой нежной улыбнется (С. 91).

Завершая разговор о влиянии Мандельштама на творчество Максимова, необходимо отметить еще одну линию, которая развивается в поэзии последнего. Речь идет о теме игры — как предсмертного существования. Максимов словно предугадывает знаменитый мандельштамовский образ, который появится только в 1935 году — «Играй же на разрыв аорты...» или в другом стихотворении этого же года: «И перед смертью хорошея — / Еще побыть и поиграть с людьми». Этот мотив присутствует как в цикле стихов о балете, так и в стихотворении «Футбол» (ср. мандельштамовские «Футбол» и «Второй футбол», а также еще два известных «Футбола» — Н.Заболоцкого и Н.Оцупа). Ощущение собственной обреченности было присуще Н. Максиму, в этом смысле степень автобиографичности его предсмертных стихов можно сравнить, например, с линией Евгения Фелинфлеина в

романе К. Вагинова «Бамбочада». Ср. также в стихотворении 1926 г.:

Да, я уже теряю связь
С моею милою землею,
Я, может, лучшего не стою,
Но жизнь моя не удалась... (С. 92).

Все же, несмотря на раннюю смерть, невозможно не согласиться с Б. Эйхенбаумом: Николай Максимов остался в литературе навсегда. Наряду с двумя другими рано умершими писателями того же времени — Константином Вагиновым и Львом Лунцем, он был среди тех, кто сохранял линию высокой культуры в русской литературе.

«ЖИЛ НА СВЕТЕ РЫЦАРЬ БЕДНЫЙ...»
(АЛЕКСАНДР ДОБРОЛЮБОВ: СЛОВО И МОЛЧАНИЕ)

Александр Михайлович Добролюбов родился в Варшаве 27 августа 1876 года. Отец его — Михаил Александрович Добролюбов дослужился до чина действительного статского советника — по табели о рангах — четвертого класса, равного генерал-майору. Служил он в должности неперменного члена Варшавского присутствия по крестьянским делам, а также состоял при Учредительном комитете в Царстве Польском. В одном из ходатайств, уже после смерти мужа, мать Добролюбова пишет, что именно Михаилу Александровичу принадлежала инициатива учреждения в России Крестьянского Поземельного банка¹. О матери его Марии Генриховне известно немного. В дневнике В. Брюсова мы находим свидетельство о разговоре с ней в 1900-м году, когда Мария Генриховна рассказала ему о своем происхождении:

«— Я не очень хорошо говорю по-русски. Отец мой был поляк, а мать датчанка...

(А я думал, что она жидовка). Продолжали разговор, смешивая русский яз<ык> с французским»².

Семья Добролюбовых переехала в Санкт-Петербург в 1891 году, а уже в 1892 году умирает отец. Это был большой психологический удар для Александра, который, по свидетельству знавших его лю-

¹ Архив Г. Е. Святловского.

² Брюсов В. Дневники 1891-1910. М., 1927. С. 87. Далее: *Дневники* — с указанием страницы. Фраза Брюсова, заключенная в скобки отсутствует в подготовленном И. М. Брюсовой тексте 1927 года и восстановлена по рукописи (ОР РГБ. Ф. 386 (Брюсов В. Я.). Карт. 1. Ед. хр. 15/2 (записная книжка 13). Л. 17).

дей, боготворил отца¹. К счастью, пенсии, назначенной за отца, хватало большой семье, в которой было восемь детей. Александр среди них был старшим (до него родился еще сын Михаил, который вскоре умер в возрасте 6 лет, так что всего детей у четы Добролюбовых было девять).

Среди братьев и сестер Александр больше всего любил сестру Машу (1880-1906), которая с юности стремилась к деятельности на благо простого народа: сначала организовала в Петербурге школу для бедных детей, а когда началась русско-японская война, отправилась на фронт сестрой милосердия, где на равных с солдатами и офицерами переносила тяготы армейской жизни. Рискуя жизнью, она спасла раненого японского солдата, и этот подвиг стал широко известен. Вернувшись в Петербург, она примкнула к эсерам, выступала на митингах, агитировала крестьян, арестовывалась. Она писала стихи, в нее были влюблены Леонид Семенов-Тянь-Шанский и друг Блока Евгений Иванов, отчасти и на самого Блока оказал влияние яркий образ ее личности. Легенда гласит, что она покончила с собой, будучи назначенной на террористический акт, но не решившись его исполнить; впрочем, согласно другой версии, она умерла от сердечного приступа².

После смерти сестры Маши самой близкой по духу для Добролюбова была сестра Лена (1882? — 1969). После революции Елена Михайловна некоторое время жила в Варшаве, оттуда вскоре переехала во Францию, где преподавала французский язык а оттуда — в 50-е годы — по приглашению брата Константина в США, где и умерла в Иллинойсе. Крайне мало известно о брате Владимире, который окончил Московский университет. Сестра Лидия родившаяся в 1888 году, после революции эмигрировала, умерла в 1970 (1971?) году в США, в доме для престарелых фонда Александры Толстой. Также эмигрировал и брат Константин. Он продал принадлежавшее семье Добролюбовых имение в Варшаве, чего, конечно, без разрешения остальных членов семьи не имел права делать, и переехал в США. Там он весьма успешно занялся бизнесом и во многом загладил свою вину, приложив все уси-

¹ Русская литература XX века. 1890–1910. Под редакцией профессора С.А.Венгерова. Т. 1. М., 2000. С. 253. Далее: Венгеров... — с указанием страниц.

² О М. М. Добролюбовой см. статью Г. Е. Святловского в биографическом словаре «Русские писатели 1800–1917». М., 1992. Т. 2. С. 134-135.

лия для переезда в Америку своих сестер Елены и Лидии. Брат Георгий (1878-1955) окончил Морской кадетский корпус в Санкт-Петербурге, служил офицером русского флота. Проходил службу в Севастополе, дослужившись до чина капитана I ранга. В 1920 году, получив разрешение командования, он оформляет загранпаспорт для следования в Сербию и Чехословакию, а оттуда попадает в Париж, где и живет до самой смерти¹. Известно, что братья интересовались поэзией Александра, так Владимир получал от него в 1905 году для прочтения корректурные листки будущего сборника «Из Книги Невидимой»², а Георгий даже пытался — уже после разрыва брата с литературой — издать (очевидно на свои деньги) полное собрание его сочинений, включающее уже изданные и неизданные произведения, философские («умозрительные») и научные статьи, письма, а также «записи народных произведений»³.

Добролюбов учился в 6-й петербургской гимназии, где его ближайшим другом стал Вл. В. Гиппиус, в будущем — известный поэт-символист и филолог. Впоследствии именно Гиппиус напишет одну из самых ценных статей о жизни и творчестве Добролюбова, в которую включит собственные воспоминания об их юношеской дружбе⁴. Согласно этим воспоминаниям, их дружеские отношения начались в 6-м классе гимназии, когда Добролюбов стал издавать на гектографе гимназический журнал «Листки» и предложил Гиппиусу сотрудничество. «Когда я в первый раз увидел А. М. Добролюбова, — пишет Гиппиус, — он меня поразил так, как никто до этих пор. <...> Меня поразили его глаза: необыкновенно глубокие, темные, прозрачные и покойные»⁵.

Любовь к искусству и литературе быстро сблизила двух юношей. Они читали все, что могли достать, перечитав, в частности, почти

¹ Подробно о нем см. подготовленную Г. Святловским и Ю. Ходосовым книгу: Георгий Добролюбов. Обрученный с морем: Судьба русского моряка на переломе российской истории. СПб., 2003.

² См. его письмо к В. Брюсову от 23 февраля 1905 года: ОР РГБ. Ф. 386 (В. Я. Брюсов). Карт. 85. Ед. хр. 18.

³ См. его переписку с В. Я. Брюсовым: ОР РГБ. Ф. 386 (В. Я. Брюсов). Карт. 71. Ед. хр. 8; а также: карт. 85, ед. хр. 19.

⁴ Гиппиус Вл. Александр Добролюбов // Венгеров... Т. 1. С. 259-272. Далее — Вл. Гиппиус... — с указанием страниц.

⁵ Вл. Гиппиус... С. 260.

всю русскую поэзию. Добролюбов, хорошо знавший французский язык и чуть хуже — немецкий, вскоре выучил и английский, так что европейская поэзия так же была для него открыта. Известный русский литератор и мыслитель С. Н. Дурьлин, друг Б. Пастернака, написавший в 1926-х годов большую работу о Добролюбове, судьбой и творчеством которого он был глубоко захвачен, писал так: «Петербургский гимназист перечел и изучил всю новейшую европейскую поэзию на трех языках — от Теофиля Готье, Э. По и Бодлера до Росетти, Суинберна, Вьеле-Гриффена, — тогда, да и теперь почти неведомых в России»¹. Сюда стоит добавить также имена Ибсена и Оскара Уайльда.

Особое же влияние на него оказали Бодлер, Метерлинк и Гюисманс. Именно под влиянием этих авторов и сложился в душе Добролюбова-гимназиста образ декадента-эстета, которому он стал подражать как в стихах, так и в жизни. Обладая чрезвычайно цельной натурой, Добролюбов постарался поставить знак равенства между творчеством и жизнью. Он начал разрушать всю сложившуюся на тот момент классическую традицию русской поэзии и одновременно продолжил эту авангардно-декадентскую атаку на уровне бытовом и поведенческом. Эстетизм он понимал как полную и ничем не ограниченную свободу личности в познании и самовыражении. Разумеется, прежде всего, отвергались мораль, традиционная религия, принятые нормы поведения в обществе.

О том, как жил Добролюбов в середине последнего десятилетия XIX века, — начиная с последних лет своего пребывания в гимназии, которую он окончил в 1895 году, поступив на историко-филологическое отделение, — довольно подробно рассказывает тот же Вл. Гиппиус. По его словам, Добролюбов «одевался в необычный костюм (вроде гусарского, но черный, с шелковым белым кашне вместо воротника и галстука); говорил намеренную чепуху, садился посреди комнаты на пол»². То, что в то время Добролюбов стремился «о непонятном говорить непонятно», отмечал, например, и Осип Дымов³.

¹ Дурьлин С. Н. Александр Добролюбов. Машинопись. РГАЛИ. Ф. 2980 (С. Н. Дурьлин). Оп. 1. Ед. хр. 26. Л. 29. Далее — *Дурьлин...* — с указанием листов.

² Вл. Гиппиус... С. 266.

³ Дымов О. Александр Михайлович Добролюбов // Воспоминания о серебряном веке. М., 1993. С. 21.

Ярко-декадентское стремление к выходу за пределы доступного человеку детерминированного, бытового сознания, которое позже будет символистами воплощено в концепцию теургии и сформулировано в чеканной формуле Вяч. Иванова «*A realibus ad realiora*» («от реального к реальнейшему»), привело Добролюбова к попыткам искусственного расшатывания механизмов сознания с помощью наркотических веществ. «Его смуглое, вовсе не худощавое лицо стало вытянутым и желтым, от него всегда пахло удушливым, землистым запахом опия, как из могилы. Его комната была так продушена этим запахом, что я, просидев в ней полчаса, засыпал на диване. Он был пьян этим ядом каждый день, целый год и еще один, следующий; гашиш он принимал реже. Опий он и ел, и курил, — и не скрывал этого»¹. Н. Минский, с которым у Добролюбова установились довольно тесные отношения, вспоминал, что тот однажды «прочел нам поэму в прозе, в которой рассказывалось, как несколько молодых людей пообедали «кубическим куском» жареного человеческого мяса. На все вопросы автор отвечал двусмысленной улыбкой, ничего не имея против того, чтобы мы видели в нем одного из сотрапезников»².

В духе героев Гюисманса Добролюбов оборудовал и свою комнату на Пантелеймоновской улице (ныне — улица Пестеля) — стены были оклеены черными обоями, потолок был выкрашен в серый цвет³. Разумеется, подобный способ организации быта оказался в высшей степени мифогенным, на что, конечно, рассчитывал и сам Добролюбов. Некоторое время он постоянно, не снимая, носил черные перчатки. Черный цвет манифестировал декадентскую эстетизацию смерти, что логически вытекало из добролюбовового индивидуализма и аморализма того периода (об атеизме своего

¹ Вл. Гиппиус... С.264-265.

² Н. Мин [Н. Минский]. Обращенный эстет. Эскизы // Рассвет. 1905. 5 апреля. № 82.

³ См., например: Н. Мин [Н. Минский]. Обращенный эстет. Эскизы // Рассвет. 1905. 5 апреля. № 82; [От ред.] Александр Михайлович Добролюбов // Венгеров... С. 253, а также обнаруженные Е. В. Ивановой свидетельства С. Руча в газете «Воля страны» за 1918 год (Иванова Е. В. Александр Добролюбов — загадка своего времени // Новое литературное обозрение. 1997. № 27. С. 203, далее — Иванова... с указанием страниц, — выходные данные заметки З. Фрида «Записки «рецидивиста»», в которых цитируются устные воспоминания С. Руча, исследовательница не приводит).

друга упоминает и Вл. Гиппиус); вот почему, очевидно, проповедь самоубийства вошла составной частью в миф о нем. Уже в наше время попытки исследователей установить, действительно ли причиной ухода Добролюбова из университета стали осуществленные самоубийства его последователей, не привели к результату¹.

После выхода в свет в феврале 1894 года первого выпуска «Русских символистов» Добролюбов и Гиппиус начинают переговоры с Брюсовым о публикации их стихов во втором выпуске альманаха². В частности, согласно письму Брюсова к А. А. Лангу, петербуржцы предлагали включить в него 7 стихотворений Добролюбова, 5 — Гиппиуса и 4 — Квашнина-Самарина³. Брюсов на это не согласился, тогда Гиппиус заявил, что его стихи «не могут быть рядом со всякой дрянью» — и переговоры кончились провалом. Впоследствии Гиппиус писал, что литературный разрыв произошел «отчасти из-за мальчишества с нашей стороны, но, может быть, и из-за того, что декадентские требования Добролюбова к поэзии показались Брюсову чрезмерными, сама его поэзия мало связанной с жизнью, на чем Брюсов настаивал уже тогда»⁴.

Однако, несмотря на разрыв, встреча с Добролюбовым многое изменила в жизни и литературных взглядах Брюсова. Несмотря на то, что в его отношениях к Добролюбову на протяжении длительного времени случались периоды как горячего почитания, так и охлаждения, Брюсов до конца жизни будет числить Добролюбова среди тех, кто оказал на него наибольшее литературное влияние.

Во время первой встречи в июне 1894 года Добролюбов поразил Брюсова не только своими стихами, но и оригинальной теорией литературной эволюции. «В субботу, — записывает Брюсов в дневнике, — явился ко мне маленький гимназист, оказавшийся петербургским символистом Александром Добролюбовым. Он поразил меня гениальной теорией литературных школ, переменяющей все взгляды на эволюцию всемирной литературы, и выгрузил целую тетрадь странных стихов... С ним была и тетрадь прекрасных стихов его товарища — Вл. Гиппиуса. Просидел у меня Добролюбов в субботу до

¹ Иванова... С. 214.

² Разумеется, первая встреча Добролюбова и Гиппиуса с Брюсовым произошла летом 1894, а не 1895 года, как полагает Иванова (с. 202).

³ ОР РГБ. Ф. 386 (В. Я. Брюсов). Карт. 71. Ед. хр. 44. Л. 21. (Письмо частично опубликовано: Иванова... С. 204).

⁴ Вл. Гиппиус... С. 263.

позднего вечера, обедал, etc. Я был пленен. <...> Добролюбов был у меня еще раз, выделял всякие странности, пил опиум, вообще был архисимволистом. Мои стихи он подверг талантливой критике и открыл мне много нового в поэзии»¹.

Вскоре отношения между петербуржцами и Брюсовым оказались омраченными инцидентом. В номере газеты «Новости дня» от 27 августа 1894 г. (№ 4024) появился фельетон Арсения Г. (псевдоним журналиста и литературного критика Ильи Гурлянда), в котором от имени анонимного символиста в искаженном, но все же хорошо узнаваемом виде пересказывалась та самая «гениальная теория литературных школ», которую Брюсов услышал от Добролюбова². Согласно изложению журналиста, главным критерием развития литературных направлений является способ изображения движения, акцент на тот или иной его момент. «Момент центральный — это цель, сущность, объяснение всего акта данного движения. Им занималась классическая эпоха. Следующая эпоха изображала только конечный момент движения. Третья эпоха — реалистическая: она стремится изобразить движение в его целом, во всех трех моментах. Наконец, наш период — период символизма: мы изображаем только начальный момент движения, предоставляя остальное угадыванию». Добролюбов и Гиппиус направляют Брюсову письма, которые, несмотря на формальное единство (написаны на двух сторонах одной картонной карточки), все же надо разделить — по их содержанию видно, что Гиппиус возмущен фактом «фальсификации взглядов собрата» и считает публикацию в «Новостях дня» чем-то вроде плагиата, тогда как Добролюбову уже известно, что в той же газете 29 августа (№ 4026) было напечатано своего рода опровержение — в форме интервью с Брюсовым, который несколь-

¹ *Дневники*. С. 17-18..

² История этого недоразумения описана — сначала в статье: Е. Иванова. Валерий Брюсов и Александр Добролюбов // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1981. Т. 40. № 3. С. 255-265 — с неточностями и ошибками, которые затем были исправлены в замечательной как по объему привлеченного материала, так и по уровню филологической работы публикации: Письма <В. Брюсова> из рабочих тетрадей (1893-1899). Вступит. статья, публикация и комментарий С. И. Гиндина // Валерий Брюсов и его корреспонденты. Книга первая. М., 1991. С. 631-635. (Далее — *Брюсов. Письма* — с указанием страниц). В этой же работе опубликованы письма Добролюбова и Гиппиуса к Брюсову по поводу инцидента и ответ Брюсова Добролюбову от 14 или 15 сентября 1894 г.

ко двусмысленно сообщает, что эта теория «распространена, главным образом, в петербургском кружке, где право на собственности нее предъявляет некто Д-ов». В письме к Добролюбову от 14 или 15 сентября того же года Брюсов объясняет причины возникшего недоразумения:

«Надеюсь, Вы не думаете, что я или Миропольский хотели присвоить себе Ваши взгляды или по крайней мере выдавать Вашу теорию за свою. Миропольский слишком честен для этого, я же слишком верую в собственные силы, чтобы заимствовать что-нибудь у других. Вы говорите, что теория была искажена — как же могло быть иначе! Я мог неверно передать детали. Мартов (который является виновником всей этой истории, Миропольский репортера ни<когда> в глаза не видал), слышав<авший> Вашу теорию мельком и из вторых рук, передал ее еще менее точно, г. репортер половины не понял, половину переврал, наконец, цензура выкинула и Рафаэля, и Мурильо. Верьте — мне было тяжелее читать эту статью, чем Вам: — зная, что и у Вас, и у Гиппиуса явятся такие подозрения против нас»¹.

Отношения Брюсова к Добролюбову — предмет особый. Их можно было бы охарактеризовать как причудливую смесь восхищения его стихами, признания его заслуг, первенства в деле развития символизма в России — и соперничества, почти зависти. «Я люблю вас всей душой, — признается Брюсов в письме к Добролюбову, — или лучше всем сердцем, без рассуждений и с ненавистью»². Впоследствии, когда и жена Брюсова Иоанна Матвеевна, и сестра его Надежда Яковлевна подпали под сильное влияние Добролюбова (мемуаристы говорят даже о любви Надежды Яковлевны к нему), Брюсов даже испытывал что-то вроде ревности.

В 1895 году Добролюбов издает свою первую книгу стихов — «*Natura naturans, natura naturata*». Она принесла ему настоящую славу, хотя и скандальную — подавляющее большинство отзывов были отрицательными; некоторые откровенно высмеивали кни-

¹ Брюсов. Письма. С. 631-632. Ср. в дневнике Брюсова записи от 29 и 30 августа:

«Авг., 29. В «Новостях Дня» появилось якобы интервью с Миропольским и Мартовым. Был в редакции вчера и улаживал дело. Авг., 30. В «Новостях Дня» появилось интервью со мной. Конечно, мне это далеко не противно. Идем вперед». (*Дневники*. С. 18).

² Брюсов. Письма. С. 702.

гу. Между тем, сборник был по-настоящему новаторским изданием. Сегодня мы можем с уверенностью сказать, что структура, композиция, поэтика «Natura naturans, natura naturata» предвосхитили чуть ли не все авангардные приемы, которыми представители различных литературных направлений будут пользоваться не одно десятилетие после выхода этой книжки. «Первый сборник Александра Добролюбова, — писал П. П. Перцов, — <...> можно сказать, ошеломил критику и публику, как свалившийся наголову кирпич. Все в нем пугало, начиная с непонятого заглавия...»¹.

Эпатирование читателя начиналось уже с посвящения. Наряду с Гюго, Вагнером, Росетти, которых Добролюбов называет «моими великими учителями» и которым посвящалась книга, в разряд «великих учителей» попал также никому не известный Никонов, чье имя красовалось рядом с упомянутыми творцами. Не менее неожиданно выглядело и следовавшее далее стихотворное «Посвящение», которое представляло собой стихотворение Владимира Гиппиуса, посвященное самому Добролюбову.

Основным принципом построения книги является ее смысловая неопределенность на всех уровнях. Автор словно играет с читателем, подсказывая ему варианты интерпретации элементов текста и тут же их опровергая. К примеру, первый раздел книги², озаглавленный «Отцу», разумеется имеет прямое отношение к отцу поэта, равно как и единственное стихотворение раздела («Царь! Просветленный я снова склоняюсь пред гробом...») имеет прямое отношение к смерти отца. Но уже второй раздел, посвященный легендарному старцу Федору Кузмичу (в которого якобы превратился ушедший из мира Александр I), «великому служителю Бога», и первое стихотворение этого раздела, демонстративно озаглавленное «Бог-Отец», ретроспективно заставляют предположить, что заглавие первого раздела имеет прямое отношение к части новозаветной Троицы. Какую функцию уготовил себе сам поэт, обращающийся к «Отцу» в подобной структуре, — нетрудно догадаться.

¹ Перцов П. П. Литературные воспоминания 1890-1902. М., 2002. С. 183.

² Сложная система указания разделов, циклов и посвящений зачастую не дает возможность определить статус архитектурного элемента книги. Так, к примеру, второй раздел имеет заглавие, которое одновременно является посвящением, да еще взятым в скобки: «(Посвящается Федору Кузмичу, великому служителю Бога)».

Еще один раздел с декадентской прямою и эпатажем был назван «Проститутке». Тут автор столкнулся с категорическими возражениями цензуры, но элегантно обошел их, оставив в названии только две первые буквы и последнюю и аккуратно обозначив точкой каждую пропущенную букву, чтобы ни у кого не возникало сомнений, какое именно слово тут зашифровано.

Добролюбов на всем протяжении книги прибегает к самым различным авангардным приемам. Пустые страницы вместо ожидаемого текста (традиция, восходящая к Стерну), декларируемая эгоцентричность, намного опередившая аналогичные опыты Маяковского и Северянина, обозначение стихотворных текстов музыкальными терминами (здесь Добролюбов проложил дорогу А. Белому), наконец, импрессионистические эксперименты в разделе «Светопись» (этим термином на рубеже XIX — XX веков называли фотографию).

В книге вообще последовательно реализуется эстетическая установка на синтез различных искусств, хотя явный приоритет, конечно, отдается музыке. То, что сейчас принято называть модным словом «интермедиальность», реализуется поэтом в виде попыток построить текст одного медиа по законам другого. Наиболее наглядный пример — построение цикла «Замирающие». В начале Добролюбов помещает перечень лейтмотивов — по первым строкам входящих в цикл миниатюр, а затем уже следуют сами миниатюры. Критики (прежде всего, В. Буренин), не поняв смысл авторского построения, высмеяли произведение, и 22 сентября 1895 года В. Брюсов пишет П. П. Перцову о Добролюбове:

«Кажется, я писал вам об нем. Года полтора тому назад он был у меня. Я, погруженный с головой в Верлена, не мог оценить этой странной, единственной поэзии, и мы расстались холодно. Теперь же я ставлю г. Добролюбова очень высоко; не думаю, чтобы он имел успех, но будущее оценит его. Подробный разбор «*Natura naturata*» войдет в мою «Поэзию 95 г.», которую я не теряю надежды написать. <...>

Что, однако, за жалкие приемы у Буренина: он выписал у Добролюбова лейт-мотивы к поэмке и осмеял их как целое произведение! Достойное сопоставление с душой «козла и осла»¹.

¹ Письма В. Я. Брюсова к П. П. Перцову 1894 — 1896 гг. (к истории раннего символизма). М., 1927. С. 43.

Гораздо подробнее об этом цикле написал С. Н. Дурьлин в своей большой монографической работе «Александр Добролюбов» (1926), к сожалению, так и не увидевшей свет. «Тематически, — указывает он, — отрывок этот весь вышел из Метерлинка ранних его драм <...>. По *форме* же отрывок этот совершенно самостоятелен. Это *первая* попытка строить форму *литературного* произведения совершенно так, как строится форма *музыкального* произведения, — попытка поэта отнестись к *речи* так, как музыкант относится к *мелосу*»¹. Жанр цикла Дурьлин определяет как сюиту. В своем дальнейшем анализе он показывает, как эта сюита отчетливо разделяется на три части, каждая из которых состоит соответственно из четырех, трех и двух тем. «Трудно найти другого русского поэта, — заключает Дурьлин, — который так бы волил к музыке и так бы жаждал претворения своего слова в музыку»².

Добролюбов стал новатором и в области стиха. Один из ведущих российских стиховедов Ю. Орлицкий пишет: «...важнейшее средство создания целого, используемое поэтом, — принципиальная полиметричность книг, включающих, наряду со стихами традиционного типа, и новаторские типы стиха (в первую очередь — тонику и верлибр), и прозу, и вакуумные тексты»³. При этом верлибра у Добролюбова оказывается существенно больше, чем у его французских предшественников, а сам его свободный стих выглядит значительно более раскованным, чем французский аналог.

Можно отметить также, что и традиционные размеры приобретают в книгах Добролюбова ряд новаторских черт — например, многие из них содержат нерифмованные (холостые) строки (ср. подобные новаторства в поэзии А. Рембо), что делает стихи, написанные традиционными метрами, принципиально открытыми»⁴.

Там же Ю. Орлицкий отмечает, что «визуальная активность» книги «*Natura naturans, natura naturata*» опережает аналогичные явления во французском авангарде, которые связываются прежде

¹ Дурьлин. Л. 17-18.

² Там же. Л. 22.

³ Вакуумными (или нулевыми) называются тексты, не содержащие вербальную информацию (она замещается различными эквивалентами — точками, тире, наконец, пустыми страницами), классический пример минуса-приема в лотмановском понимании.

⁴ Орлицкий Ю. Стих и проза в русской литературе. М., 2002. С. 492.

всего с поэмой Малларме «Бросок костей», журнальная публикация которой состоялась только в 1897 году¹.

В конце 1895 года Добролюбов предпринимает попытку издания журнала с характерным названием «Горные вершины». По воспоминаниям П. П. Перцова, замысел Добролюбова состоял в издании журнала «вне направлений». «Дело было близко к осуществлению: первый номер уже составлялся и ждал только цензурного разрешения («к марту»). Но все рухнуло из-за отказа участвовать В. В. Гиппиуса, близкого друга и, можно сказать, alter ego Добролюбова в ту пору»². Переписка с Брюсовым, в которой Добролюбов излагал концепцию журнала, а также приглашал к сотрудничеству его и других поэтов. «Редакция журнала «Горные вершины», — писал Добролюбов, — уведомляет Вас, что журнал «Горные вершины» затеян с тою целью, чтобы объединить все «новейшее» в музыке, литературе и изобразительных искусствах. Но журнал «Горные вершины» посвящен не исключительно «новейшей» школе, а вообще, всему талантливому»³. Среди потенциальных авторов первых номеров журнала назывались Ф. Сологуб, Бальмонт, Льдов, Чюмина, В. Гиппиус, С. Панченко, Квашнин-Самарин, Минский, Мережковский, З. Гиппиус, Фофанов, Энгельгардт, С. Сыромятников (Сигма) и, конечно, сам Добролюбов. Вполне в духе Добролюбова среди участников журнала назывался прерафаэлит Росетти. Выход первого номера сначала планировался на декабрь 1895 г., а затем был перенесен на февраль 1896 г. Брюсов прислал Добролюбову стихи и критические статьи, однако издание не состоялось из-за того, что на него так и не было дано разрешение. Точно так же не было получено разрешения и на альманах, который Добролюбов собирался издавать взамен журнала⁴. Одновременно происходит разрыв Добролюбова с В. Гиппиусом, о чем писал П. Перцов: во многом под влиянием З. Гиппиус и Д. Мережковского В. Гиппиус принял решение больше не примыкать ни к каким литературным группам.

После этих неудач Добролюбов предпринимает еще одну попытку издания. Он готовит сборник своих эссе и прозы «Только замеча-

¹ Там же. С. 492.

² Перцов П. П. Литературные воспоминания 1890-1902. М., 2002. С. 186-187.

³ ОР РГБ. Ф. 386 (В. Брюсов). Карт. 85. Ед. хр. 16. Л. 7об.

⁴ Подробнее об истории несостоявшихся изданий см.: Брюсов. Письма. С. 691-698; Иванова. С. 214 -219.

ния» (вариант заглавия — «Одна замечания»). Брюсов предлагает ему финансовую помощь, и Добролюбов к нему за этой помощью обращается — в весьма замысловатой форме (после пространных «декадентских» фраз — «Мне необходимы 50 обыкновенных человеческих рублей»). Из второго письма Добролюбова к Брюсову становится ясно, что печатать сборник он начал, не дожидаясь этих денег — и просимые 50 рублей необходимы для завершения издания. Брюсов, находившийся на лечении на Кавказе, обратился к отцу, и требуемые деньги Добролюбову были в августе 1896 г. посланы. Дальше начались странности. Добролюбов не ответил, сборник из печати не вышел, и Брюсов полгода пребывал в неизвестности, получил ли адресат деньги. Только обратившись в канцелярию Петербургского почтамта, он узнал, что деньги дошли. И только через два года, в июле 1898 года, Брюсов вновь встретился с Добролюбовым и узнал всё — как подробности того, что произошло с книгой, так и то, что произошло с самим ее автором за это время. А изменения эти были коренные. Из идущего во всем до конца крайнего декадента Добролюбов превратился в своего рода религиозного подвижника, странствующего по России в поисках самой последней, самой святой истины.

Добролюбов сначала прислал Брюсову письмо (последний получил его 17 июля 1898 года), а 28 июля приехал к нему в гости и сам. В дневнике Брюсова этот визит отражен очень подробно. Вот как описывает он со слов Добролюбова историю с ненапечатанной книгой, а также происшедший в его душе перелом: «...он написал мысли, более великие. В тот год, как я был на Кавказе, он хотел их печатать. Рукопись была сдана в типографию и уже набиралась. Но тогда в нем уже наступал разлад. Он долго боролся. Наконец, порешил, что печатать не для кого, слишком для немногих... Он отказался от печатания и уехал из Петербурга.

Тут случилось нечто очень горькое. В типографии затеряли все его рукописи¹. Погибло множество стихов и отрывков в прозе, и

¹ В воспоминаниях В. Гиппиуса эпизод с потерей рукописей выглядит по-иному: «Все, что Добролюбов писал после изданного им самим сборника в последнюю зиму своей декадентской веры, потеряно безвозвратно: он вырвал целую большую тетрадь случайно на мостовой, садясь в конку, — как он рассказывал — может быть, пьяный от какой-нибудь из своих отрав, и заметил слишком поздно. Это произвело на него впечатление какого-то предвестия — он очень дорожил сам этой тетрадкой — и, наверное, тяжело пережил свою потерю, хотя и скрывал». (Вл. Гиппиус. С. 269).

рассуждений. Напрасно он требовал, ничего не могли сыскать. В горечи и негодовании он сжег все, что оставалось или случайно уцелело. Потом скоро он вернулся к творчеству, но восстанавливать старого не хотел, а писал много нового с удвоенной силой... Опять было много написано стихов и отрывков.

Но разлад был глубоко в душе. Он старался его не замечать. Самые мучительные настроения рассказывал он так, будто разлада нет. Но при этом он отдалялся и от книг и от прежних знакомых; с некоторыми он ссорился несколько раз, так с Гиппиусом. И потом вдруг настал переворот. Сначала он уверовал в иной мир, как во временный тоже; и эта вера длилась некоторое время. Потом он понял все, как бы сразу. Первые, самые первые дни и после перелома он писал. Но после замолк, перестал, потому что его сердце было занято не этим.

Не сумею точно сказать, где произошло этот переворот, в Петербурге или уже в Олонецкой губ<ернии>. Но и теперь, уверовав, он не остановился, а пошел до конца. Его решение твердо. Он раздает все имущество, разделив его между друзьями и недругами. Потом уйдет на год в монастырь, думает в Соловецкий. После удалится на несколько лет в полное одиночество...»¹.

Добролюбов действительно зимой 1897-98 года, отправился в Олонецкую губернию, по Белозерскому краю. Был также и в Финляндии. Из дома он ушел тайно, и мать тщетно пыталась найти «блудного сына», считая виновным в его судьбе В. Гиппиуса, которого она называла «злым гением» Александра. Он действительно раздел все свое имущество, более того, — по свидетельству Иоанны Брюсовой, «он отказался от сельского коттеджа в Англии, который ему завещала любившая его старушка-англичанка, жившая когда-то гувернанткой в их семействе; уйдя из дому, он не взял с собой ничего»². Добролюбов рассказывал Брюсову, что он много занимался собиранием северного фольклора, запоминая, большей частью, наизусть песни, сказки, заговоры, причитания, а некоторые — записывая (так, Брюсов упоминает записанные Добролюбовым рассказы о попах, «русский Боккаччо», — как тот их называл)³.

¹ Дневники... С. 43-44.

² См.: Дурьлин. Л. 46.

³ См.: Дневники... С. 42.

Затем летом Добролюбов посетил снова Москву и Петербург (как раз в это время он и был Москве в гостях у Брюсовых). Посетил Иоанна Кронштадского и беседовал с ним. В Петербурге осенью Добролюбов остановился на некоторое время, по свидетельству навещавшего его там Гиппиуса, на Охте, «в деревянном доме, очень грязном, на втором этаже, в мещанской комнатке в одно окно сбоку»¹, ожидая отъезда в Соловецкий монастырь.

На Соловки Добролюбов отправляется осенью 1898 года («...иду через Валаам, питаюсь Христа ради насушно»², — сообщает он о своих намерениях Брюсову) — и той же осенью датируются первые его письма, которые он посылает Брюсовым. Конечно, послушником, как писали многие его биографы, Добролюбов не был — он был трудником, т.е. человеком, живущим в монастыре и участвующим в его работах. Первое письмо Брюсову с Соловков датируется по штемпелю 23 ноября 1898 г., последнее — 4 июня 1999 г.³ Из этих писем мы мало что узнаем о его жизни в монастыре, преобладают мистические рассуждения, ссылки на Библию и Евангелие... Но уже в ноябрьском его письме с традиционным в то время обратным адресом «Арханг<ельск>, Соловецкое подворье, с передачей в Соловецкий монастырь» и указанием адресата — «богомольца Александра Добролюбова» читаем: «С мая не пишите — уйду»⁴. Таким образом, можно сделать вывод, что ему хватило всего пары месяцев, чтобы понять, что монастырь — не его путь.

Уже в летнюю встречу 1898 года Брюсов отметил в своем дневнике, как изменился Добролюбов внешне: «Он был в крестьянском платье, в сермяге, красной рубахе, в больших сапогах, с котомкой за плечами, с дубинкой в руках. Лицом он изменился очень. Я помнил его лицо совсем хорошо. То были (прежде) детские черты, бледное-бледное лицо — и горящие черные глаза, иногда смотрящие как-то в сторону, словно в иное. Теперь его черты огрубели; вокруг лица пролегла бородка, стало в его лице что-то русское; глаза стали задумчивее, увереннее, хотя, помню, именно в них сохранилось и прошлое; прежними остались и густые черные волосы, на

¹ Вл. Гиппиус. С. 271.

² ОР РГБ. Ф. 386 (В. Я. Брюсов). Карт. 85. Ед. хр. 16. Л. 25.

³ Некоторые цитаты из писем Добролюбова и письма Брюсова к нему этого периода см.: Брюсов. Письма. С. 808–811.

⁴ ОР РГБ. Ф. 386 (В. Я. Брюсов). Карт. 85. Ед. хр. 16. Л. 21. В этом же письме Добролюбов называет себя «худшим, последним рабом Иисуса».

которые теперь падал иногда багровый отблеск от рубашки»¹. Тогда же он обратил внимание и на перемены в его привычках, темпераменте, манерах общения: «Когда-то он был как из иного мира, неумелый, безмерно самоуверенный, потому что безмерно застенчивый... Теперь он стал прост, теперь он умел говорить со всеми. Теперь он умел сказать что-нибудь и моему братишке, и сестрам, и даже маме»².

Таким образом, речь идет об уникальном случае, когда коренное изменение мировоззрения повлекло за собой изменение всего психологического облика человека, его характера, темперамента, манеры общения с людьми, изменение внешнего облика. Более того, С. Дурьлин, говоря в своем исследовании о письмах Добролюбова из монастыря, отмечает, что и писать он стал принципиально по-иному:

«Добролюбов пишет их, как малограмотный простец, не ставя знаков препинания, не соблюдая правил больших букв, не наблюдая деления пишемого на фразы; самый почерк его изменился — стал каким-то простецким, почерком малопишущего и малограмотного человека»³.

Судя по всему, Добролюбов ушел из Соловков в июне 1899 года, а в июле того же года он уже появляется в Петербурге. 12 июля (по штемпелю) он посылает письмо Брюсовым, которое озаглавливает «Иоанне и Валерию Брюсову от уходящего», в котором фактически формулирует свое благословение друзьям перед предстоящим окончательным разрывом с «миром интеллигенции»:

«Итак, дорогой я жил за вас и советую вам. Живите без правил, дел закона, но истинно. Себя послушайте. Правила еще будут в сердцах особо отягчать и облегчать. Такова свобода. Не смущайтесь. Благославлена супруга и брак ваш. Жду непременно письма вашего, Иоанна Матвеевна, на любом языке, пока не в заточении, спрашивайте о всем.

Сестра Валерия Яковлевича хороша, пусть я помню о ней, она о мне (еще узнаю ее). Если хрупкая, гибкая душа Иоанны Матвеевны не разобьется, я увижу вас всех не в неверии памятного мне дня, когда я говорил правду, а страдала недужная душа моя.

¹ Дневники... С. 27.

² Там же. С. 27.

³ Дурьлин. С. 54.

Благодарю за кров душою, ибо не знаете, что приходится быть без него.

А вы желаю, чтоб без меня строго, славно работали без устали, дорогой искусства помогая всем ждать искренности. Объясните прошлое посланье мне. Чтоб не грустить без вас, оставлять буду вам когда нужно спутника или часть духа моего иль высшую Надежду, в которой радостно встречаюсь с вами. Заложить надо камень грядущим поколениям, чтобы он сказался и в телесном цветами недвижности. Мой голос для вас был голосом Лазаря. Я — невнешний Лазарь, ибо я воскресил себя. В крепости вера в дух свой, и свободу заменяет силу подвига. В том всегдашняя жизнь веры»¹.

С лета 1899 года начинается новая жизнь Александра Добролюбова — странника, проповедника, человека, ставшего легендой еще в юности. Он много странствует, отправляется на Урал — и именно на Урале его ждет первое испытание. Добролюбов был арестован уже через год — в конце лета 1900 года. Около года он провел в тюрьме, а 25 июля 1901 года в г. Троицке Оренбургской губернии состоялся суд, необычность которого привлекла внимание газеты «Уральская жизнь», заметку которой впоследствии перепечатали и некоторые центральные издания.

«Добролюбов, — писала «Уральская жизнь», — бывший студент С.-Петербургского университета по филологическому факультету, молодой человек лет 25.

На вопрос председателя суда: «Ваше звание?» Добролюбов ответил: «Крестьянин, а раньше был дворянин». Костюм Добролюбова — что-то вроде подрясника, подпоясанного поясом. Добролюбов, как он заявил на суде, в университете прошел уже 3 курса, когда решил, что необходимо идти в народ для проповеди о «мире». Встретился с казаками Неклюдовым и Орловым <Добролюбов> случайно, идя из Верхотурья. Эти люди пригласили его к себе, в Кваркенский поселок Варшавской станции Верхотурского уезда, где он и находился у них в работниках <курсив газеты. — А. К.>.

В разговорах с Неклюдовым и Орловым он, Добролюбов, убедил первых, что «воевать грех, а также носить оружие». «По писанию Божьему, следует всем жить в согласии, дружбе». И вот, когда Неклюдов и Орлов были призваны на сборный пункт, то они яви-

¹ РГБ. Ф. 386 (В. Я. Брюсов). Карт. 85. Ед. хр. 16. Л. 26-26об.

лись туда без оружия, заявив, что «они считают грехом носить меч» <курсив газеты. — А. К.>».

В заключительном слове Добролюбов просил суд — «освободить от наказания его братьев — Неклюдова и Орлова», ибо они в данном случае нисколько не виноваты, а виноват он, Добролюбов. Он их убедил в том, что «носить меч — грех».

«Кроме того, Неклюдов и Орлов — люди семейные. Ради их семей не следует их наказывать, а только меня».

Суд вынес резолюцию: Неклюдова и Орлова сослать в арестантские роты на 2¹/₂ года, а Добролюбова заключить в тюрьму на 8 месяцев¹.

Судя по всему, в газетном сообщении была некоторая неточность: Добролюбова приговорили не к 8-ми, а к 6-ти месячному заключению. Это становится ясно из сохранившегося текста ходатайства, которое мать Добролюбова направляет военному прокурору Казанского военно-окружного суда, который 25 сентября 1901 г. сообщил ей о приговоре ее сыну. В нем указан срок — именно 6 месяцев.

«...имею честь заявить Вашему Превосходительству, — пишет Мария Генриховна в своем ходатайстве 28 сентября, — что сын мой Александр Добролюбов не подлежит уголовному преследованию, ибо он есть душевнобольной, как изволите усмотреть из представляемого при сем свидетельства доктора Розенбаха, каковое состояние здоровья сына моего Александра Добролюбова может быть удостоверено и новыми медицинскими освидетельствованиями, которому и прошу его подвергнуть в случае каких-нибудь по сему предмету сомнений»².

¹ Уральская жизнь. 10 августа 1901 г., № 213. С. 3. В столичных газетах к этой информации добавлялись соответствующие комментарии. Так, например, «Петербургские ведомости» (1901, № 228) писали о Добролюбове, что «стихи, которыми он прославился на всю Россию, отличались чисто декадентской бесталанностью».

² Архив Г. Е. Святловского. Весьма трудно в связи с этим оказывается интерпретировать строки из дневника Брюсова, сделанные им после общения с Добролюбовым в декабре 1901 г.: «Когда его арестовали, он на суде не был осужден. Его только обязали подпиской не выезжать. Он долго жил в Оренбурге, наконец, понял, что больше нельзя. Пошел и заявил, что уходит. Ушел. Но через два дня его арестовали и отправили в Петербург» («Дневники... С. 126). Скорее всего, тут произошла некоторая контаминация событий. Очевидно, речь идет о том, что после суда Добролюбов не был помещен в тюрьму, а находился под

Свидетельство это действительно существовало. Еще в 1898 году — когда радикальное изменение его взглядов и настроений только входил в силу (по свидетельству некоторых знавших его, он даже носил некоторое время вериги под студенческим сюртуком, а мать сообщала Брюсову, что во время приездов к ней он спал на голых досках), Мария Генриховна поместила сына в сумасшедший дом¹, о чем позднее очень сожалела. «Я сделала большой промах, — рассказывала она в мае 1900 года Брюсову. Вы ведь слышали, я поместила его в лечебницу для умалишенных, в Преображенскую... Он был там совершенно отдельно... никого из больных не видал, только доктора... Но я сознаюсь, что это был промах. Мои дети восстали на меня; дочь заявила, что тогда пойдет в монастырь... Он там был всего десять дней...»².

Она послала прокурору полученное тогда свидетельство, выданное 1 сентября 1898 года приват-доцентом Военно-медицинской академии доктором П. Розенбахом, где говорилось, что «студент С. Петербургского университета Александр Михайлович Добролюбов в настоящее время страдает душевным расстройством в форме религиозного помешательства (*paranoia religiosa*) и что по роду и степени его болезни он должен быть помещен в специальную лечебницу»³. Прокурор принял решение о передаче Добролюбова на поруки матери — и под конвоем жандармов его привезли в Петербург. До декабря 1901 г. включительно он находился в психиатрическое лечебнице⁴, однако вскоре снова ушел и опять отправился на Урал, где жил в городе Верхнеуральске (Троицкого уезда Оренбургской губернии). Некоторое время он живет там под надзором полиции, но затем, судя по всему, на него

«подпиской о невыезде» в связи с тем, что было получено обращение его матери со свидетельством о невменяемости сына — и решался вопрос о возможно освобождении его от ответственности. Что же касается приговора, то сомневаться в нем нет никаких оснований.

¹ Об этом — слова Добролюбова, сказанные им во время пребывания в доме Брюсовых перед отправкой на Соловки и отраженные в строках дневника Брюсова, позже выпущенных И. М. Брюсовой при издании: «Я бежал из дому, как Давид... Меня хотели запереть в дом безумных...» (ОР РГБ. Ф. 386 (Брюсов В. Я.). Карт. 1. Ед. хр. 15/1. Л. 23об).

² Дневники... С. 87.

³ Архив Г. Е. Святловского.

⁴ «Ездили к Добролюбову. Он в сумасшедшем доме. Но уже и доктора согласны, что он здоров». Дневники... С. 126.

поступает донос и он снова арестовывается и препровождается в Петербург. На этот раз обвинение гораздо серьезнее. Брюсов, навестивший Добролюбова в феврале 1902 г., записывает в дневнике:

«А. М. Добролюбов обвиняется в оскорблении святыни и величества. Дома тоже перебил иконы... Ему грозит каторга. Отец Гиппиуса (Вас.) хлопочет, чтобы его послали на поселение. Мать, негодуя, хочет спасти его сумасшедшим домом. <...> Потом позвали ко мне Александра. Он вошел или явился как-то неслышно: вдруг встал передо мной. Все такой же. Лицо исполнено веселия или радости. Тихо улыбается. Глаза светлые, радостные. Говорит тихо, мало. Перед тем, как отвечать, складывает молитвенно руки, словно размышляет или выпрашивает поучения от Бога. Говорит на ты, называет «брат», говорит умно и, конечно, вполне складно. Прощаясь, целовал меня. Мать рассказывает, что один, он часто поет, импровизируя стихи»¹.

Иконоборчество отражало взгляды Добролюбова: он не признавал ничего «внешнего», то есть — материального для религиозного чувства. Он не признавал никаких посредников между богом и человеком. Позже, осенью 1905 года в один из его редких приездов в Москву Брюсов спросил, что он думает о Христе и записал ответ в дневник: «О ком ты говоришь? Если о сыне Мариама, я о нем ничего не знаю»². Во время своих странствий Добролюбов неоднократно подвергался арестам и преследованиям за свое нежелание подчиняться условностям и обрядам официальной церкви — зачастую это воспринимали как кощунство. Так, знавший его человек сообщал, что однажды Добролюбова и его последователей арестовали за то, что они отказались снять шапки во время похорон, заявив, что не желают снимать шапки перед мертвецом³. Портреты, храмы, иконы, — все это Добролюбов объявлял «наружным», то есть не имеющим прямого отношения к подлинно духовной жизни человека.

Матери удалось снова спасти сына от суда. В феврале 1902 года Добролюбова в очередной раз помещают в психиатрическую

¹ Дневники... С. 116.

² Дневники... С. 133.

³ Пругавин А. Декадент-сектант. Часть 3 // Русские ведомости. 1912, 13 декабря. С. 2.

больницу — на этот раз в Новознаменскую¹, откуда чуть позже он был переведен для того, что мы сейчас назвали бы экспертизой, снова в приемный покой Московской части, а оттуда — в частную лечебницу доктора А. Э. Бари на 5 линии Васильевского острова, д. 58². Из Новознаменской больницы он писал Владимиру Гиппиусу: «...теперь я понимаю, что прежним друзьям моим должно быть тяжело видеть меня. Вы помните мою старую гордость, мою искусственность — неестественность, вам тяжело все то развратное, чем вы научились от меня. Но как раз ради этого, ради того, чтоб ты увидел, что у меня есть искреннее желание исправиться, я прошу, брат, навести меня. Бог вложил в мое сердце искреннее желание видеть тебя, ведь смерть и новая жизнь так близки и мне и тебе. Если мы не будем встречаться друг с другом, если мы не будем встречаться с каждой былинкой, если мы не назовем братом и дьявола, Бог тоже тогда не <у>видит нас»³.

Даже находясь в больнице, Добролюбов не переставал надеяться на восстановление справедливости. Разумеется, все происходящее с ним он воспринимал как насилие. 25 марта 1902 года из лечебницы Бари он обратился с заявлением к помощнику начальника Оренбургского жандармского управления г. Троицка, из которого нам становятся ясны некоторые подробности происшедшего с ним: «...мать моя хочет признать меня не в полном разуме, чтоб уклонить меня от суда, уклоняться которого я считаю бесчестным, особенно когда за меня страдают другие <Здесь и далее подчеркнуто Добролюбовым. — А. К.>. Когда я ушел из Верх<не>уральска для того только, чтоб повидать родных, я никак не мог предположить, что надо мной устроят такое насилие. Мое теперешнее пребывание в больнице незаконно уже потому, что я целый месяц пробыл в приемном покое Московской части г. С. Петербурга под наблюдением тамошнего главного врача доктора Бовина, который нашел меня вполне здравым и вменяемым. Охранное отделение

¹ Так называемая «Новознаменская дача», которая начала функционировать как лечебница для душевнобольных в 1892 году. Ее постыдно звучащий современный адрес: ул. Чекистов, 13.

² В этой лечебнице, основанной в 1880-х годах XIX века, в свое время лечились весьма известные пациенты, как например, В. Гаршин и Г. Успенский. В настоящее время в этом здании расположено детско-подростковое отделение городского наркологического диспансера.

³ Архив Г. Е. Святловского.

уже поручило меня тюремному смотрителю Московской части с тем, чтобы направить меня в Пересыльную тюрьму и далее <...>¹ <в Верхне>уральск, как вдруг слу<чилось> <...> перемещение меня в <...> ведома Охранного от<деления> <...> управления. Покорно <...> жандармское управленье распорядиться чрез здешнее жандармское управленье, чтоб прекратить это совершенно незаконное дело, которое незаконно еще потому, что все мои братья и сестры по плоти не согласны с насилующими мою совесть действиями матери»².

В приемном покое Московской части Марии Генриховне за определенную мзду снова удалось получить нужное свидетельство о том, что ее сын «одержим душевным расстройством в форме первичного помешательства (raganoia)», подписанное 8 марта 1902 года тем же доктором Розенбахом, а также доктором Б. Томашевским³. Это окончательно решило вопрос об отмене уголовного преследования. Добролюбов снова был передан матери, а его опекуном был назначен брат Георгий. 1 ноября 1902 г. А. Ремизов пишет П. Е. Щеголеву: «Добролюбов — подвижник (на поруках у матери в Петер<бурге>»⁴.

Несмотря на свои странствия, пребывание в тюрьме и сумасшедшем доме, Добролюбов в 1900 году стал автором второго сборника стихов — «Собрание стихов», вышедшего в Москве в издательстве «Скорпион» с двумя (!) предисловиями И. Коневского и В. Брюсова. Ситуация была воистине уникальной: поэт фактически отказался от своего прошлого, порвал с «образованным» кругом, перестал писать стихи и ушел бродить по России, а его друзья — прежде всего В. Брюсов, а также Надежда и Иоанна Брюсовы тщательно собирали его рукописи, многие из которых были в черновых вариантах, разбирали их, комментировали. Переписка Брюсова этого времени показывает, что, по сути, была проведена масштабная академическая работа, включавшая в себя не только обширную текстологическую подготовку корпуса стихотворений, комментарии, перечень частных собраний в которых хранятся рукописи Добролюбова и список стихотворений, не вошедших «по

¹ Пропуски в тексте из-за оторванного угла письма.

² Архив Г. Е. Святловского.

³ Архив Г. Е. Святловского.

⁴ Валерий Брюсов и его корреспонденты. Кн. вторая. М., 1994. С. 140.

разным причинам» в книгу, но и вступительную статью, написанную Коневским, само название которой говорило за себя: «К исследованию личности Александра Добролюбова». Столько необычно высокий уровень подготовки текста, не говоря уже о прецеденте издания стихов за живого автора вызвали насмешки и издевательские отклики в газетах¹.

Однако следует сказать, что Коневскому удалось весьма точно определить основную доминанту сборника. «...Выражая создаваемый им мир в словах, — пишет он о Добролюбове, — он более всего приблизился к той деятельности воли и ощущения, которая присуща человеческой природе в виде произвольного воображения. Но с пренебрежением исключил он из образов этого воображения все, что слишком очевидно происходило из внешних телесных чувств, и через это опять стал ближе к деятельности рассуждения, вырабатывающей из внешних восприятий отвлеченные понятия. Однако и от такой выработки этих понятий, которая движется в пределах чистого рассуждения по причинам, он так же быстро отшатнулся, не согласуясь с ее условиями волей своих прихотей»².

Далее Коневской называет творчество Добролюбова «не художественным и не научным, а составленным из отражений и теней, с одной стороны, — от внешних впечатлений и настроений воображения, с другой стороны — от понятий и обобщений отвлеченной мысли. Единственной управляющей силой этого творчества, — отмечает он, — является влечение (инстинкт) мгновенного расположения личности»³.

«Собрание стихов» представляет собой гораздо более зрелый этап творчества Добролюбова, хотя авторским сборник, конечно, назвать нельзя — все составление целиком лежало на Брюсове, — от Добролюбова им было получено только принципиальное согласие на издание. В книге нет уже откровенного эпатажа читателя, который был свойственен «*Natura naturans, natura naturata*». Однако многие стихотворения «Собрания» действительно открывают но-

¹ См, например, статью под псевдонимом 'Comte Ours' «Декаденты не унимаются...» в разделе «Смесь» газеты «Новости дня», 13 апреля 1900 г., № 6065. С. 3.

² Александр Добролюбов. Собрание стихов. Предисловия Ив. Коневского и Валерия Брюсова. М., 1900. С. 4-5. Далее — *Собрание* — с указанием страниц.

³ Собрание. С. 5.

вое в русской поэзии. И в первую очередь это относится к одному из лучших стихотворений Добролюбова «Встал ли я ночью...»

То «мерцание» реальности, которое в первое его книге встречается в виде импрессионистических зарисовок, здесь оказывается уже декларацией равенства человека всему миру и принципиальной связи всего со всем. Поэзия предстает здесь стихией, для которой нерелевантны понятия места и времени, субъекта и объекта, действия и направления. Все объявляется условным, неопределяемым — и только фантазия поэта властвует в этом необычном мире:

Воды ль струятся? кипит ли вино?

Все ли различно? все ли одно?

Я ль в поле темном? я ль поле темно?

Отрок ли я? или умер давно?

— Все пожелал? или все суждено?

Заметим так же, что в этом стихотворении Добролюбов предугадал целый спектр поэтических ходов русской поэзии XX века, связанных с формулой «Я = х», то есть с неопределенностью лирического «я» и его отождествлением как со всем миром, так и с любым его фрагментом в отдельности. Ср., например у поэта конца XX века:

«Я — неопознанный солдат,

Я — рядовой, я имярек <...>

Я — лед кровавый января...»

(Ю. Левитанский).

Стихотворение «Еще исход. Зеркало» открыло для русского символизма «зеркальную» тему. Трогательный образ маленькой девочки, видящей «волшебных карликов» в каждой отражающей поверхности и принимающих вид любого, кто в него смотрит, положило начало целой серии волшебных зеркальных трансформаций — в произведениях А. Блока, А. Белого, В. Брюсова, Ф. Сологуба, З. Гиппиус — и далее у футуристов, акмеистов, имажинистов...

Весьма сильно в этой книге «сатанинское» начало русского символизма, о котором почти исчерпывающе писал А. Хансен-Леве¹. Прямое посвящение сатане в одном из стихотворений было снято, очевидно, по цензурным требованиям или в результате автоцензу-

¹ См.: А. Хансен-Леве. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб., 1999.

ры, но образ авторского «я», стоящего над полярными религиозными образами, пьющего во славу сатаны и проклинающего его, воспевающего похмелье, — прекрасно вписывается в поэтическую систему, воспроизводящую почти ницшеанский культ эстетического сверхчеловека, восходящую к его первой книге.

Но уже видны в этом сборнике и следы перелома. Так получилось, что стихотворения, вошедшие в него, относятся к разным периодам самосознания поэта. Брюсов не ставил задачи хронологически распределить публикуемые тексты Добролюбова, да это и, строго говоря было невозможно — почти они не датированы. Но легко увидеть, например, что уже упомянутые и цитированные тесты относятся к «декадентскому» периоду, а вот, например, стихотворение написанное, очевидно, незадолго до ухода в Соловки:

Прощайте, вериги, недолгие спутники грусти,
Холодным железом живившие члены,
Как жезл чародея меня под одеждой хранившие,
Со мной победившие столько несчастий!..

А вот — уже новые нотки, явно более позднего времени, когда Добролюбов уже всех называл братьями и сестрами (а именуя родных, называл их братьями и сестрами «по плоти»):

Сила моя не в бессилии, братья!
Смех мой и детям нравится, братья!
Но не забыть мне прошлого, братья!
С любопытством младенца в него я гляжу.

Или:

А мне ведь, братцы, чудо объявилось,
Явь во сне или сон во дне...

Если первый фрагмент еще объясним многократно отмечавшимся влиянием на Добролюбова раннего Метерлинка, то весь стиль второго стихотворения («Познание») явно навеян русским фольклором, который Добролюбов записывал в своих странствиях по Приладожью и Заонежью.

Особо следует сказать о новациях в области стиха. Они были настолько непривычны в тогдашней поэзии и настолько бросались в глаза, что Брюсов счел необходимым предпослать сборнику второе предисловие, названное «О русском стихосложении». Сделав небольшой обзор развития русского стиха, Брюсов объясняет, что

в стихотворениях Добролюбова «сделана попытка освободиться от всех обычных условий стихосложения. Иногда в них чувствуется тонический размер, потом он исчезает; иногда возникает рифма, иногда ее нет. Стих повинуется только внутреннему размеру настроения, а не внешним правилам»¹. Там же Брюсов указывает на корни добролюбовского стиха — верлибр французских символистов и русский фольклор.

В 1903 году Добролюбов покидает сумасшедший дом и уже окончательно отправляется в странствия по России. В Самарской губернии создается целая секта «добролюбовцев», главой которой он становится. С этого времени и до 1917 года свидетельства о нем существуют только в фрагментарном виде. Иногда свидетельства о нем выплескивались и в печать.

В 1912 году большую статью о Добролюбове написал А. Пругавин, исследователь русского сектанства². В ней он, в частности, рассказал о своей встрече с поэтом и его последователем Степаном Петровым в последних числах декабря 1904 года. В частности, «брат Степан» сообщил автору:

«...брат Александр зачастую в темницах сидит... То и дело под замком находится...

— За что же, собственно? — спросил я, обращаясь к «брату» Александру.

— Известное дело... слуги цесаря, — проговорил он и опять замолчал» (ч. 1).

Здесь же Пругавин сообщает, что причиной многих неприятностей Добролюбова в его странствиях было нежелание иметь паспорт. Ходил он без паспорта, задерживался, высылался по этапу в СПб. Наконец, решился на компромисс: согласился взять паспорт — но без упоминания о «православном вероисповедании» и дворянстве. Вместо последнего ему вписали слова «сын статского советника» (ч. 2). О его жизни сообщалось так: «...он живет как простой мужик в работниках у самого бедного крестьянина. Исполняет всякую работу наравне с крестьянами. Летом целый день в поле с раннего утра и до поздней ночи. Но работает Добролюбов только у крестьян и притом наиболее бедных нуждающихся, разоренных. Ни к поме-

¹ Собрание. С. 14.

² Пругавин А. Декадент-сектант // Русские ведомости. 1912, 7 декабря. С. 2 (1-2 части) и 13 декабря (3 часть). С. 2. Далее в тексте с указанием части.

щиков, ни у купцов, ни у богатых мужиков-мироедов он никогда не работает» (ч. 3).

Одной из важнейших основ учения Добролюбова стало постижение истины в молчании. Пругавин справедливо возводит эту составляющую его личности к «Сокровищу смиренных Метерлинка». «Нужно сосредоточиться, — учил Добролюбов, — нужно *молча* углубиться в свои переживания... Необходимо *молча* погрузиться в свои думы, всецело уйти в себя, в свой внутренний, духовный мир... И это особенно нужно делать все всех тех случаях, когда вас мучают и волнуют какие-нибудь сомнения и тревоги. Это нужно делать не только в одиночку, но и в обществе, хотя бы даже в многолюдном собрании <...> до тех пор, пока вы не почувствуете, что на вас сходит... откровение... <...> Оно озарит ваше сознание, разрешит все ваши колебания и недоумения. И все вокруг вас станет таким ясным, прозрачным и понятным» (ч. 1).

Что представляла в реальности это практика Добролюбова, — видно из воспоминаний А.Белого, которого тот навестил во время одного из своих появлений в Москве (об этих внезапных визитах вспоминает и Брюсов, зачастую с негодованием, поскольку с трудом переносил преклонение жены и сестры перед «странником»¹) — через некоторое время после того, как Белый получил от него письмо с заветом «продолжать Коневского, быть ему достойным наследником»². Прислуга приняла пришедшего Добролюбова за «мужичка», а самому Белому сразу бросился в глаза контраст валенок прищельца с плюшевой мебелью квартиры, румянца на его лице и «бледнявого» лица самого Белого.

¹ «...Поселился у меня в доме христианин Александр Добролюбов. — пишет В. Брюсов П. П. Перцову 17 февраля 1905 года. — Живет в моем кабинете, обедает за моим столом, пишет на моей бумаге (письма: Мережковским, Минскому, Мэтерлинку, Льву Толстому, о. Гапону, Святополку-Мирскому, О. Уайльду (*да!*), Верхарну, Витге, — всё поучительные о том, что надо верить в Бога). Читает мои книги и *рукописи* (включая те, что в столе), твердит, как попугай, три слова: «брат — бог — мир»...» (Перцов П. П. Литературные воспоминания. 1890-1902. М., 2002. С. 186, везде курсив — Брюсова). Приводя это письмо, Перцов указывает на то, что восклицание Брюсова было вызвано тем, что О. Уайльда к тому времени уже не было в живых.

² Письмо сохранилось в архиве А. Белого в ОР РГБ и полностью опубликовано в статье: Азадовский К. Путь Александра Добролюбова // Творчество А. А. Блока и русская культура XX века. Блоковский сборник. III (Ученые записки Тартуского гос. ун-та, вып. 459). Тарту, 1979. С. 138-139.

Первым делом Добролюбов попросил:

«— Дай книгу.

Имел в виду Библию.

Я — дал, он — раскрыл, утонувши глазами в первый попавшийся текст; даже не выбирая, прочел его; что — не помню; и снова, подняв на меня с той же нежной улыбкой глаза, он сказал очень просто:

— Теперь — помолчим с тобой, брат.

И, глаза опустив, он молчал.

Мне стало неприятно; и я засуетился, как мышь в мышеловке. А он, помолчав, объяснил мне прочитанный текст; но я тотчас забыл его объяснение; и он — стал прощаться...»¹.

По свидетельству людей, знавших Добролюбова еще с юности, его глаза всегда обладали особой силой воздействия на окружающих. После преобразования поэта в проповедника эта сила умножилась. С. Дурылин вспоминает о своих впечатлениях от Добролюбова в тот единственный раз, когда он его видел воочию — летом 1905 года среди толстовцев в издательстве «Посредник»:

«В белой длинной рубахе, подпоясанной истово и крепко, с внешним обликом крестьянина, с лицом поразительной красоты, он сидел за столом с одним из братьев. Речь шла о духовной жизни. Он слушал, почти не говорил. Говорили другие. И вдруг он останавливал на говорившем свои большие, прекрасные глаза с нежной твердостью и тихо предлагал:

— Помолчим, брат.

Говорящий сразу замолкал. Вот когда молчание делалось действительно слышимым: было слышно, как все молчали, <...> но только его молчание блистало как алмаз среди тусклой черноты нашего молчания»².

В первые годы после «ухода» Добролюбов еще продолжал писать. В частности, несколько его произведений появилось в альманахах «Северные цветы», среди которых следует прежде всего назвать «Рисунки из сумасшедшего дома»³, в которых запечатлены образы обитателей лечебницы для душевнобольных, которых он наблюдал, будучи сам помещен туда. Эти «рисунки» представля-

¹ Белый А. Начало века. М., 1990. С. 401.

² Дурылин... Лл. 81-82.

³ Северные цветы на 1903 год. М., 1903. С. 109-112.

ют собой своего рода иллюстрацию к евангельским блаженствам, поскольку «нищие духом» молодые и старые крестьяне — будь то с врожденным слабоумием или доведенные до такого состояния болезнью — оказываются, по мысли Добролюбова, ближе всего к Богу. Имплицитно на всем протяжении «рисунков» проходит идея изначальной органичности человеческой сущности таких качеств, как радость, доброта, любовь. Добролюбовские персонажи не ведут философских бесед о добре и зле, не пишут трактатов о смысле христианской любви. Они вообще не обладают интеллектом, но парадоксальным образом, отсутствие интеллекта не отдаляет, а наоборот, приближает их к евангельской и библейской истине — и здесь полемика автора с так называемым «образованным обществом» лежит на поверхности.

После опубликования своих произведений в «Северных цветах» (гонорар за которые автор раздал беднейшим своим последователям) Добролюбов в 1905 году издает — с помощью тех же Брюсовых (прежде всего — Надежды Яковлевны) — свой последний сборник — «Из книги Невидимой». Недаром позже, Добролюбов от руки исправлял название на попадавшихся ему на глаза экземплярах: вместо указания своего авторства, он писал: «Записал Александр Добролюбов». По сути, этот сборник родственен другому, действительно составленному Добролюбовым и названному им «Мои вечные спутники. Сборник чистых слов, избранные слова из всех народов, из священных писаний и из книг искателей познания»¹. Но если в «Вечных спутниках» Добролюбов действительно собрал многочисленные близкие ему высказывания из Корана, Талмуда, Лао Цзы, философов античности и нового времени, то «Из книги Невидимой» представляет собой гимны, молитвы, притчи и т. п. — созданные самим Добролюбовым, который в очередной раз вернулся к творчеству, чтобы снова и окончательно заявить о разрыве со всем своим прошлым — как в жизни, так и в литературе и чтобы дать своим последователям поэтический материал, который подкрепил бы их в пути, по которому вел Добролюбов. Как справедливо пишет К. Азадовский,

¹ Был написан ориентировочно в 1903-1904 годах и размножен в Москве на гектографе. Типографским способом не издавался из-за цензурного запрета. Рукописный экземпляр хранится в ОР РГБ (Ф. 386 (В. Я. Брюсов). К. 128. Ед. хр. 21).

эта книга — «свидетельство того, что Добролюбов отказался не от творчества вообще, а лишь от определенного типа творчества. Отвергнув индивидуализм, Добролюбов отвернулся и от того искусства, в котором на первом месте стояло авторское (индивидуальное!) начало и требовалось соблюдение известных законов формального мастерства. Зато он приблизился теперь к народному творчеству, фольклору, находившемуся, как казалось, за пределами «литературы» и созданному коллективно»¹.

Отсюда и включенные в книгу эссеистические тексты — вроде открывающей ее статьи «О языке без хитрых и ученых слов. Предупреждение так называемым образованным людям», в которой Добролюбов прямо указывает: «живя среди всеми презираемых людей, я услышал их простой, глубокий язык и увидел, что он может высказать все так же и еще лучше, чем сухие слова образованных»², а а также вроде его письма в редакцию «Весов». Последнее четко выстроено как филиппика против всех основных видов индивидуального творчества, оно разделено на главки с заголовками: «против романов», «против стихов», «против науки», «против живописи и ваянья и архитектуры или строительного искусства», «против многих слов», «против представлений или театров», «против образования без веры и против всей мертвой жизни». И лишь в последнем абзаце Добролюбов посвящает несколько слов «в защиту только музыки и песни», утверждая, что в храме только эти два искусства он может признать в храме, «но даже не теперешнюю музыку и не теперешнюю песню. Эти легкие крылатые звуки ближе к бессмертному всенаполняющему невидимому миру. И песня пусть является только от избытка в сердце и пред Всевышним — на жертвеннике бесконечного» (с. 88).

Важнейшим свойством этой книги можно считать последовательное развитие Добролюбовым линии русского францисканства. Собственно говоря, за эту книгу его можно считать первым настоящим францисканцем в России. В его поэтическом универсуме все равноценно и равновелико: человек, животные, растения,

¹ Азадовский К. Путь Александра Добролюбова // Творчество А. А. Блока и русская культура XX века. Блоковский сборник. III (Ученые записки Тартуского гос. ун-та, вып. 459). Тарту, 1979. С. 135.

² Добролюбов А. Из книги Невидимой. М., 1905. С. 3. Далее в тексте — с обозначением номера страницы.

насекомые... Представляется, что именно к Добролюбову восходят аналогичные ответвления последующей русской поэзии. Ср. у Добролюбова:

Прощайте, птички, прощайте, травки,
Вас не видать уж долго мне <...>
Я друг был всякой твари вольной
И всякую любить желал,
Я поднял примиренья знамя,
Я объявил свободу вам.
Я поднял примиренья знамя,
Я братьями скотов считал. (с.19)

Или — из другого стихотворения («Жалоба березки под Троицын день»):

Под самый под корень ее подрезал он
За вершинку ухмыляясь брал,
С комля сок как слеза бежал,
К матери сырой земле бежал.

К этому восходят и есенинские строки:

Режет серп тяжелые колосья,
Как под горло режут лебедей...

Отсюда — и Хлебников:

Я вижу конские свободы
И равноправие коров.

Отсюда — и Заболоцкий с его натурфилософией и глобальным антропоморфизмом:

Вот добровольная
Расплата человечества
Со своими рабами!
Лучшая жертва,
Которую видели звезды!

Как известно, Заболоцкий развивает эти идеи еще дальше — в стихотворении 1946 года «Прощание с друзьями», где «братьями и сестрами» людей, уходящих в мир иной называются уже элементы неживой природы:

Теперь вам братья — корни, муравьи,
Травинки, вздохи, столбики из пыли.

Теперь вам сестры — цветики гвоздик,
Соски сирени, щепочки, цыплята...
И уж не в силах вспомнить ваш язык
Там наверху оставленного брата.

У Добролюбова братья — цветы, горы, трава, животные... Все это — Божье творение, как и человек, а все Божьи твари — братья и сестры.

Как и в «Моих вечных спутниках», Добролюбов в «Книге Невидимой» подкрепляет свои художественные доводы обширной эрудицией, — в его произведениях упоминаются Магомет, Базар, Сен-Симон, Шеллинг. Эпикур... Отдельный отрывок имеет подзаголовок «Против Толстого и Ницше».

Отношение Добролюбова к этой книге прекрасно характеризуется его собственным рукописным предисловием, которое С. Дурьлин нашел в экземпляре, принадлежащем одному из добролюбовцев. Еще раз заявляя об отказе от своих прошлых книг, Добролюбов пишет: «“Из книги Невидимой” и “Мои вечные спутники”, я знаю, написаны и сборник “Спутников” выбран и написан не по воле моей, а по неизбежному указанию высшей непостижимой воли»¹.

Книга разошлась очень быстро. Значительное количество было разослано последователям учения Добролюбова, которые к тому времени уже существовали по всей стране. Так, к примеру, в письме Добролюбова к Н. Я. Брюсовой летом 1905 г. он интересуется, послана ли книга — в Якутск к духоборам (!)². Пожалуй, из всех русских сект именно духоборы были наиболее близки Добролюбову — это отмечал в свое время и Брюсов, полагая даже, что Добролюбов просто «повторяет учение духоборов»³.

Примерно в то же время Добролюбов создает первые варианты своего «Манифеста представителей ручного труда»⁴, в котором сформулировал свои взгляды на основы труда. Он полагал только один труд достойным человека, называя его «ручным». Хотя он и

¹ Дурьлин... Л. 66.

² ОРГ РГБ. Ф. 386 (В. Я. Брюсов). Карт. 145. Ед. хр. 34.

³ Дневники... С. 133.

⁴ «Манифест» имел различные варианты названия: «Манифест людей ручного труда», «...представителей телесного труда» и т.п. См. дошедший до нас поздний вариант: ОР РГБ. Ф. 386 (В. Я. Брюсов). Карт. 140. Ед. хр. 13.

называл позже представителей этого труда «рабочими», речь шла, по сути, о ремесленниках (малярах, плотниках, печниках, каменщиках и т. п.), о сельскохозяйственных батраках.

Говоря об отношении интеллигенции к «ручному труду», Добролюбов пишет в «Манифесте»: «Конечно, мы часто слышим от них: «Головой гораздо тяжелее работать», — однако почему-то каждый как только возможно старается избавиться от ручного труда и избрать тяжелое умственное. Мы не верим лицемерному самопожертвованию всех древнейших и новейших самолюбцев, мы знаем: не все ступени труда равны, но труд, необходимый для наружной жизни, всегда безотраден и тяжел. Всякий, кто избавляет себя от этой безотрадности, тот, как древний дворянин, какими бы новейшими именами и кличками он ни был прикрыт, всякий, кто полученное им тело (от кого бы ни признавал происшедшим — от высшего ли разума, от представленья личного сознания или от природы) не упражняет в самом тяжелом упражненьи, — он принадлежит к одной из тех кучек, которые всегда запрягали народ»¹.

Миф об Александре Добролюбове, начавший складываться уже в самом раннем периоде развития русского символизма — не важно, как его называть, «дьяволическим» ли (А. Хансен-Леве) или «декадентским» (И. П. Смирнов), — окончательно сформировался уже в начале XX века, то есть — когда сам Добролюбов уже ушел из литературы и порвал со своим привычным литературно-художественным кругом. Миф этот базировался на двух основных компонентах. С одной стороны, отказ Добролюбова от литературного творчества ради самой жизни рассматривался многими современниками как, своего рода, «строительная жертва» (Р. Д. Тименчик) — искупление общих «интеллигентских» грехов. Конечно, не одному Добролюбову приходила в голову мысль об ущербности литературного творчества по сравнению с жизнью. Так, например, о том, чтобы уехать на край света, к диким народам, не испорченным цивилизацией, позже мечтал поэт-футурист Божидар. Мережковский, с чьим именем также связывается возникновение символизма как направления, признавался в автобиографии, что в юности «ходил пешком по деревням, беседовал с крестьянами» и «намеревался по окончании университета «уйти в народ», сделаться сельским учи-

¹ ОР РГБ. Ф. 386 (В. Я. Брюсов). Карт. 140. Ед. хр. 13.Л. 4об.-5.

телем»¹. Но только Добролюбову (и вслед за ним — поэту Леониду Семенову) удалось проявить последовательность и преодолеть условность творчества.

Более того, уход Добролюбова серьезно повлиял на супругов Мережковских, об этом говорит, например, запись разговоров в кружке Мережковского в январе 1906 г., сделанная Е.А.Нерсесовой:

«З. Гиппиус: Он <Добролюбов. — А. К.> как бы снял все листья с себя, ободрал их и стал пристойнее нас, потому что мы еще опутаны старыми листьями. А он снял все старое и в своей голости благообразнее нас. Хочется иногда сорвать желтый лист раньше времени.

Мережковский: А мне кажется, что мы все же кончим полушубком, пойдем в народ — нас интеллигенция не может понять.

Гиппиус: Пойдем»².

Стоит вспомнить, что З. Гиппиус была последовательной противницей творчества Добролюбова, видя в нем «нарочитое извращение»³ и называя его стихи «не талантливыми и тягостными»⁴. Мережковский же еще долго интересовался судьбой Добролюбова; в 1909 году в газете «Новая Русь» было опубликовано письмо, адресованное Мережковскому от одного молоканина с Урала, в котором тот рассказывал, какое влияние на людей оказывает Добролюбов:

«Живет в рабьем зраке, занимается поденными работами, землекопом; проповедует свою истину тайно; более скрывается в банях и на кухнях. Смотришь — придет в дом, войдет в кухню, и потом к нему туда водят по одному человеку, на беседу. Около 900 душ отколол в свою веру от собрания нашего (т. е. молоканского. — прим. газеты). Последователи брата Александра находят лишним и моление, и пение, видимые. Прежде много пели, а потом брат Александр сказал, что «граммофон ни к чему» — и перестали петь. И молиться никогда не молятся, а вот обряд: сидят за столом и хоть бы показали вид, что сердечно вздыхают; сидят, поникши, кто где сел, пока кто-нибудь что-нибудь скажет

¹ Дмитрий Мережковский. Автобиографическая заметка // Венгеров... С. 277.

² Цит по: Дурьлин...Л. 60.

³ Гиппиус З. Об Александре Добролюбове // Воспоминания о серебряном веке. М., 1993. С. 19.

⁴ Новое время. 1901. № 8964.

или запоет, тогда поют, но нехотя; а чтобы кто помолился, этого совсем нету»¹.

Вторая сторона мифа — это ощущение постоянного — как бы сейчас сказали — виртуального присутствия ушедшего поэта в повседневной литературной реальности. В неоднократно цитируемых квазимемуарах Г. Иванова рассказывается, как литераторам, идущим к трамвайной остановке, чтобы отправиться в редакцию журнала «Гиперборей», повстречался мужик в картузе, в валенках, в полушубке. Его вопрос: «Скажите, господа, где помещается «Аполлон»?», — повергает в шок и вызывает в памяти образ Александра Добролюбова².

«Этот таинственный, полулегендарный человек, — пишет Г. Иванов, — кажется жив и сейчас. По слухам, бродит где-то по России — с Урала на Кавказ. Из Астрахани в Петербург, — бродит вот так, мужиком в тулупе, с посохом — так, как мы его видели или как он почудился нам на полутемной петербургской улице. <...> где-то, зачем-то бродит — уже очень долго, с начала девятисотых годов. — по России...

Странная и необыкновенная жизнь: что-то от поэта, что-то от Алеши Карамазова, еще многие разные что-то, таинственно перепутанные в этом человеке, обаяние которого, говорят, было неотразимо»³.

Особенности воспоминаний Г. Иванова хорошо известны. В них нельзя доверять фактам, но можно доверять тенденциям. Г. Иванов с большой чуткостью улавливает и воплощает своих текстах «среднее арифметическое» многочисленных слухов, сплетен и иной циркулирующей в литературном и окололитературном мире

¹ Новая Русь. 1909. № 80.

² Е. В. Иванова пишет об этой фантазии Г.Иванова как о якобы реальной его встрече с Добролюбовым (см.: Иванова... С. 195), что более чем странно, учитывая, что на этом не настаивает даже сам Г. Иванов. Однако, как и многое другое у Г.Иванова, слух о возможном появлении Добролюбова в Петрограде в 1912 году имел под собой реальную почву. Сохранилось письмо, датированное по штемпелю июлем 1912 года, направленное Добролюбовым со станции Бологое брату Георгию в Севастополь, где тот служил в качестве лейтенанта на линейном корабле «Три Святителя». В нем Добролюбов сообщает, что идет из Рыбинска и понемногу приближается к Петербургу, просит сведений о здоровье матери и выражает надежду на встречу. От Бологого до Петербурга дойти ему было, конечно, несложно.

³ Иванов Г. Собрание сочинений в трех томах. Т. 3. М., 1994. С. 317-318.

информации. Конечно, рассказу о мужике не стоит придавать фактологического значения, равно как и не следует говорить на этом основании о возможности появления Добролюбова в Петербурге в 1912 году (ориентировочно этим годом можно датировать описываемые Г. Ивановым события). Но то, что русская литературная жизнь, по крайней мере, первых полутора десятилетий XX века протекала с ощущением параллельного присутствия в этом мире преображенного Добролюбова, странником бродящего по России, — это Иванов почувствовал и передал точно. Религиозное содержание мифа базируется на известной легенде о Христе, описанной в стихотворении Тютчева «Эти бедные селенья...». А в 1914 году уже С. Есенин напишет свою вариацию на тютчевскую тему: «Шел Господь пытаться людей в любви...».

Об разрыве Добролюбова с «образованным обществом» В. Гиппиус пишет как об акте «сплошного исступленного покаяния», вытекающем из его предельной внутренней честности¹. Недаром С. Н. Дурылин в своих воспоминаниях после разговора об отношении Л. Толстого к Добролюбову (в своих странствиях Добролюбов посещал Ясную Поляну, переписывался с Л. Толстым, да и позже его единомышленники и последователи — такие, как Петр Картушин — рассказывали Толстому подробно о жизни и учении Добролюбова²) повествует об «уходе» самого Толстого³. Очевидно, для Дурылина два этих «ухода» «рифмовались», ему виделось даже влияние одного на другое. Карп Лабутин вспоминал, с каким почти религиозным восхищением относились к именам А. Добролюбова и И. Коневского А. Блок и Л. Менделеева⁴. Осип

¹ Гиппиус В. Александр Добролюбов // Русская литература XX века. 1890-1910... С. 271.

² 20 июля 1907 г. Л. Толстой записывает в дневник: «Единственное средство доказательства того, что это учение дает благо, это — то, чтобы жить по нем, как живет Добролюбов» (Толстой Л. Н. Полное собр. соч. М., Т. 56. С. 47). Добролюбов же относился к Толстому скептически, считая, что он не способен довести людей до истины, что его учение крайне непоследовательно и ему недостает веры. Подробнее об отношениях Добролюбова с Л. Толстым см.: Иванова Е. Один из «темных» визитеров // Прометей. Вып. 12. М., 1980. С. 303-313.

³ Дурылин С. Н. У Толстого и о Толстом // Прометей. М., 1980. № 12. С. 222-223.

⁴ Лабутин К. Из неопубликованных воспоминаний о Блоке // Звезда. СПб., 1931. № 10. С. 122.

Дымов писал: «Его видели то в одном, то в другом месте. Странник Божий. <...> Мужик Божий, он сотворил свою собственную веру. Она была свободна от всяких догматов. Учеников и последователей он не искал. Они его искали. Каждая изба была его церковью, часовней, молельней, и молящиеся были просто слушателями»¹. В схожей стилистике пишет Андрей Белый Р. В. Иванову-Разумнику: в письме от 7 февраля 1928 года он говорит о «подвиге» Добролюбова, сравнивая его с подвигом русских юродивых².

Итак, миф о Добролюбове представляет собой литературный извод мифа о святом страннике, само существование которого служит упреком людям, живущим одновременно с ним, но — мимолетной, пустой, суетной жизнью. Иногда его путь пересекается с цивилизацией — но только затем, чтобы еще раз указать на искусственный и безрелигиозный характер этой цивилизации. Так, в период между 1898 и 1910 годами Добролюбов несколько раз посещая Москву и останавливаясь у Дымова и у Брюсовых³, читал современную литературу — и каждый раз снова уходил, не удовлетворенный ни ею, ни городом. Интересно, что сестра жены Брюсова Бронислава Погорельская вспоминает, что во время одного из таких посещений Добролюбов явился к ним в трескучий мороз в летнем пальтишке — и старая нянька назвала его не иначе, как «Божий человек»⁴.

О судьбе Добролюбова после «ухода» писали мало и, как правило, разговор о его дальнейшей судьбе балансировал на грани между легендой и слухами. Осип Дымов, например, риторически вопрошает: «Нашел ли он спокойный, теплый свой последний угол? Или заморозил его насмерть брат мороз, или растерзали

¹ Осип Дымов. Александр Михайлович Добролюбов // Воспоминания о серебряном веке. М., 1993. С.22.

² Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. СПб., 1998. С.563.

³ Особенно близкое духовное родство возникло у Добролюбова с сестрой и женой Валерия Брюсова — Надеждой Яковлевной (1881—1951) и Иоанной Матвеевной (в девичестве Рунт, 1876—1965), не случайно именно с ними впоследствии он возобновит переписку после многолетнего перерыва. Обе женщины находились долгое время под влиянием идей Добролюбова, некоторые мемуаристы также сообщают о том, что Надежда Брюсова, видимо, была в него влюблена.

⁴ Бронислава Погорельская. Валерий Брюсов и его окружение // Воспоминания о серебряном веке. М., 1993. С. 28-29.

волки и где-то в чаше лежат на голой земле его кости?»¹. Даже современные комментаторы сообщают, что после 1905 года (когда вышла в свет последняя книга стихов Добролюбова «Из книги Невидимой», появившаяся в свет, благодаря стараниям сестры Брюсова Надежды Яковлевны), «дальнейшие сведения о нем вполне легендарны»².

На самом деле, «легендарность» можно оставить исключительно на совести комментаторов. В частности, свой путь Добролюбов описал в отрывках из дневника, приложенных к письму к Надежде Брюсовой 1935 года. Разочаровавшись в созданном им в Самарской губернии братстве «добролюбовцев» (общине, близкой по направлению к духовборам), он отправляется в странствия по России. Сибирь, снова Поволжье Средняя Азия, Кавказ — таковы были его жизненные пути в 1920-х — начале 1930-х годов. В 1920-х годах он также посетил и Петроград.

В начале 1930-х годов Добролюбов окончательно обосновывается в Азербайджане, а в середине этого же десятилетия в его душе происходит перелом, и он начинает предпринимать попытки восстановления связей, разорванных много лет назад. Собственно говоря, этих связей было не так уж и много. В Ленинграде жила его сестра Ирина Святловская, бывшая замужем за профессором Евгением Святловским. В Москве жили Надежда и Иоанна Брюсовы. И еще — связь с интеллигенцией, в качестве представителей которой Добролюбов выбирает Вересаева и Бонч-Бруевича. Эти бесценные письма, сохранившиеся частью в РГАЛИ, и ОР РГБ, а частью в домашнем архиве сына Ирины Святловской — Г. Е. Святловского в Санкт-Петербурге, дают нам возможность получить подробное представление о последних годах жизни Добролюбова — как о местах, в которых он жил, так и об условиях его жизни и работы. Постоянная переписка возникает примерно с 1935 года, и продолжается вплоть до 1943-го; последняя дошедшая до нас открытка адресована в блокадный Ленинград — дворнику дома, где жила его сестра Ирина, с просьбой об уточнении ее местонахождения, датирована 2 декабря 1943 года.

¹ Осип Дымов. Александр Михайлович Добролюбов... С.23.

² Иванов Г. Собрание сочинений в трех томах. Т. 3. М., 1994. С. 688. Комментарии В. П. Крейда, Г. И. Мосешвили.

География жизни Добролюбова второй половины 1930-х годов устанавливается достаточно точно. Это разнообразные районы и населенные пункты тогдашней Азербайджанской ССР, чаще всего, весьма глухие¹: Мильская степь, Евлах, Тергер, Кубатлы, Белоканы, Кельбаджары (Кельбаджар), Мардакерт, Агджабеды, Даш-Бурун, Закаталы, Уджары. Иногда ему удается выезжать в Баку, где он живет у знакомых. Грустный парадокс нашего времени: многие города и поселки, где жил человек, всей своей жизнью утверждавший неприкосновенность человеческой жизни, любовь и братство всего живого на земле, — в конце XX века превратились в реки крови во время Нагорно-Карабахской войны. Некоторые перешли под контроль армян, по другим проходит временная граница, установленная режимом прекращения огня.

Верный своим принципам приоритета «ручного труда», Добролюбов работает каменщиком, маляром, плотником, печником у крестьян, в колхозах, на строительстве школ и медпунктов. О том, как живется в советском Азербайджане, он пишет Вересаеву 26 января 1940 г.: «условия очень трудные: ноябрь, декабрь, да и октябрь и 1/2 января сидели без керосину, вечерами нельзя было заниматься перепиской...»². В письме к сестре в начале 1941 г.: «сидим нередко без огня, продукты от случая к случаю — район небазарный, покупают все на дорогах»³. Этим отчасти объясняется то, что письма Добролюбова уже после написания зачастую лежат неделями в ожидании отправки. Тяжелый физический труд с утра до вечера (а в 1936 году Добролюбову исполнилось 60 лет), оплачивавшийся копейками, тяжелейшие условия жизни, когда не всегда была возможность переночевать под крышей, — приводили к тому, что процесс написания письма растягивался, к нему прибавлялись приписки и дополнения. Кроме того, бывали периоды, когда у него попросту не было денег даже на покупку марок (конверты зачастую просто склеивались им из бумаги), в этих случаях письмо отправлялось в категории так называемых «доплатных» — когда оплатить пересылку должен был адресат. Отсутствие самых необходимых ве-

¹ В письме от 31 октября 1939 года Добролюбов пишет В. Вересаеву: «...сейчас в самом глухом районе Азербайджана. Дорога из Евлаха опасная, много круч, легче доехать в Ленинград» (РГАЛИ. Ф. 1041. В. В. Вересаев. Оп. 4. Ед. хр. 240. Л. 18).

² РГАЛИ. Ф. 1041. В. В. Вересаев. Оп. 4. Ед. хр. 240. Л. 30.

³ Архив Г. Е. Святловского.

шей (вплоть до бумаги для письма) заставляло Добролюбова часто обращаться к родственникам и Н. Брюсовой с просьбой о присылке то одного, то другого. Впрочем, как мы знаем из его писем к В. Брюсову, он всегда легко относился к собственности и считал обязанностью человека имущего помогать бедным, ему ничего не стоило, например, обратиться к Брюсову с просьбой выслать книги для его братьев по общине или деньги на покупку семян для мужика, семье которого грозил голод.

Наверное, важнейшим переломом, происшедшим с Добролюбовым в середине 1930-х годов, является его решение после почти 30-летнего перерыва вернуться к литературному творчеству. Более того — написанные произведения он посылает Надежде Брюсовой, Вересаеву, Бонч-Бруевичу, предлагает «продвинуть» их в печать. Среди них — стихотворения, пьесы, лирические зарисовки, проза, произведения смешанных жанров.

Конечно, отказы от литературного творчества в истории мировой литературы происходили — стоит назвать хотя бы А. Рембо, ставшего торговым агентом, но Рембо к литературе не вернулся. Случай Добролюбова представляется уникальным. Приняв решение о возврате в литературу, он совершенно не представлял себе ни жизни в советских Москве и Ленинграде, ни ситуации в советской литературе 1930-х годов. Он наивно убежден в том, что именно его философия «ручного труда» является наиболее точно отражающей сущность рабочего человека и место пролетария в мире¹, а раз так — то его произведения, основанные на этой философии, должны быть напечатаны в государстве, называющем себя пролетарским (ни более ни менее, как в «Правде»!). Надежду Брюсову, пытающуюся осторожно объяснить ему трудности с публикацией его вещей, он энергично уверяет, что она не права: эти произведения хороши и в высшей степени актуальны — чего же еще нужно? Иногда его письма в сталинские Москву и Ленинград выглядят как послания человека с другой планеты (намерение послать свои произведения Ромену Роллану, чтобы

¹ Конечно, под словом «рабочий» Добролюбов понимал вовсе не то, что вкладывали в него официальные большевистские власти. Речь идет, прежде всего, о плотниках, печниках, малярах и т. п. — то есть о людях, владеющих ремеслом (его Добролюбов иногда называет «мастерством»), а вовсе не о тех, кто стал придатком огромных машин на городских заводах.

тот опубликовал их¹). При этом заметим, что Добролюбов, верный своим ранним убеждениям, требует публикации не иначе как анонимно или под псевдонимом, чтобы никто кроме редакции не знал имени автора. При этом он решительно объявляет, что несоблюдение этого условия заставит его отказаться от напечатания своих произведений.

Некоторые аспекты добролюбовских писем были просто опасны для адресатов. Он, например, не только пишет о своей сестре Лене, живущей в эмиграции во Франции, но и просит выяснить ее адрес — это при том, что в тогдашнем СССР любое несанкционированное общение с иностранцами (не говоря уже об эмигрантах) могло повлечь за собой немедленный арест. Весьма опасным в 1936 году уже представлялось напоминание Надежде Брюсовой о Бухарине вкупе с предложением обратиться к нему за помощью — политическое положение Бухарина в это время было уже весьма двусмысленным.

Именно этой причиной, а вовсе не потерей интереса к Добролюбову, как об этом пишет Е. Иванова, утверждающая, что «некогда восторженно его почитавшая Надежда Яковлевна Брюсова уже не отвечала на письма»². Письма Добролюбова, хранящиеся в фонде В. Брюсова в ОР РГБ, показывают, что на его послания она отвечала, хоть и не всегда, и в этих ответах она даже обвиняла Добролюбова за его произведения во враждебности к советскому строительству, чем привела его в состояние крайней удрученности. Поэт, для которого понятие свободы было всегда дороже всего — как в литературе, так и в жизни и

¹ Имя Р. Роллана, очевидно, появляется в письме Добролюбова не случайно. В связи с празднованием в 1936 году 70-летия французского писателя, жившего тогда в Швейцарии, его имя часто появляется на страницах советских газет, которыми Добролюбов постоянно интересовался. Обращения к Роллану практиковались в то время в советской среде, так, например, примерно в декабре 1935 года письмо с приветствием направляет ему бывший генеральный секретарь «Воинствующего ордена имажинистов» в Петрограде-Ленинграде Григорий Шмерельсон (ОР РГБ. Ф. 358. Н. А. Рубакин. Карт. 288. Ед. хр. 57) — и через некоторое время, в феврале 1936 г., получает от него ответ с благодарностью (ОР ИРЛИ. Ф. 699. Г. Б. Шмерельсон. Ед. хр. 63). Добролюбов ошибочно полагает, что Р. Роллан живет во Франции, куда и собирается посылать ему свои произведения.

² Иванова Е. В. Александр Добролюбов — загадка своего времени... С. 196.

в вере, не мог ощутить и понять ту атмосферу страха, в которой жили его корреспонденты.

Эту атмосферу он почувствовал, когда в 1938 году осуществил свой замысел побывать в Москве и Ленинграде. Е. Иванова пишет, что Добролюбов «в 1938 и до начала Вел. отеч. войны часто бывал в Москве и Ленинграде»¹; а также, что «никакой опасности в своих визитах в Ленинград не ощущал, подолгу жил у младшей сестры Ирины...»². Эта информация совершенно ни на чем не основана. В Ленинград Добролюбов приезжал только один раз — в конце августа 1938 года; этот поезд подробно описан в воспоминаниях его племянника Г. Е. Святловского. Приводимый в воспоминаниях текст сохранившейся открытки, посланной Ириной Святловской своему мужу позволяет датировать встречу Добролюбова с сестрой совершенно точно: 27 августа 1938 года. После Ленинграда он побывал в Москве, где навещал Брюсовых и Вересаева. Следует напомнить, что никто из них от этих встреч не отказался, хотя при желании сделать это было бы чрезвычайно просто. Сохранился вариант открытки, которую Иоанна Брюсова собиралась отправить Добролюбову:

«Дорогой Александр Михайлович,

я получила сейчас от Нади письмо, она сообщает Ваш адрес и говорит, что вы будете в Москве и заедете ко мне, [«если я того хочу»]. Не может быть, понятно, речи, чтобы я не захотела Вас повидать. Буду очень и очень рада поговорить с Вами, посмотреть на Вас и... одним словом, приезжайте. Я живу на той же квартире, что и...»³. Поскольку встреча состоялась, понятно, что согласие на нее так или иначе было отправлено — и об этом свидетельствует письмо, отправленное Добролюбовым Иоанне Брюсовой из Ленинграда 10 октября 1938 года. Приводим его целиком:

«Сестре (по неумирающему воспоминанию дней встреч) Иоанне.

Письмо получил. Привет, постараюсь заехать, пока работаю в Ленинграде, заеду или в октябре или в ноябре проездом на юг.

Сестра Иоанна, письмо это написано отчасти в связи с возник-

¹ Иванова Е. В. Добролюбов Александр Михайлович // Русские писатели 1800-1917. Биографический словарь. Т. 2. М., 1992. С. 134.

² Там же. С. 196.

³ Далее текст обрывается. ОР РГБ. Ф. 386. В. Я. Брюсов. Карт. 145. Ед. хр. 62. Л. 5.

шей просьбой. Просьба тщательно поискать в музыкальных кругах следы Семена Викторовича Панченко (это был один из моих друзей моей прежней жизни — до моего выхода из интеллигенции), композитор, я находил о нем упоминание в журнале «Пролетарская музыка» как о советском композиторе, он старый партиец-большевик (на его квартире раз, кажется, я видел Карпова — мне кажется, Ильича), возникло желание, раз я приехал сюда, к вам, узнать о нем, а еще лучше увидеть.

Чувствую себя бодро.

Жму руку,

А. Добролюбов.

Пр<иписка>: адрес:

Ленинград, 136, Геслеровский 7, кв. 1.

Ирине Добролюбовой, передать мне.

Сильное желание видеть тебя, но боязнь есть — что года положили на тебя печать не к лучшему, надеюсь, этого не будет, за себя не боюсь, конечно, время разрушило во мне кое-чего телесного (главное, зубы), но, в общем, чувствую себя прекрасно.

Жду ответа немедленно¹.

¹ Фрагмент этого письма цитируется Е. В. Ивановой (Александр Добролюбов — загадка своего времени... С. 228-229, сноски № 81). К сожалению, в одной этой сноске содержится ошибки, которые, следует исправить. Во-первых, письмо адресовано Иоанне, а не Надежде Брюсовой. Во-вторых, композитор Семен Викторович Панченко друг и корреспондент А. Блока, родился, конечно, не в 1887 году, как пишет Е. Иванова, некритически воспроизводя опечатку «Музыкальной энциклопедии» (Т. 4. М., 1978. С. 174). По информации, полученной от А. Меца (за что мы приносим ему искреннюю благодарность), датой его рождения не является и 1867 год, как указывает большинство современных комментаторов. Как рассказал нам А. Г. Мец, от учеников С. В. Панченко, он узнал, что композитор неоднократно обращал их внимание на эту ошибку, кочующую по разным документам и справочным изданиям. Подлинные даты его жизни: 1863 — 1937 годы, умер он в Ленинграде и похоронен на Волковом кладбище (см. о нем: Александр Блок: новые материалы и исследования. Кн. 3. («Литературное наследство», Т. 92). М., 1982. С. 112-114, а также публикацию З. Минц и А. Лаврова «Письма С. В. Панченко к Блоку» (Блоковский сборник. XIV. К 70-летию З. Г. Минц. Тарту, 1998).

С С. Панченко Добролюбов был знаком давно; еще в конце 1895 года, задумывая не осуществившееся впоследствии издание символистского журнала «Горные вершины», он называет композитора в числе участников «обширного» музыкального отдела журнала (см. об этом: Иванова Е. В. Александр Добролюбов — загадка своего времени... С. 217, где цитирует-

Судя по надписи, которая сделана была Добролюбовым в Ленинграде на экземпляре «Из книги Невидимой», хранившейся в семье Святловских¹, он прожил у сестры не менее четырех месяцев. Это также подтверждается и письмами к родным: уже по возвращении Добролюбов потерял паспорт² и просит выслать ему справку о

ся письмо Добролюбова к Вл. Гиппиусу). Информация о нем, приводимая Добролюбовым в письме к И. М. Брюсовой, фантастична. С. В. Панченко никогда не был членом ВКП (б), более того, как и большинство людей его круга, он находился во внутреннем конфликте с властью. Никаким влиянием он не обладал и вряд ли его заступничество могло кому-то помочь. Наконец, в 1930 году, когда Добролюбов был арестован, Панченко в Москве не жил, а упоминаемый журнал «Пролетарская музыка» в СССР никогда не издавался. Все это также может навести на мысль об аберрации памяти или о сознательном нагромождении Добролюбовым фиктивных сведений о «советскости» Панченко, чтобы не причинить неприятностей И. Брюсовой и себе в случае возможной перлюстрации.

¹ Вот текст надписи: «Впервые просмотрено мною в 1938 во время приезда в Петербург. Всё показное откидываю (также всё слишком рабское), остающееся занумеровано, остальное всё ненужное. А.Д. 1938, 10/XII».

В настоящее время этот экземпляр находится в фондах Государственного историко-литературного и природного музея-заповедника А. А. Блока (Солнечногорск).

² Видимо, из-за своей доверчивости он неоднократно становился жертвой воров, а иногда просто терял документы. Это грозило ему серьезными последствиями. Так, в июне 1930 года он был арестован в Баку, где работал в артели каменщиков, и должен был быть выслан на Север. Известие об этом, Ирина Святловская получила 22 июня, и уже на следующий день она направляет письмо в его защиту во ВЦИК, в котором убеждает членов ВЦИКа, что «к делу его и личности нельзя подходить с общей меркой» (ОР РГБ. Ф. 369 (В. Д. Бонч-Бруевич). Карт. 265. Ед. хр. 44. Л. 1).

Одновременно, отложив все дела, она срочно выезжает в Москву, где через своего родственника, критика и публициста Михаила Петровича Миклашевского (1866—1943, писавшего под псевдонимом М. Неведомский, женатого на племяннице князя Кропоткина) обращается за поддержкой к В. В. Вересаеву, а также к В. Д. Бонч-Бруевичу. Свои усилия она постоянно координировала с Н. Я. Брюсовой, которая также прилагала все усилия для освобождения Добролюбова. Уже вернувшись из Москвы в Ленинград, она писала ей 30 июня 1930 года:

«В последний день в Москве я была у Смидовича, и он обещал мне в срочном порядке затребовать все дело Александра Михайловича в Москву, дав об этом при мне срочное распоряжение своему секретарю, — но этого, по-моему, мало, надо еще и по другим линиям, — действовать и действовать» (ОР РГБ. Ф. 386 (В. Я. Брюсов). Карт. 148. Ед. хр. 43. Л. 1).

том, что он был временно прописан у сестры в Ленинграде в сентябре, октябре, ноябре и «частично декабре» 1938 года.

4 апреля 1937 г. Добролюбов сообщает сестре в Ленинград: «...в конце апреля выезжаю в Тертер, в мае — в Россию»¹. 5-6 мая 1937 года он пишет: «На днях уезжаю, если вздумаешь, пиши: Азербайджан, Тертер (район) Судакину с передачей мне»². Однако несмотря на столь явно выраженное намерение приехать в Россию, Добролюбов в 1937 году ни в Москву, ни в Ленинград не попадает. 29 мая 1937 г. он отправляет Н. Брюсовой открытку (штемпель отправления — 4 июня) из Кубатлы о том, что «дорога приблизилась» и просит писать ему уже в Баку³. Однако после Баку он отправляется не в Москву или Ленинград, а в Закаталы (в архиве Святловского сохранился пустой конверт из-под несохранившегося письма, надписанный Добролюбовым и отправленный сестре Ирине по штемпелю из Белоканы 17 июня 1937 г., при этом обратный адрес указывается — Закаталы). А письмо Добролюбова «сестре Наде» от 23 декабря 1937 года, где он пишет: «Несмотря на всё желанье видеть тебя, — пишет он, — к весне, может быть, будет дорога и увижу проездом»⁴, — написано все там же — в Закаталы. Из всей этой переписки становится понятно, что в 1937 году Добролюбов из Азербайджана не выезжал, это ему удалось сделать только в 1938 году.

Когда он выехал и каков был его маршрут? 17 февраля 1938 года он пишет Вересаеву о том, что подал на расчет и 20 марта ожидает

Заступничество возымело действие, и Добролюбова освободили. После возвращения из Ленинграда он снова, по крайней мере, дважды лишается паспорта, причем в сентябре 1939 года оказывается в трудколонии НКВД в городе Закаталы (Азербайджан); сохранилась присланная им оттуда сестре Ирине открытка.

Интересно, что ранее, в письме 1902 года, после выхода из психиатрической больницы, Добролюбов писал Вл. Гиппиусу: «На днях, самое большее через две недели, надеюсь выйти из Петербурга. Паспорт или звериный знак, без которого невозможно двигаться среди них, который я решил принять, потому что в нем еще нет раблепства, — он уже готов» (ОР ИРЛИ. Ф. 77 (Вл. Гиппиус), Ед. хр. 12. Л. 20).

¹ ОР РГБ. Ф. 386. Брюсов В. Я. Карт. 148. Ед. хр. 41. Л. 68об.

² ОР РГБ. Ф. 386. Брюсов В. Я. Карт. 148. Ед. хр. 41. Л. 49об.

³ ОР РГБ. Ф. 386. Брюсов В. Я. Карт. 148. Ед. хр. 41. Л. 53.

⁴ ОР РГБ. Ф. 386. Брюсов В. Я. Карт. 148. Ед. хр. 41. Л. 59.

получения денег¹. А в другом письме, написанном весной 1938 г. тому же адресату указывает: «...в мае буду в Баку (ул. Лермонтова, 2/7, Спраговскому Михаилу с передачей мне) — до 1 июня буду в Баку»².

Дальше документальных свидетельств нет, но зато известно, что уже по прибытии в Ленинград Добролюбов обращается с письмом к В. Д. Бонч-Бруевичу 19 октября 1938 года, посылая ему свои произведения. Ответа он не получил. По возвращении в Азербайджан о причинах этого молчания ему сообщил муж сестры Евгений Святловский — Бонч-Бруевич прислал ему сообщение, что не мог ответить из-за болезни. И Добролюбов 29 июля 1939 года из Баку пишет Бонч-Бруевичу новое письмо³. В этом письме, на наш взгляд, хронология событий выстроена вполне точно:

«...уже один раз я обратился к тебе (письмо и 2 вещи — «Яблони в саду»⁴ и «На улицах Ленинграда»), — пишет Добролюбов, по своей старой привычке обращаясь на «ты», — ответа не последовало, я был в Москве, хотел зайти — гордость не дала...»⁵.

Ясно, что Добролюбов оказался в Москве *позже* написания первого письма Бонч-Бруевичу. Именно обида на отсутствие ответа и сделала невозможным визит к последнему («гордость не дала»). А это означает только одно: в середине декабря 1938 года Добролюбов из Ленинграда отправляется в Москву, где, по свидетельству И. М. Брюсовой, переданному через Д. Е. Максимова К. М. Азадовским⁶, он пробыл несколько недель.

Первое из дошедших до нас его писем после возвращения написано в Баку — это почтовая открытка со штемпелем отправления 4 января 1939 г.⁷ Если учитывать, что Добролюбов выехал из

¹ РГАЛИ. Ф. 1041. В. В. Вересаев. Оп. 4. Ед. хр. 240. Л. 3об.

² РГАЛИ. Ф. 1041. В. В. Вересаев. Оп. 4. Ед. хр. 240. Л. 17.

³ На это письмо ответ Бонч-Бруевича уже поступит — в ноябре 1939 г.

⁴ Добролюбов приводит первоначальный вариант заглавия этого произведения, позже измененный на «Яблонь в цвету».

⁵ ОР РГБ. Ф. 369. Бонч-Бруевич В. Д. Карт. 265. Ед. хр. 41. Л. 3.

⁶ К. М. Азадовский. Путь Александра Добролюбова... С. 146.

⁷ «Сестра Иоанна, — пишет в этой открытке Добролюбов, — внезапно вспомнилось — я все хотел спросить у вас произведений одного человека (у него один маленький томик), он прошел довольно мало заметным и затем исчез (хотя и был блеск от его некоторых строк и слов), но я, собственно, считаю — вся французская школа от него. (Верлен, переработал его и истолко-

Ленинграда в середине декабря 1938 г., то как раз и получаются примерно 3 недели пребывания в Москве.

О пребывании Добролюбова в Москве имеется еще одно любопытное свидетельство. С. Н. Дурьлин, которого всегда чрезвычайно интересовали личность и творчество поэта, пишет П. П. Перцову в марте 1940 года (согласно помете адресата, письмо было получено 11 марта): «...Кстати, сообщу Вам сверхъестественную новость. Я видел на днях И. М. Брюсову, а она сообщила мне, что у нее был... Александр Добролюбов! Да, да, «исчезнувший в народе» А. Добролюбов — «Natura Naturans», «Из книги невидимой»!

Он — штукатур по профессии, пишет стихи (по словам Брюсовой, — плохие) и мечтает напечатать статью о Блоке.¹

Всё это уж было когда-то,
Но только не помню когда!²

Еще одна легенда приказала долго жить!»³

Во время пребывания Ленинграде Добролюбов предпринял активные попытки вернуться в литературную жизнь, найти какую-то литературную работу (с этой просьбой он, в частности, обращался к Бонч-Бруевичу). Он также пытается (конечно, безуспешно) закрепиться в Ленинграде, найдя работу и получив постоянную прописку. Обнаружив у Святловских свой последний сборник произведений 1905 года «Из книги Невидимой», он просматривает его и вносит коррективы. Вместе с племянником Михаилом⁴ составляет новый сборник своих произведе-

вал), я говорю о Рембо. Если есть — вышлите мне на франц. языке (думаю, вспомню), если можно, если нужно — верну. Я хотел проверить мое внутреннее впечатление». (ОР РГБ. Ф. 386 (В. Я. Брюсов). Карт. 148. Ед. хр. 40. Л. 6).

¹ Об этой статье мы знаем из письма В. Д. Бонч-Бруевича к Добролюбову от 4 ноября 1939 г.: «Меня очень интересует Ваше желание работать в области умственного труда, — пишет Бонч-Бруевич. — Я бы очень хотел ознакомиться с Вашей статьей «Блок как певец». Если она у Вас готова, пришлите мне ее заказной бандеролью по адресу: Москва, 19, Моховая, 6, Гослитмузей. Мы как раз сейчас работаем над Блоком и будем издавать его переписку с Белым. Почем знать, может быть, с этой статьи мы начнем Вас печатать в сборниках «Звенья», которые мы время от времени издаем.» (ОР РГБ. Ф. 369. Бонч-Бруевич В. Д. карт. 144. Ед. хр. 29. Лл. 1-10б.)

² Цитата из стихотворения А. К. Толстого «По гребле неровной и тряской...».

³ РГАЛИ. Ф. 1796 (Перцов П. П.). Оп. 1. Ед. хр. 127. Лл. 170б-18.

⁴ Святловский Михаил Евгеньевич (1918-1944?) — сын Ирины и Евгения

ний, который перепечатывает машинистка профессора Евгения Святловского Е. Э. Гильде.

Михаил Евгеньевич Святловский стал самым близким Добролюбову человеком в приютившей его гостеприимной семье. «Он даже не успевал пообедать, — вспоминает его мать Ирина Святловская, — как АМД¹ звал его к себе в чуланчик, где они подолгу беседовали. «Миша, — сказал о нем брат Саше² однажды, когда мы пилили с ним дрова, — Миша ведь настоящий христианин»³. После отъезда Добролюбова из Ленинграда у него с Михаилом возникла переписка. Из этих писем, в частности, становится ясно, какое значение имели для Добролюбова надежды издать книгу своих произведений. Надежды эти, разумеется, были совершенно утопическими.

Однако, интересно, что некоторые поздние тексты Добролюбова попали к Пастернаку — поэту, для которого, как справедливо неоднократно отмечали исследователи, францисканское мироощущение было далеко не пустым звуком. 12-13 января 1939 г. Добролюбов приложил к письму к Вересаеву свои произведения: «Яблонь в

Святловских, племянник Добролюбова. Во время его приезда в Ленинград был студентом химического факультета Ленинградского государственного университета, который впоследствии закончил с отличием.

¹ АМД — инициалы Александра Михайловича Добролюбова, одновременно вызывающие в памяти пушкинского «рыцаря бедного», начертавшего на щите свой кровью эти буквы, — ассоциация, сознательно с юности культивировавшаяся Добролюбовым. Эту ассоциацию поддерживал и А. Блок. Как справедливо указывал К. М. Азадовский: «Двойственность отношения к Добролюбову <у Блока. — А. К.> сохраняется и в обращенном к нему стихотворении от 10 апреля 1903 г. В первой публикации (1907, альманах «Белые ночи») стихотворение не имело еще заглавия «А. М. Добролюбов», а было посвящено «одному из декадентов». Только по эпиграфу из пушкинского «Жил на свете рыцарь бедный («А. М. Д. своею кровью / Начертал он на щите») — можно было догадаться, что речь идет именно о А. М. Добролюбове (Азадовский К. М. Блок и А. М. Добролюбов // Тезисы I Всесоюзной (III) конференции «Творчество А. А. Блока и русская культура XX века». Тарту, 1975. С. 99.

² Саша — Александр Евгеньевич Святловский (1913-1998), сын Е. Е. Святловского от первого брака. Впоследствии — известный ученый, доктор геолого-минералогических наук. В конце 1930-х годов был студентом Горного института в Ленинграде.

³ Цитируется по авторизованной записи воспоминаний Ирины Святловской, датированной 18 декабря 1966 г. (архив Г. Е. Святловского).

цвету», «Узоры над садом повисли...», «Я хочу быть точным...», «Цветок», «Сказка для детей», «Итак, мы подходим...». С ними Вересаев был уже знаком: он получил эти тексты от Добролюбова еще до его приезда в Москву, обсуждал их с ним в переписке и в 1938 году при личном общении. И Вересаев решил обратиться за отзывом к Пастернаку. В феврале 1939 г. через И. А. Новикова он передает Пастернаку присланные Добролюбовым стихи и прибавляет к ним имевшийся у него прозаический набросок «На улицах Ленинграда». Поскольку Пастернак сразу не ответил, 17 мая 1939 г. Вересаев пишет ему напоминание с просьбой возвратить обратно добролюбовские тексты, приложив конверт для ответа («чтобы не затруднять»)¹. Через три дня Пастернак возвращает Вересаеву присланные произведения и пишет о своих впечатлениях. Впервые этот пастернаковский отзыв был опубликовано Е. В. Ивановой² в материалах первых Пастернаковских чтений.

Пастернак ответил Вересаеву 20 мая 1939 г.: «В стихах Добролюбова (и на современный слух) остается ценным то, чем он дорожит больше всего и к выражению чего возвращается с учащенным упорством: понятие силы (непротяженного движенья), философскую первичность которого он чувствует с большой глубиной и умеет сделать доступной осязанию. Без любви к природе и какой-то своей натурфилософии не бывает творчества, а тут эта скрытая вера всякого воображенья становится исключительным предметом особой одержимости и фанатизма, мыслящего хотя и иступленно, но без ошибок. <...> ...одухотворенность Добролюбовских стихов не попутное какое-нибудь их качество, но существенная сторона их строя и действия, и лишь как явление духа затрагивают они поэзию, а не прямее, как бывает с непосредственными порожденьями последней»³ <подчеркивания Пастернака. — А. К.>.

В конце 30-х годов у Добролюбова произошел перелом также в отношении к умственному и физическому («ручному» в его терминологии) труду. Еще в середине этого десятилетия годов он писал: «... не буду торговать мозгами, как решали и лучшие представите-

¹ См. это письмо в публикации: Иванова Е. Неизвестный отзыв о стихах Александра Добролюбова // «Быть знаменитым некрасиво...» (Пастернаковские чтения, вып. 1.). М., 1992. С. 202.

² Иванова Е. Неизвестный отзыв о стихах Александра Добролюбова... С. 200-201.

³ РГАЛИ. Ф. 1041. Вересаев В. Оп. 4. Ед. хр. 4. Л. 1об.

ли рабочего класса в дни ужасов Дна и становились изменниками класса. Пред выбором только двух путей: идти вперед или назад, они решали идти вперед, но шли на плечах других»¹. Только представителей «ручного труда» считал Добролюбов настоящим пролетариатом, брать же деньги за труд умственный он полагал недостойным. В 1930-е годы он сталкивается с особенно нещадной эксплуатацией со стороны государства. Если в своих дореволюционных странствиях он мог порой вообще обходиться без денег, помогая крестьянам по хозяйству и получая от них еду и одежду, то теперь, как он сам признается, вопрос заработка выходит у него на первый план². В его письмах теперь часто встречаются жалобы на обман начальников, на копеечную оплату тяжелого труда, на невозможность приобрести даже самые необходимые вещи. К началу 1940-х годов жизнь, по его собственному признанию, превратилась в «бесконечную погоню за куском хлеба». Деньги нужно было собирать и для поездки в Москву и Ленинград. А надо заметить, что несмотря на периодические просьбы послать ему по почте то одно то другое, Добролюбов был чрезвычайно щепетилен в том, что касалось финансовой стороны. Любую просьбу он, как правило, сопровождает обязательством выслать за присланное деньги. Когда в 1930-м году он был арестован, сестра Ирина послала ему кроме вещей еще некоторую сумму в качестве помощи. В ответ он вежливо и твердо написал ей, что в деньгах не нуждается. Все публикуемые здесь свидетельства людей, общавшихся с Добролюбовым, сходятся в одном: где бы он ни жил, он всегда стремился к абсолютной материальной независимости, избегал даже обедать с ними за одним столом, не допуская, чтобы приютившие его люди каким бы то ни было образом тратили на него свои деньги.

Возможно, именно по причине этого изменения отношения к способам заработка Добролюбов в письме от 12 марта 1936 года к Надежде Брюсовой не просто просит ее поспособствовать «продвижению в печать» его произведений, но и пытается выяснить, нельзя ли «получить за них монету». Уже после возвращения из Москвы и Ленинграда он задумывает переписать свои старые и новые произ-

¹ Архив Г. Е. Святловского.

² «Заработок был для меня тогда побочное. Сейчас он выдвинулся», — пишет Добролюбов Ирине Святловской в начале 1930-х годов.

ведения, чтобы продать их в государственный литературный музей по предложению В. Д. Бонч-Бруевича¹.

Несмотря на то, что Добролюбову не удалось остаться на постоянное жительство в Ленинграде, к 1939-40 годам он уже окончательно приходит к мысли о необходимости прекратить свои странствия, покончив с «цыганщиной». Ему хочется уже, чтобы не только он мог навещать своих близких и знакомых, но и чтобы они могли при желании навестить его в каком-то определенном месте. В письмах к родным он чаще всего в качестве такого желаемого последнего своего местожительства называет Крым (Феодосию). Однако мысль о Ленинграде и Москве его не покидает, и, начиная уже с 1939 года, он интенсивно работает, чтобы накопить денег на новую поездку в столицы. В 1939-40 годах выехать ему не удалось — как из-за финансовых трудностей, так и из-за проблем с потерей паспорта. Но Добролюбов не унывает. В 1941 году он, получив, наконец, новый документ, он пишет родным о намерении приехать к ним осенью. Это письмо датировано 28 мая 1941 года. До начала войны оставалось менее месяца. Побывать в Москве и Ленинграде Добролюбову больше было не суждено.

Война и начавшаяся вскоре блокада Ленинграда свели письменное общение Добролюбова с родными и знакомыми к минимуму. Последней вестью от него стала датированная 2 декабря 1943 года открытка, направленная им из азербайджанского пристанционного городка Уджары в еще блокированный Ленинград, на имя дворника дома, в котором жила его сестра Ирина с мужем.

Далее судьба Добролюбова оставалась неизвестной. Не было никакой информации ни о дате, ни о месте и обстоятельствах его смерти. В немногочисленных статьях и публикациях, где упоминалось его имя, в приводимых после фамилии скобках дата смерти ставилась почти наугад: встречаются и 1942, и 1943, и 1944, и 1945 годы. Иногда вместо второй даты просто ставился вопросительный знак. Установить истину помогла поездка племянника поэта Г. Е. Святловского в конце 1970-х — начале 1980-х в Азербайджан с целью поиска людей, знавших Добролюбова в последние годы жизни. Ему удалось разыскать людей, у которых Добролюбов жил последние годы и которые поделились своими воспоминания-

¹ Об интересе В.Д.Бонч-Бруевича к русскому сектанству см.: Эткинд А. Хлыст. Секты, литература и революция. М., 1998. С. 631-674.

ми. В них он предстает вполне цельной, узнаваемой личностью, а некоторые детали (например, призыв не убивать комаров, а мазаться отпугивающей их жидкостью) представляют собой ценнейшие доказательства незыблемости основных убеждений русского францисканца, несмотря на невзгоды и испытания, выпавшие на его долю.

Добролюбов умер в Уджарах в 1945 году, не ранее весны, и был похоронен на кладбище при станции. Никаких особых формальностей для того, чтобы похоронить человека в то тяжелое время, не было. А после войны кладбище было снесено и на его месте был построен жилой квартал.

Николай Гумилев — секундант Волошина
(несостоявшаяся дуэль как предыстория состоявшейся)¹

В последних числах февраля 1909 года М. Волошин послал письмо своей близкой знакомой по Коктебелю учительнице Александре Иосифовне Орловой (урожд. Бедункевич)². Александра Иосифовна давно дружила с матерью Волошина, а в Максимилиана Александровича была долгое время влюблена. Убедившись в бесперспективности своего чувства, она вышла замуж вторично за Константина Ивановича Лукьянчикова, чего не принял во внимание Волошин, продолжая обращаться в письмах к ней к ней свободно — как к своей доброй подруге. Упомянутое письмо к Орловой до нас не дошло; но нетрудно себе представить ту разницу между принятыми в то время нормами обращения к замужней женщине и тоном дружеских писем Волошина своим знакомым. Эта свобода обращения в конце концов взбесила ревнивого мужа, и он решил любой ценой прекратить всякие отношения между своей женой и семейством Волошиных. 7 марта 1909 года он направляет две открытки — Волошину и его матери, жившим тогда в Петербурге на Глазовской улице (сейчас — улица Константина Заслонова):

«Глазовская, д. 15, кв. 16. Максимилиану Волошину.

Милостивый Государь!

¹ Работа выполнена в рамках исследования, поддержанного грантом Президента РФ № МД 2925.2005.6.

² О ней некоторые сведения см.: Максимилиан Волошин. Из литературного наследия. СПб., 2003. С. 342.

Прошу подобных писем не присылать моей жене, с огнем опасно шутить, можете обжечься.

Известный Вам К. Лукьянчиков.

Письмо Ваше в моих руках.

Составляйте собственную <жизнь>, а не вмешивайтесь в чужую!».¹

Вторая открытка была еще короче:

«Глазовская, д. 15, кв. 18.

Милостивая государыня!

Елена Оттобальдовна, прошу прекратить посещения моей семьи и посоветовать Вашему сыну (*как мать*) не посылать писем чужой жене с гнусными предложениями.

Известный К. Лукьянчиков»².

Волошин пришел в сильнейшее негодование. Открытки Лукьянчикова, по всем представлениям, были ни чем иным, как серьезнейшими оскорблениями. Поэтому нужно было готовиться ко всему, включая дуэль. Волошин не медлил ни минуты. Требовалось было выбрать двух человек — самых доверенных, самых близких, которым можно было бы рассказать о происшедшем и которых можно было бы пригласить в секунданты. Этими людьми оказались для Волошина его близкий друг Алексей Толстой (который впоследствии стал его секундантом в ноябре 1909 года) — и... Николай Гумилев.

Вот письмо, адресованное Волошиным 10 марта Гумилеву и Толстому:

«Николай Степанович и Алексей Николаевич!

Я прошу у вас дружеской услуги: отправиться от моего имени к г-ну Лукьянчикову (Константину Ивановичу) и под угрозой поединка потребовать у него трех действий:

1). Немедленно поехать извиниться перед моей матерью за неподобающую грубость, которорую он позволил себе по отношению к ней в прилагаемом открытом письме.

¹ РО ИРЛИ. Ф. 562. Волошин М. А. Оп. 3. № 795. Л. 1-1об.

² РО ИРЛИ. Ф. 562. Волошин М. А. Оп. 5. № 314. Л. 1-1об.

2). Не вмешиваться в личные отношения Александры Иосифовны Орловой с ее старыми друзьями — моей матерью и мною.

3). Уничтожить на ваших глазах мое письмо, адресованное мною Александре Иосифовне, которое он имел нескромность прочесть.

<В> переговорах с г-ном Лукьянчиковым прошу вас иметь в виду, что самое важное для меня — это исполнение этих требований, а вовсе не поединок, т. е. личных отношений к нему к меня нет и крови его я вовсе не жажду. Дуэль является для меня здесь лишь прискорбной неизбежностью.

В случае же его отказа от дуэли прошу Вас прибегнуть к угрозе оскорбления действием с моей стороны только в крайнем случае, т<ак> к<ак> должен заранее предупредить вас, что исполнять ее я вовсе не собираюсь.

С доверием вручаю вас защиту моих интересов.

Максимилиан Волошин.

Вторник, 10 марта.

2 часа дня».¹

Это письмо интересно многими вещами. Во-первых, сам факт, что Волошин пригласил Гумилева в секунданты, говорит о чрезвычайно доверительном характере их отношений. Во-вторых, становится ясным, что распространенная схема — нанесение оскорбления действием как средство заставить противника выйти на дуэль была весьма актуальной для Волошина и рассматривалось им как вполне реальная угроза. Таким образом, получается, что Гумилев от самого Волошина получил в марте 1909 года «программу действий», которая была с некоторыми коррективами применена к нему самому в ноябре. В-третьих, письмо демонстрирует тот крайний душевный разлад, который возник у Волошина в связи с глубоким противоречием между его собственными убеждениями («легче быть убитым, чем убить») и требованиями чести. И, наконец, становится ясным, каков был подтекст гумилевских попыток учить Волошина, как следует вызывать на дуэль — летом 1909 года.

Днем раньше Волошин отправляет к Орловой А.Толстого — с просьбой передать ей лично в руки следующее письмо:

«Милая Орлишка,

В ответ на мое письмо к тебе я получил неожиданно дерзкую записку от Константина Ивановича Лукьянчикова, в которой он мне

¹ РО ИРЛИ. Ф. 562. Волошин М. А. Оп. 3. № 36. Лл. 1-2.

сообщает, что перехватил мое письмо, написанное исключительно для тебя.

Предполагая, что письмо мое так и осталось тебе неизвестным, я пользуюсь любезностью моих друзей, которые должны передать это письмо лично из рук в руки.

Я хочу тебе сказать и подтвердить, что я тебе остаюсь верным другом, что ты можешь рассчитывать на какую угодно помощь с моей стороны и что я прошу у тебя позволения помочь тебе выйти из той тяжелой обстановки, что замкнулась вокруг тебя.

Так как ввиду неожиданных осложнений с Константином Ивановичем я не могу прийти к тебе, не рискуя тебя подвергнуть всей неприятности скандалов и криков, то очень прошу тебя зайти к нам или назначить место для нашего свидания.

О часе и дне передай, пожалуйста, устно теперь же моему другу графу Алексею Николаевичу Толстому, который вручит тебе это письмо.

До свиданья. Крепко тебя целую и верю, что мне удастся освободить тебя от этого кошмара.

Максимилиан Волошин».¹

Однако не успел Волошин отправить это письмо, как пришло другое — адресованное его матери от Орловой. Александра Иосифовна Орлова оказалась в тяжелейшем положении — между мужем и близкими друзьями. Она услышала переговоры А. Толстого с Лукьянчиковым — и ее немедленно отправленное письмо к Елене Оттобальдовне представляло собой истерическую смесь просьб о прощении — как для нее, так и для ее мужа, мольбы сделать все, чтобы не допустить дуэли, так как она знает, что условия Волошина для ее мужа неприемлемы и он на них не пойдет, намеки на свое измученное психическое состояние, мыслей о самоубийстве. В любом случае, становилось ясно, что в заступничестве Волошина она явно не нуждается, хотя ситуация ее крайне тяготила. Елена Оттобальдовна, получившая это письмо 11 марта, ответила спокойно:

«Орлинка, милый, мне прощать К. М. нечего, но он своими открытками ко мне и Максу сам вызывает на какую-нибудь расправу: бить или стреляться. Ему ведь только стоит извиниться, согласиться на условия Макса — и дело уладится миром. Вообще, я теперь не могу ничего предотвратить. — О тебе говорю: скажи нам только

¹ РО ИРЛИ. Ф. 562. Волошин М. А. Оп.3. № 86. Лл. 1-2.

слово, и ты опять будешь свободным, уважающим себя человеком. Твой Эскимос»¹.

В тот же день, 11 марта, мать сообщила Волошину о письме Орловой. Волошин оказался в очень неприятной ситуации: ведь он объяснял друзьям, что причина его возмущения то, что муж его знакомой действует против ее воли, перехватывает его адресованные ей письма и мешает их нормальному общению, посылая оскорбительные открытки. Теперь становилось ясно, что в этом деле Орлова (как, впрочем, и следовало ожидать), несмотря на всю давнюю дружбу с Волошиными, встала в итоге на сторону мужа — и повод для ее защиты мгновенно испарился. Нужно было искать выход из ложного положения, и Волошин тогда же, 11 марта, немедленно пишет новое письмо Толстому и Гумилеву с объяснением:

«Николай Степанович и Алексей Николаевич!

За этот день случились новые обстоятельства, изменяющие мои требования к К. И. Лукьянчикову.

Моя мать получила от Александры Иосифовны Орловой, которой г-н Лукьянчиков сообщил о предполагаемой дуэли, письмо, в котором она просит нас — меня и мать мою — пощадить ее и не вмешиваться в ее жизнь.

Поэтому требование мое о невмешательстве г-на Лукьянчикова в отношения моей матери и мои к А. И. Орловой теряет смысл.

Мать же моя, со своей стороны, заявляет, что оскорбленной г-ном Лукьянчиковым она себя не считает и извинений его ей не надо.

Письмо же мое к А. И. Орловой, перехваченное г-ном Лукьянчиковым, как сообщает А. И. Орлова, уже уничтожено.

Таким образом, все три мною поставленные требования падают сами собой, и так как никаких личных отношений у меня к г-ну Лукьянчикову нет, то я считаю это дело для себя поконченным.

В том же случае, если сам г-н Лукьянчиков считает себя оскорбленным мною, то прошу Вас передать его секундантам, что я всегда к его услугам, а также прочесть им данное письмо.

Максимилиан Волошин»².

Через некоторое время переписка Орловой-Бедункевич с Волошиными возобновилась. Интересно ее письмо 1914 года к

¹ РО ИРЛИ. Ф. 562. Волошин М. А. Оп. 5. № 292. Л. 1. Эскимос — шуточное прозвище, данное Орловой Елене Оттобальдовне Кириенко-Волошиной.

² РО ИРЛИ. Ф. 562. Волошин М. А. Оп. 3. № 36. Лл. 3-3об.

Елене Оттобальдовне, в котором она признается, что вся история марта 1909 года не добавила ей счастья:

«...Как-то я разбирала твои письма. Задумалась над ними, и мне почувствовалось, как ты любила меня, какая была хорошая ко мне, сколько сердечности было в наших отношениях и как много эгоизма во мне, чтобы все сломать, разрушить, бросить тебя. Ты простишь мне это, потому что мое чувство к Максусу было сильнее, чем я этого хотела, хотелось забыться, уйти от него, больше от себя. Ведь эта история — старое, далекое прошлое. Я только теперь понимаю, что это ошибка, могу посоветовать каждому, кто будет любить так сильно и безнадежно, чтобы к таким мерам никогда не прибегать, они достичь этой цели не могут. Живу я довольно-таки презабавно, и до сих пор К<онстантин> Ив<анович> спокойно не может слышать о Максусе, им овладевает состояние какого-то бешенства, хотя ревнует от меня к каждому хоть сколько-нибудь интересному человеку. А мне как назло <...> случается-таки видеть около себя и хороших, и милых людей. <...>

...Я очень плохая жена. Живу совершенно собственной жизнью, никогда не интересуюсь делами существа, привыкшего ко мне, полюбившего какой-то странной любовью для себя».¹

Письменное общение Орловой с Максимилианом и Еленой Оттобальдовной восстановилось — конечно, втайне от ее мужа, — и практически вернулось к той степени теплоты и доверия, которая была до марта 1909 года. «...У меня с Орлишкой теперь идет регулярная переписка»², — сообщает Волошин матери в феврале 1914 года.

¹ РО ИРЛИ. Ф. 562. Волошин М. А. Оп. 5. № 321. Лл. 15-15об.

² РО ИРЛИ. Ф. 562. Волошин М. А. Оп. 3. № 66. Л. 12.

Кузмин и Пушкин
или Кем и для чего был совершен
«Набег на Барсуковку»?¹

Рассказ М. Кузмина «Набег на Барсуковку» появился в № 13 «Свободного журнала» за 1914 год и, в общем, не привлек равным счетом почти никакого внимания. Рассказ был написан легко и просто, в его основе лежала весьма нарочито сконструированная ситуация из эпохи крепостного права. В самой этой ситуации тоже не было ничего особенно нового. Любовь девушки и молодого человека, принадлежащих к враждующим соседским помещичьим фамилиям — и остроумная инсценировка, придуманная, чтобы соединить любящих, преодолев эту вражду. Стандартный и весьма старый сюжет. По предложенной еще Б. Эйхенбаумом типологии кузминской прозы этот рассказ, наряду, например, со смежными ему («Шар на клумбе»), относится к повествованию с «изящным, забавным рассказчиком», повествующим о мелких вещах, причем сами эти вещи имеют «иногда вид простых анекдотов <...>, а иногда заразительно-смешных, озорных...»².

О квазипушкинской позиции Кузмина в сборнике «Сети» неоднократно писали, как и о транслировании пушкинских мотивов в его прозе³. Однако следует признать, что мотивы пушкинской про-

¹ Работа выполнена в рамках исследования, поддержанного грантом Президента РФ № МД 2925.2005.6.

² Эйхенбаум Б. О прозе М. Кузмина // Эйхенбаум Б. О литературе. М., 1987. С. 350.

³ Ср., например: «...собственное отношение Кузмина к пушкинской теме отличается от той комбинаторики с пушкинским именем, в которую его внедрил Брюсов. Примечательно, что первый известный нам текст

зы в «Набеге на Барсуковку» играют принципиально иную роль, и сам Кузмин начинает рассказ, фактически, с автометаописания:

«Не ладилось почему-то в этот день вышиванье у Машеньки, то в синее поле нанижет зеленого бисеру, то лилового в розы пустит, то желтый рассыпется...»¹.

Конечно, тут видится прежде всего кузминская автоцитация: мотив бисерного кошелька, который девушка вышивает жениху — сквозной для лирики Кузмина², он начинается с самого первого стихотворения его первого сборника стихов «Сети»:

вы — барышни в бандо,
с чувством играющие вальсы Маркалью,
вышивающие бисером кошельки
для женихов в далеких походах, —

получая свое наивысшее развитие в цикле из «Глиняных голубков», который так и называется: «Бисерные кошельки». Таким образом ситуация уже имплицитно маркируется как любовная, хотя о том, что у Маши есть возлюбленный — Григорий Ильичевский, с которым она тайком видится, читатель узнает чуть позже. Однако автометаописательный смысл мотива заключается в другом — акцент тут должен ставиться не на том, что именно вышивается, а на самом процессе, который представляет собой «нанизывание»

Кузмина — небольшая новелла «В пустыне» (1898) практически повторяет сюжетные коллизии пушкинского «Пророка», а еще одной заветной, явно пушкинской, мечтой Кузмина. прежде всего выраженной в частой номинации стихотворений главами, станет создание «романа в стихах». Некоторые аспекты этой поздней стратегии Кузмина, частично воплощенной в поэтике цикла «Форель разбивает лед», можно заметить и в «Сетях»: как в намеренном введении в текст «прозаизмов» — конкретных имен и фамилий из «своего» круга, словоформ «вещного мира», так и в «интимизации» поэзии. И именно эти откровенно пропушкинские принципы поэтики были узнаны авторами пародий на Кузмина и были подвергнуты пародийному осмеянию» (Корниенко С. Поэтика книги стихов М. Кузмина «Сети». Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2000. С.13).

¹ Кузмин М. Проза. Т. 4 Berkeley, 1985 (Modern Russian. Literature and Culture. Studies ans texts. Vol. 17). С. 295. Далее ссылки на текст рассказа будут даваться по этому изданию в тексте с указанием в скобках номера страницы.

² Это отмечал, в частности, Н.Богомоллов в комментариях к изданию: Кузмин М. Стихотворения. СПб., 1996 («Новая библиотека поэта»). С. 729.

бисера разных цветов на основу. Этот мотив в контексте творчества Кузмина оказывается связан и с рассеянностью девушки, испытывавшей первое любовное чувство. В «Александрийский песнях» мы встречаемся с такой рассеянностью героини, работающей на ткацком станке:

Мать, вернувшись, сказала:
«Что это, Зоя,
вместо нарцисса ты выткала розу?
что у тебя в голове?»
Не знаю, как это случилось

Ср. в «Набеге на Барсуковку» Маша уже четвертый месяц вышивает кошелек для Григория, «рассыпания бисер и путая цвета» (с. 300).

В силу общеизвестности, видимо, нет необходимости приводить многочисленные доводы в пользу того, что перед нами — старейшая метафора творчества, восходящая в русской литературе к орнаментальному стилю «плетения словес» у Епифания Премудрого. Однако, рассказ Кузмина меньше всего можно отнести к орнаментальной прозе, поэтому правомерной представляется постановка вопроса: а что же тогда «нанизывается», «сплетается», «вышивается» в «Набеге на Барсуковку»?

Ответ на этот вопрос может быть получен в результате анализа сюжетных линий текста. Прежде всего, нетрудно заметить, что основной фабульный ход, связанный с любовью детей из враждующих семей, восходящий к различным фольклорным эпосам и нашедший свой апофеоз в трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта», заимствуется Кузминым из пушкинского «Дубровского», причем легко выявляется целый ряд интертекстуальных схождения. Ряд этот начинается именем героини — Маша, что отсылает к дочери Кирилы Петровича Троекурова. После того, как Петр Трифонович, машин отец, узнает о ее отношениях с Ильичевским, Маша оказывается запертой в комнате — как и пушкинская героиня — в ожидании спасения от своего возлюбленного. Захват Барсуковки «войском» Ильичевского оказывается «машкерадом», что немедленно актуализирует семантику «потешных» полков. Но «потешные» полки, созданные Петром I, становятся очень быстро гвардейскими — это Преображенский и Семеновский лейб-гвардии полки. И оба эти первые русские полки лейб-гвардии немедленно оказыва-

ются в центре интертекстуальной игры Кузмина, причем узнаваем и кузминский принцип кодирования текста — по смежности внутри оппозиционной пары, когда один элемент заменяет второй.

Напомним, что в тексте рассказа Петр Трифоныч Барсуков говорит о себе как о полковнике Преображенского полка. Даже если иметь в виду, что чин полковника он получил при выходе в отставку, пребывая до этого момента майором (в гвардии чин подполковника к тому времени уже отсутствовал), это был все равно очень высокий чин. Достаточно сказать, что в 1810 году в Преображенском полку числилось всего 9 штаб-офицеров. Полковничий чин в гвардии был равен армейскому генерал-лейтенанту, что заставляет вспомнить Кирилу Петровича Троекурова, чей чин генерал-аншефа был выше в табели о рангах всего на одну ступень. Семеновский же полк (как второй элемент оппозиции главных гвардейских полков России) относится ко второму пласту пушкинских мотивов в рассказе, отсылая к «Капитанской дочке», где Петруша Гринев еще в утробе матери был записан в Семеновский полк сержантом, напомним, что его начальником в этом полку является «майор гвардии князя Б.», прототипом которого является сам командир полка Яков Брюс¹. Как и в «Дубровском» возлюбленную героя «Капитанской дочки» зовут Машей, что также позволяет говорить об обоих пушкинских повестях как о подтексте рассказа Кузмина. Характерной деталью объединяющей эти три текста являются также весьма схожие признаки «волнения мыслей» персонажей. Троекуров насвистывает «Гром победы раздавайся», отец Петруши Гринева читает Придворный календарь. Кузмин создает некую контаминацию: его Петр Трифоныч Барсуков барабанит пальцами Преображенский марш (ср. «старинный марш», который насвистывает во время чтения календаря Андрей Петрович Гринев), а в ожидании разбойников читает «календарь за 1811 год».

Ирония Кузмина, изображающая машиного брата Илью Барсукова, изучающим в самые неподходящие моменты роман Руссо «Эмиль или О воспитании» и мечтающим «о правильном

¹ См. об этом и о хронологии событий повести: Осповат А. Когда был записан в гвардию Петруша Гринев? (К текстологии и историографии «Капитанской дочки») // Пушкинские чтения в Тарту. 2. Тарту, 2000. С. 216-227.

воспитании своих будущих детей» (с. 308), связана с хронологическим сдвигом. Популярность Руссо в России была чрезвычайно высока в последней трети XVIII века, и именно тогда предпринимались активные попытки воспитывать детей в духе «Эмиля», что кстати порождало многочисленные анекдоты. В своих записках профессор Б. Тьебо пересказывает один из таких анекдотов со слов князя Долгорукого: «Один хороший мой знакомый, отец семейства (говорил князь), имел шестерых сыновей. Пришла пора начать воспитание самого младшего из них; в это время появился «Эмиль» Ж.-Ж. Руссо. Отец семейства рассудил, что ему лучшего ничего не остается, как последовать наставлениям этой книги. Когда воспитание окончилось, отец, в отчаянии, написал знаменитому автору, что, приняв предложенный им метод воспитания, он только сделал из своего младшего сына какого-то уroda (monstre); а Руссо отвечал ему, что, издавая свою книгу, он имел основание надеяться, что ее будут читать, но вовсе и не воображал, чтобы нашелся отец семейства, который руководствовался бы на практик содержанием этой книги»¹. Остается добавить, что роман Руссо появился в 1762 году, а страстным приверженцем «Эмиля», о котором рассказывал Долгоруков, был граф Головкин. Таким образом, Кузмин не только иронизирует над персонажем, ищущим жизненных рецептов на любой случай в философских сочинениях, но и, благодаря некоторому анахронизму (действие рассказа явно происходит не ранее третьего десятилетия XIX века, когда Руссо в России воспринимался уже почти исключительно как писатель, а его философские и педагогические произведения уже не имели столь рьяных последователей, стремящихся немедленно воплощать их в жизнь), создает иронический подтекст. Ирония Кузмина распространяется и на Григория Ильичевского (ср. параллель — Илья Барсуков — Григорий Ильичевский): если Барсуков-младший вычитывает в книгах, как надо жить, то Ильичевский — сам создает ирреальный, придуманный мир. Его возлюбленная Маша Барсукова выросла на романтических штампах, и она в своем сознании оперирует исключительно этими штампами (что в своих мечтах об умыкании, что в своей страстной речи на постоялом дворе, которая по стилистике вся представляет собой цитату из плохого романа).

¹ Тьебо Б. Записки. [Извлечения] // Русская старина, 1877. Т. 20. № 11. С. 520.

Каково же время действия «Набега на Барсуковку»? Оно не указано точно, но его можно попытаться восстановить по упоминаемым в рассказе музыкальным произведениям, которые почти все относятся ко второму десятилетию XIX века. Самая ранняя дата — 1811 год (календарь именно за этот год читает Барсуков-старший). Из композиторов Петр Трифоныч предпочитает Россини и часто насвистывает увертюру к его опере «Елисавета» («Елизавета, королева Англии») (1815). Его сын Илья иногда исполняет для отца другие произведения Россини — «Итальянка в Алжире» (1813) и «Сороку-воровку» (1817), хотя сам больше всего любит Бетховена. Все бы ничего — и можно было бы спокойно датировать действие рассказа примерно 1820-м годом, однако в тексте также сообщается, что «отец не понимал Бетховена <...> и находил, что Улыбышев прав в своем суждении о Бетховене» (с.300). Вот это уже создает определенные проблемы, ибо известный музыкальный критик Александр Дмитриевич Улыбышев свою первую работу опубликовал только в 1825 году, а книгу «Beethoven, ses critiques et ses glossateurs», в которой высказал достаточно спорные суждения о композиторе и которая вызвала многочисленные возражения, — в Лейпциге в 1857 году! Если ориентироваться на эту дату и помнить, что описываются времена крепостного права, то следует сделать вывод, что действие происходит в 1858 — 1860 годы, т. е. — во времена Александра II, что, конечно, невозможно. Таким образом, упоминание работы Улыбышева представляет собой совершенный анахронизм, введенный Кузминым для подчеркивания иронической тональности повествования¹.

Таким же анахронизмом является указывающая на пушкинский подтекст, является пушка, которая перекочевала к мужикам Ильичевского явно непосредственно от разбойников Дубровского. Откуда попала пушка к самому Дубровскому сказать сложно, но

¹ Ср. слова Л. Вольперт о статье А. Осповата «Исторический материал и исторические аллюзии в «Капитанской дочке» (Тыняновский сборник. Вып. 10. М., 1998. С. 40-67): «Описывая релятивность исторических аллюзий в «Капитанской дочке», он, фактически, затронул и глубинные пласты иронии. Хотя ученый о них прямо не говорит, на самом деле речь идет о скрытых механизмах иронии в романе, недоступных современному исследователю без специального исторического комментария» (Вольперт И. Ирония в романах «Капитанская дочка» и «Красное и черное» // Лотмановский сборник М., 2003).

можно предположить, что она была отбита в одной из стычек с посланными на его поимку солдатами. А вот где раздобыл пушку Ильичевский? Для помещика средней руки это было нереально ни в 1820-е годы, ни, тем более, в 1850-е. Пушка возникает в рассказе Кузмина не только как прямая и овеществленная цитата из «Дубровского» и — отчасти — из «Капитанской дочки, где фигурирует единственная пушка, состоящая на вооружении защитников Белогорской крепости (между прочим, «подметное письмо» Ильичевского — тоже не что иное, как трансформированное письмо пугачевцев к белогорским казакам), но и как цитата-иероглиф, указывающая на самого автора подтекста — Пушкина.

Таким образом, получается, что основная смысловая зона рассказа Кузмина лежит вне самого произведения — и располагается в плоскости интертекстуальных связей с пушкинскими повестями. Судя по всему, перед нами случай «несмешной пародии» (наподобие приводимых Тыняновым в статье «О пародии» в качестве подобных примеров пародий Полевого и Панаева). Отношение рассказа Кузмина к повестям Пушкина — это отношения пародичности, в то время, как объектом пародии становится сам принцип построения текста, при котором любые заимствуемые элементы пародируемого материала, насыщенные пафосом, попадают в контекст, в котором пафос вообще невозможен. Пародийный эффект поддерживается сразу на нескольких уровнях. Уровень автометаописания — это вводимый с самого начала рассказа мотив вышитых кошельков, указывающий на принцип сплетения заимствованных сюжетных ходов. Уровень открытой и скрытой цитации, эксплицирующий интертекстуальное взаимодействие и указывающий на материал пародии, что необходимое для создания пародийного эффекта. Наконец, — и это, видимо, главное, — метасюжетный уровень самого рассказа — когда элементы, составляющие его кульминацию, в конце оказываются фиктивными (таким образом, опровергается сама возможность пафосного отношения к реальности).

О чем жалеет Машенька, когда все проясняется? «Конечно, я люблю тебя по-прежнему и женой твоей быть согласна, но ах, зачем все это приключение — не более, как маскарадная шутка?» — говорит она своему жениху (с. 316). Оказывается, что в этом мире, во-первых, все уже ранее состоялось (безусловно, Ильичевский

сознательно строит свой «набег» на Барсуковку по пушкинскому образцу), и возможно только повторение уже бывшего. Во-вторых, реализуется шекспировская метафора о мире-театре — в кузминском контексте вольно или невольно все играют заранее написанные роли. И, наконец, все самые напряженные, даже, порой, трагические жизненные коллизии заранее обречены быть сведенными к простым, легким, в чем-то даже смешным сюжетным рисункам, в чем-то даже смешным сюжетным рисункам.

Думается, что настоящим объектом пародии Кузмина являются его собственные принципы творчества, уже сформулированные к тому времени в статье «О прекрасной ясности» (статья была опубликована в № 1 «Аполлона» за 1910 год, тогда как «Набег на Барсуковку», скорее всего, был написан в 1914 году), и таким образом, рассказ может считаться автопародией. Возможно, решая этот вопрос, нужно учесть еще и автобиографический след, который Кузмин оставил в тексте: Петр Трифонович Барсуков, узнав, что его дочь встречалась с заклятым врагом Ильичевским «в пылу гнева сначала хотел на следующее утро поехать к соседу и избить его, «как щенка», но, подумав и поговорив с сыном, решил стреляться с Ильичевским, так как последний, хотя «каналья и масон», был дворянин тем не менее, и не подобало унижать благородного звания» (с. 305). За этими размышлениями Барсукова более чем явно встает история столкновения самого Кузмина с Сергеем Шварсаломом в октябре 1912 года. Как известно, Шварсалон вступился за честь своей сестры Веры Шварсалон, которая в то время была уже беременна от своего отчима Вячеслава Иванова и вскоре вышла за него замуж. Причиной столкновения были недостойные слухи, которые об этой истории распространял Кузмин, долгое время живший на «башне» Вяч. Иванова. Когда Шварсалон вызвал Вяч. Иванова на дуэль, секунданты Шварсалона А. Скалдин и А. Залеманов получили извещение, что Кузмин отказывается от принятия вызова, и причиной отказа Кузмина является сословное неравенство. Удар тут наносился одновременно по двум направлениям — с одной стороны, это был намек на происхождение С. Шварсалона, чьим отцом был еврей, а с другой, — на самого Вяч. Иванова, который по материнской линии происходил из духовного сословия. Вzbешенный Шварсалон избил Кузмина в антракте спектакля

«Изнанка жизни», который давался в театре Рейнеке¹. Таким образом, порыв Барсукова-старшего избить Ильичевского, с одной стороны, — конечно, тоже мотив, взятый из Дубровского (как известно, напасть на имение соседа, разорить ее и осадить помещика в его усадьбе были Кириле Петровичу Троекурову «не в диковину»). Но с другой стороны, — этот фрагмент текста не может прочитываться без проекции на события 1912 года как на подтверждение Кузминым своей позиции о том, что дуэль возможна (и необходима) только в рамках дворянского сословия.

Благодарю Н. А. Богомоллова за консультацию при обсуждении времени написания рассказа М. Кузмина.

¹ Об этом инциденте — см., например: Азадовский К. Эпизоды // Новое литературное обозрение. 1994. № 10. С. 123-129.

Поэзия Вадима Шершеневича

В 1919 году Вадим Шершеневич, подводя итоги 26 лет своей жизни (а он умел и любил подводить итоги), напишет:

В этой жизни тревожной, как любовь в девичьей,
Где лампа одета лохмотьями копоти и дыма,
Где в окошке кокарда лунного огня,
Многие научились о Вадиме Шершеневиче,
Некоторые ладонь о ладонь с Вадимом Габриэлевичем,
Несколько знают походку губ Димы,
Но никто не знает меня.

Последние слова остаются актуальными и сегодня. Несмотря на то что Шершеневич не был арестован, расстрелян, не погиб в лагере, его поэзия осталась малоизвестной. Шершеневич привычно упоминался студентами как один из соратников Есенина и идеолог имажинизма; в хрестоматии по русской литературе начала XX века иногда включалось одно-два его стихотворения — вот, собственно, и все. А ведь поэзия Шершеневича представляет собой одну из вершин русской лирики XX века и совсем не только ее имажинистского крыла: он, словно задавшись целью продемонстрировать условность и прозрачность границ русского авангарда, писал стихи, следуя эстетическим принципам самых различных литературных направлений: символизма, эгофутуризма, кубофутуризма, имажинизма... Был, правда, в истории русской литературы еще один поэт, который в 20-е годы входил чуть ли не одновременно в различные группы и направления, — Константин Вагинов, но для Вагинова это было скорее формированием свое-

го собственного поэтического окружения, тогда как Шершеневич воспринимал основы поэтики каждого течения как свои; они причудливо накладывались на поэтическое «я» мастера, взаимодействовали друг с другом, сплаваясь в единое целое. Более того, существовала и обратная связь: Шершеневич, как и всякий настоящий поэт, сам оказал влияние на условия и линии развития тех направлений и школ, частью которых он в то или иное время был (исключая разве что символизм).

Вадим Габриэлевич Шершеневич родился 25 января 1893 года в Казани, в семье крупного ученого-юриста профессора права Габриэля Феликсовича Шершеневича и оперной певицы Евгении Львовны Шершеневич. В 9 лет он поступил в гимназию, как позднее указывал сам поэт в автобиографии¹, не без «помощи» Николая II, который наложил благоприятную резолюцию на поданное прошение: мальчик поступал в гимназию на год раньше положенного срока. В гимназии же Вадим Шершеневич и начал писать стихи. Первая его книга — «Весенние проталинки» вышла в 1911 году — ее автору было всего 18 лет. Как часто происходит в подобных случаях, Шершеневич впоследствии не только не гордился своей первой книгой, но даже и старался вообще не упоминать ее, — дело дошло до того, что на вышедшем в 1913 году втором сборнике его стихов — «Carmina» — стоял подзаголовок: «Книга I». Надо сказать, что Шершеневичу вообще было свойственно стремление «корректировать прошлое»; так, он писал в предисловии к своей книге «Автомобилья поступь»: «...я не без колебания поставил на этом сборнике «Книга II». Дело в том, что «Книга 1-я» (Carmina) сегодня бесконечно далека от меня², и я ее почти не считаю своей. Однако, пометив «Автомобилью поступь» — «Книга 1-я», я обрекал себя на бесчисленное количество «Книг 1-ых»: я надеюсь, что через год и эта книга станет для меня чужой»³. На первый взгляд, все понятно и естественно, но нужно иметь в виду, что между книгами «Carmina» и «Автомобилья поступь» у Шершеневича вышли еще два (!) сборника стихов — «Романтическая пудра» (СПб., 1913) и «Экстравагантные флаконы» (М., 1913), о которых он даже не упоминает. Таким образом, «Автомобилья поступь», о которой он раз-

¹ РГАЛИ. Ф. 2145. Оп. 1. Ед. хр. 119.

² Впоследствии Шершеневич называл эту свою книгу эпигонской.

³ Шершеневич В. Автомобилья поступь. М., 1916. С. 4-5.

мышляет — первая она или вторая его книга, на самом деле — по счету пятая!

В «Carmina» Шершеневич четко указал свои приоритеты: первый раздел книги посвящен Блоку — и пронизан символистскими влияниями, аллюзиями и ассоциациями, которые в этом разделе легко узнаваемы. Однако, символистский пласт в книге далеко не единственный. Есть явные отсылки к Кузмину. Небольшой раздел насыщен русскими мифологическими мотивами, что одинаково может быть отнесено как к блоковской «болотной» теме, так и к хорошо известной Шершеневичу «Яри» С. Городецкого. И если посвящение раздела переводов Гумилеву еще не означает обращения Шершеневича к поэтике акмеизма (акмеистические стихи Гумилева ему еще не могли быть известны), то само стихотворение-посвящение («Н. Гумилеву посвящается») выглядит «отсылкой к будущему» — к размышлениям О.Мандельштама о иноязычных прививках к русской речи, об узнавании своего в чужом и т.д. И если образ садовода в стихотворениях Мандельштама «Дано мне тело...» и в последней строфе упоминаемого стихотворения Шершеневича, очевидно, все же восходит к общей праметафоре (поэт-садовник), то гораздо явственнее выглядит переключка в посвящении Гумилеву:

В теплицах же моих не снимут
С растений иноземный плод:
Их погубил не русский климат,
А неумелый садовод.

(Шершеневич)

А зодчий не был итальянец,
Но русский в Риме, — ну, так что ж!
Ты каждый раз, как иностранец,
Сквозь рошу портиков идешь.

(Мандельштам. «На площадь, выбежав,
свободен...», 1914).

Сборники Шершеневича «Романтическая пудра» (1913) и «Экстравагантные флаконы» (1913) открывают собой новый — футуристический — этап творчества поэта. Уже первый из них своим подзаголовком («Поэзы. Орус 8-й») указывал на эгофутуристическое самоопределение автора (в частности, — на продолжении

линии Игорь-Северянина в русской поэзии). Шершеневич был одним из основателей группы эгофутуристов — вместе с Граалем Арельским (С. С. Петровым), Л. Заком, Рюриком Ивневым и др. Он активно участвовал в различных изданиях таких эгофутуристических издательств, как «Мезонин поэзии», «Петербургский глашатай». В 1914 году вместе с К. Большаковым и В. Маяковским В. Шершеневич подписывает манифест в защиту приехавшего в Россию Ф. Т. Маринетти — идеолога и теоретика итальянского футуризма. Что же касается второй книги — «Экстравагантные флаконы» (1913), то хотя издана она была в «Мезонине поэзии», к эгофутуристическому влиянию здесь уже начинает примешиваться влияние «Гилеи», то есть — кубофутуристов (А. Крученых, В. Хлебников, Н. Бурлюк, В. Маяковский, Б. Лившиц).

Кроме эго- и кубофутуристов существовали также «центристы» — группа «Центрифуга», в которую вошли три наиболее талантливых поэта из круга издательства «Лирика» — С. Бобров, Н. Асеев и Б. Пастернак. Вообще футуристических групп было довольно много и отношения между ними были весьма напряженными — борьба шла активно. «Каждая группочка, — вспоминал позже В. Шершеневич, — была принципиальна и ортодоксальна. Ничто не утвержденное ею не могло быть истинным, и подчас для одной футуристической группы другая, футуристическая же, была большим врагом, чем символисты или натуралисты»¹.

В этой обстановке на квартире Шершеневича собираются лидеры основных футуристических групп, которые принимают решение об издании «Первого журнала русских футуристов» — по их замыслу, этот журнал должен был заменить многочисленные издательства, выпускавшие футуристические брошюры, занимавшиеся взаимоничтожением. Журнал был выпущен в Москве² — и в его издании самое активное участие принимал В. Шершеневич. Увы, планировавшегося объединения футуристов не получилось — и первый номер «первого» журнала оказался последним. Более того, вскоре после его появления, в первом альманахе «Центрифуги» «Руконог» (М., 1914) была напечатана статья Б. Пастернака «Вассерманова реакция», прямо направленная против В. Шершеневича:

¹ Мой век, мои друзья и подруги. Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова. М., 1990. С. 514.

² Первый журнал русских футуристов. 1914. № 1-2.

«В последних его фабрикатах совершенно отсутствует все то, чего и не подозревается непосвященными, и напротив, они изобилуют зато всем тем, в чем публика всегда видела родовой признак поэзии. Соответствие это настолько полно, что мы вынуждены сознание производителя приравнять к сознанию потребителя, а такое уравнение есть формула непроизводительного, посреднического сознания»¹.

Результатом этой статьи стало письмо Большакова, Маяковского и Шершеневича в редакцию «Руконога», в котором авторы требовали личного свидания для объяснений. Такая встреча состоялась — трое на трое: от «Центрифуги» явились Б. Пастернак, С. Бобров и Б. Кушнер². Ее ближайшим результатом стало сближение позиций Пастернака и Маяковского, а отдаленным — разрыв Маяковского с Шершеневичем осенью 1914 года. Новые объединения и размежевания возникали практически непрерывно.

В «Экстравагантных флаконах» — и особенно — в последующей за ней этапной для Шершеневича книги «Автомобилья поступь» (М., 1916), куда вошли многие стихотворения из «Флаконов», наиболее ярко развилась такая типично футуристическая черта поэзии, как урбанизм. Город со всеми его «непоэтическими» проявлениями вошел в стихи Шершеневича: толпы на улицах и бульварах, проститутки, электричество, бешеный темп жизни, где сцены напоминают кадры запущенной киноленты (иногда — как в стихотворении «Рюрику Ивневу» — вверх ногами)... И — конечно — прежде всего, городской транспорт, предельно ускоряющий движение городе, позволяющий мгновенно (для сознания человека той эпохи) переноситься с места на место. Это, конечно, трамвай — мифологизированное существо из городского пейзажа, навсегда вошедшее в основной фонд образов русского авангарда³. Рев моторов, запах бензина — это и есть «автомобилья поступь» города, которая возникает в стихах Шершеневича. И не случайно урбанистическая тематика в сознании поэта сопоставляется с обновлением чисто стиховых приемов, в частности, — рифмовки:

¹ Пастернак Б. Собр. соч.: В 5-ти томах. М., 1991. Т. 4. С. 352.

² Подробнее об этой встрече см.: Флейшман Л. История «Центрифуги» // Флейшман Л. Статьи о Пастернаке. Вгетеп. 1977. С. 68-71.

³ См. об этом: Тименчик Р. К символике трамвая в русской поэзии // Труды по знаковым системам. Ученые записки Тартуского университета. Вып. 754. Тарту, 1986. Т. XXXI. С. 133-141.

А я люблю только связь диссонансов,
Связь на вечер, на одну ночь!
И, с виду неряшливый, ритм, как скунсом,
Закрывает строфы — правильно точен.

Иногда допускаю брак гражданский -
Ассонансов привередливый брак!
Но они теперь служат рифмой вселенской
Для всех выдвигающихся писак.

А я люблю только гул проспекта,
Только рев моторов, презираю тишь...
И кружатся в строфах, забывши такты,
Фонари, небоскребы и столбы афиш.
(«Фривольные диссонансы»)

Искрометности городской жизни соответствует неожиданность и внезапность диссонансных рифм, в которых при совпадении согласных рифмующегося слога не совпадают ударные гласные. Стихотворение автоматично: оно посвящено самому процессу создания стихотворения.

Шершеневич писал в цитированном уже предисловии к сборнику «Автомобилья поступь»: «Поэзия покинула Парнас; неуклюжий, старомодный, одинокий Парнас «сдается по случаю отъезда в наем». Поэтическое, т. е. лунные безделушки, «вперед-народ», словновые башни, рифмованная риторика, стилизация, — распродается по дешевым ценам. Этим объясняется мнимая непоэтичность и антиэстетичность моей лирики. Слишком все «поэтичное» и «красивое» захватано руками прошлых веков, чтобы оно могло быть красивым. Красота выявляется отовсюду, но в мраморе она расхищена в большей степени, чем в навозе»¹. Основополагающим признаком своей поэзии Шершеневич называет то, что она «насквозь современна». Интересно, что название сборника «Автомобилья поступь» (уже подготовленного к печати) оказалось в неожиданной «параллели» с тем фактом, что в первую мировую войну вольноопределяющийся Шершеневич служил именно в автомобильной части...

В сравнительно недолгий период сближения Шершеневича с кубофутуристами (группа «Гилея») он испытывает сильное вли-

¹ Шершеневич В. Автомобилья поступь... С. 3.

яние Маяковского, — влияние, которое, по-видимому, будет сопровождать его стихи и в период имажинизма Особенности поэтики, характерные для творчества Шершеневича, этого периода: и вселенский, масштабный характер происходящего, и реализованные метафоры, становящиеся основой всего развития сюжета («Сердце вспотело, трясет двойным подбородком и / Кидает тяжелые пульсы рассеянно по сторонам...» (1913) или: Мысли прыгнули с мозговых блокнотов («Вы вчера мне вставили луну в петлицу...»), и снижающие эпитеты и сравнения (Луна выплывала воблоу вяленой («Принцип басни», 1919) или: В небес голубом стакане / Гонокочки звезд («Небоскреб образов минус спряжение» 1919), и реализация темы стоимости поэтического труда (Все мы, поэты, — торгаши, и торгуем / Строфою за рубль серебряных глаз («Содержание минус форма», 1918), — зачастую так или иначе пересекались с ключевыми мотивами и приемами Маяковского; сравните у последнего: «... ковыляла / никому не нужная дряблая луна...» («Адище города», <1913>); «Ведь если звезды зажигают — / <...> значит кто-то называет эти плевочки жемчужиной» («Послушайте!», <1914>); «Слышу: / тихо, / как больной с кровати, / прыгнул нерв...» («Облако в штанах», <1914-15>); «Говоря по-вашему, / рифма — / вексель...» («Разговор с фининспектором о поэзии», <1926>).

Последний пример показывает, что речь не всегда идет о влиянии Маяковского на Шершеневича, иногда процесс был направлен и в обратную сторону. Однако личные отношения этих поэтов были очень непростыми. Маяковский обвинял Шершеневича в сознательном «выдергивании» цитат из других поэтов и — прежде всего — у него самого. А. Мариенгоф рассказал об одном «несчастном случае», который позволил Маяковскому публично рассказывать о «краже», которую якобы совершил у него Шершеневич:

«Вадим Шершеневич владел словесной рапирой, как никто в Москве. Он запросто — сегодня в Колонном зале, завтра в Политехническом, послезавтра в «Стойле пегаса» — нагромождал вокруг себя полутрупы врагов нашей святой и неистовой веры в божественную метафору, которую мы называли образом.

Но у нашего гения словесной рапиры была своя ахиллесова пята. Я бы даже сказал — пяточка. Тем не менее она доставляла всем нам крупные неприятности.

«Я сошью себе черные штаны из бархата голоса моего», — написал Маяковский.

Понятия не имея об этой великолепной образной строчке, Вадим Шершеневич, обладающий еще более бархатным голосом, несколько позже напечатал: «Я сошью себе полосатые штаны из бархата голоса моего».

<...> Стоило только Маяковскому увидеть на трибуне нашего златоуста, как он вставал посреди зала во весь свой немалый рост и зычно объявлял:

— А Шершеневич у меня штаны украл!

Бесстрашный литературный боец, первый из первых в Столице Мира, мгновенно скисал и, умоляюще глядя то на Есенина, то на меня, растерянным шепотом просил под хохот бессердечного зала:

— Толя... Сережа... спасайте!»¹.

Но для Шершеневича помимо чисто поэтической практики, был чрезвычайно важен и теоретический фактор. Для него мало было писать стихи — необходимо было подводить теоретическую базу, быть идеологом. Он переводит книги Маринетти и издает свои сборники статей: «Футуризм без маски» (ноябрь 1913, на обложке — 1914) и «Зеленая улица» (1916), а также пишет в 1914 году статью «Пунктир футуризма», в которой выразительно формулирует сущность футуристического вдохновения городом:

«Город последовательно — то начиняет нас порохом шумов, красок, образов, то высасывает из нас все, до последнего. <...>

Вечер. Стемнело. Наливаются кровью зрачки реклам. Факельно вскрикивают электрофонари. Клубами валит колокольный перезвон: басовые гроздья падают на землю, на головы пешеходов. Трамваи вздыбились и несутся, гремя опущенной челюстью по <торцу>. Мы сами несемся, мчимся, стремимся столкнуться нос к носу с завтрашним днем. Картечью сыплет время ядра минут. Если отыскивать наиболее яркую черту современности, то несомненно, что этот титул принадлежит движению. Это не случайный самозванец, так как в будущем быстрота еще станет более могущественной.

¹ Мой век, мои друзья и подруги. Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова. М., 1990. С. 131-132. Речь идет о стихотворении Маяковского «Кофта фата». Однако Маяковский не был автором этого образа. Он, как показал Н. Харджиев, восходит к французскому эпитафю к «Египетским ночам» А. С. Пушкина — см. об этом: Харджиев Н. И. Статьи об авангарде. В 2-х томах. М., 1997. С. 108-109.

Красотой быстроты пропитан весь сегодняшний день, от фабрики до хвоста собаки, которую через миг раздавит трам.

Поэтому более чем понятно, что лирик, опьяненный жизнью, опьянен именно динамикой жизни»¹.

Следующий важный поворот в эволюции Шершеневича-поэта происходит в 1918 году. Шершеневич вместе с Есениным и Мариенгофом создает Орден имагинистов. Сам термин происходит от латинского «*imago*» — «образ» и производных от него европейских слов (английского и французского «*image*», итальянского «*immagine*»). Именно так называет уже упомянутых ближайших соратников Шершеневича по имагинизму в своем знаменитом ироническом стиховорении В. Хлебников:

Москвы колымага,
В ней два имаго.
Голгофа
Мариенгофа.
Город
Распорот.
Воскресение
Есенина.
Господи, отелись
В шубе из лис! (1920)

Верный своей приверженности к теории, Шершеневич принимается за теоретическое обоснование положений нового течения (сам поэт называет его «имажионизм»). В статье, написанной в 1918 году под псевдонимом «Г. Гаер» — «У края «прелестной бездны», он провозглашает преимущество имагинизма по отношению к футуризму:

«Футуризм умер! Да будет ему земля клоунадой!

<...>

Он должен быть благословляем уже за то, что нес в себе имажионизм, и так бережно нес, что не обнаружил даже слепым, а слепые всегда видят лучше зрячих...

Футуризм умер потому, что таил в себе нечто более обширное, чем он сам, а именно имажионизм»².

¹ Шершеневич В. Пунктир футуризма // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома. 1994. СПб., 1998. С. 171-172.

² Без муз: Художественно-периодическое издание. № 1. Н. Новгород. 1918. С. 42-43.

В 1919 году Шершеневич набрасывает прокламационный текст, опубликованный в качестве декларации имажинизма. Кроме него, под декларацией подписались поэты С. Есенин, Рюрик Ивнев, А. Мариенгоф, а также художники Б. Эрдман и Г. Якулов. Сквозная мысль декларации — диктатура образа:

«Образ и только образ. Образ — ступенями от аналогий, параллелизмов — сравнения, противоположения, эпитеты сжатые и раскрытые, приложения политематического, многоэтажного построения — вот орудие производства мастера искусства. Всякое иное искусство — приложение к «Ниве». Только образ, как нафталин, пересыпающий произведение, спасает это последнее от моли времени. Образ — это броня строки. Это панцирь картины. Это крепостная артиллерия театрального действия»¹.

Это уже после литературные противники Шершеневича начнут обвинять поэта в том, что он ставит форму в поэзии выше содержания. А пока что он смело заявляет: «Всякое содержание в художественном произведении так же глупо и бессмысленно, как наклейки из газет на картины»². Пока что Шершеневич вместе со своими друзьями-имажинистами разворачивает широкую издательскую деятельность. Для издания многочисленных книг, альманахов, теоретических сборников имажинистов и их союзников были созданы целые издательства: «Имажинисты», «Чихи-Пихи», «Сандро». В 1919 году в Москве начало работать имажинистское кафе «Стойло Пегаса», являвшееся фактически клубом имажинистов. У имажинистов была очень хорошо развита коммерческая деятельность: им принадлежали в Москве самые разные предприятия — издательства, кинотеатр, кафе. Это давало твердую почву под ногами и возможность при необходимости трансформироваться. Так, например, в 1922 году литературное приложение к берлинскому журналу «Накануне» сообщало в разделе «Литературная критика»: «Совершенно прекратила свое существование бывшая организация имажинистов. В помещении клуба имажинистов «Стойло Пегаса» открыт частным предпринимателем ресторан»³. Но в том же 1922 году был основан собственный имажинистский журнал с запоминающимся названием — «Гостиница для путешественников

¹ Поэты-имажинисты. («Библиотека поэта»). СПб., 1997. С. 9.

² Поэты-имажинисты. С. 9.

³ Накануне. Литературное приложение. Берлин, 1922. № 13, 13 августа. С. 7.

прекрасном» — правда, всего вышло четыре номера. Влияние имажинистов чрезвычайно значительным, это проявилось и во вновь созданном Всероссийском союзе поэтов, председателем которого Шершеневич был избран в 1919 году и оставался таковым до начала 1920 года.

Имажинизм унаследовал от футуризма стремление к ярким, эпатирующим выступлениям и прочим акциям. Так, расклеивались листовки о «всеобщей мобилизации» на демонстрацию 12 июня 1920 года по поводу отделения искусства от государства, что привело подписавших их имажинистов (и Шершеневича в том числе) в МЧК. Другими известными акциями, подробно описанными Шершеневичем в своих воспоминаниях, были роспись цитатами из своих стихов стен Страстного монастыря в Москве и «переименование» улиц: так, вместо таблички с надписью «Петровка» прикрепляется: «улица Мариенгофа», Никитская превращается в улицу Шершеневича, Тверская — в Есенинскую. Как и у футуристов, на диспутах и выступлениях имажинистов происходили бурные скандалы, выплескивавшиеся в прессу. Устраивались и даже специальные диспуты в форме суда, наиболее известным среди которых был «Суд над имажинистами», прошедший 4 ноября 1920 года в Большом зале консерватории. Хорошо помня то, что биографию поэта создают литературные факты, имажинисты умело превращали в историю литературы все — от быта до личных отношений.

Долгое время у властей сохранялось терпимое отношение к имажинистам и их выходкам. Этому способствовала и личная дружба Есенина, Мариенгофа, Шершеневича с весьма высокими чинами МЧК, которые активно интересовались современной поэзией. Одним из таких чинов был, между прочим, знаменитый Яков Блюмкин — убивший германского посла Мирбаха с целью сорвать заключение мирного договора с Германией. Довольно тепло относились к имажинистам и на самом «верху»: Л. Троцкий, Л. Каменев. Однако были и серьезные осложнения. Так, была конфискован имажинистский сборник с вызывающим названием «Мы Чем Каемся» (М., 1922), подчеркивавший заглавными буквами своих слов страшную аббревиатуру тех лет — МЧК — что на деле означало: «Московская чрезвычайная комиссия». Несколько раз имажинистов арестовывали, причем Шершеневич арестовывался в 1919 году (по обвинению в связях с анархистами), когда

он еще был председателем Всероссийского союза поэтов. Теперь же, после выхода сборника «Мы Чем Каемся», он был арестован снова, в июне 1922 года и ему инкриминировалось издание книги, в которой «шрифт расставлен с таким расчетом, что из трех заглавных букв получается М.Ч.К., и содержание книги содержит в себе якобы раскаянье в своих действиях М.Ч.К.»¹. К счастью, поэтов вскоре выпускали и их аресты не приводили к более тяжким последствиям.

В феврале 1920 года Шершеневич пишет свой главный имажинистский теоретический труд: « $2 \times 2 = 5$. Листы имажиниста», в котором сформулирует все основные принципы поэтики своего направления — от «самоудовлеющей ценности» каждого образа до ломки грамматики. В том же году выходит главная имажинистская книга Шершеневича — «Лошадь как лошадь» — с которой произошел забавный инцидент: московские чиновники-бюрократы направили книгу на склад Наркомзема для распространения в деревнях среди крестьянства, решив по названию, что она посвящена проблемам коневодства. Дело дошло до Ленина... Именно об этой книге Шершеневич писал в инскрипте режиссеру А. Я. Таирову: «...здесь мне удалось найти новую поэтичность... Все дело в осознании слова как такового, как образа — единственного материала поэтического искусства».²

Книга «Лошадь как лошадь» построена с помощью приема обнажения тематических и композиционных доминант входящих в нее стихотворений. Абсолютный приоритет формы приводит к тому, что названия зачастую просто кратко формулируют основной конструктивный принцип построения текста, например: «Принцип краткого политематизма», «Композиционное соподчинение», «Принцип звука минус образ», «Принцип развернутой аналогии» и т. п. Так же, как имажинистское стихотворение, по мысли Шершеневича, должно было представлять собой «толпу образов», своего рода, каталог, из которого «без ущерба может быть вынут один образ или вставлено еще десять», — всю книгу «Лошадь как лошадь» в какой-то мере можно назвать иллюстрацией к важнейшим принципам

¹ Цит. по: Дроздов В. «Достались нам в удел года совсем плохие...» (В. Г. Шершеневич в 1919 и 1922 годах) // Новое литературное обозрение. 1998. № 30 (2). С. 128.

² РГАЛИ. Ф. 2328. Оп. 1. Ед. хр. 1165.

имажинистской поэтики, сформулированным Шершеневичем в его теоретических работах, прежде всего, — в « $2 \times 2 = 5$. Листы имажиниста» (М., «Имажинисты», 1920) — хотя, конечно, все было наоборот: сформулированная поэтика Шершеневича базировалась на уже написанных к 1920 году стихотворениях, включенных им в «Лошадь как лошадь».

Кроме композиционных экспериментов, Шершеневич реализует в книге и иные приемы построения стихотворного текста, которые носят скорее общеавангардный характер: выравнивание не по левому, а по правому полю, игру со скобками, разнообразие ритмов и рифм, ломка нормативных правил грамматики, наконец. — фонетическое письмо:

Не поймет даже та, которой губ тяну я руки,

Мое простое: лэ-сэ-сэ-фиоррр-эй-ва!

(«Принцип звука минус образ»)

Последний сборник стихов Вадима Шершеневича, выпущенный им в 1926 году, посвящен актрисе Юлии Дижур — чувство к которой навсегда осталось для поэта одной из ярчайших и одновременно самых трагических жизненных страниц. Однако вокруг датировок трагических событий, разворачивавшихся вокруг Шершеневича, существует довольно много путаницы.

Соратник Шершеневича по имажинизму М. Ройзман так вспоминает об этом: «Вадим полюбил артистку необычайной красоты, обаяния, ума — Юлию Дижур. Она ответила ему взаимностью <...>. Но вот Дижур повздорила с Вадимом, и он ушел от нее, заявив, что никогда не вернется: он хотел проучить ее. Она несколько раз звонила ему по телефону, он не поддавался уговорам, и она выстрелила из револьвера себе в сердце. Почти все стихи, как и последняя книга Вадима, посвящены памяти Юлии»¹. Эту же цитату из книги воспоминаний Ройзмана приводит С. В. Шумихин в качестве комментария к главе «Алкоголь» из мемуаров Шершеневича «Великолепный очевидец», — к следующим строкам:

«Я даже помню один наш разговор с ним <Есениным. — А. К.>. У меня в это время было большое горе. Трагически погиб человек, которого я долго любил. О смерти я узнал из газет, и еще несколько дней после смерти этой женщины я получал от нее, уже мертвой,

¹ Ройзман М. Все, что помню о Есенине. М., 1973. С. 137.

письма. Письма из Киева до Москвы шли дольше, чем пуля от дула до виска. Тогда я много пил, и Есенин меня ругал»¹.

В предисловии к изданию сборника стихов В. Шершеневича 1997 года² В. Ю. Бобрецов, ссылаясь на статью швейцарского исследователь Ж. Нива, вышедшую еще в 1974 году, утверждает что Юлия Дижур покончила с собой в 1927 году³. Утверждение это фантастическое, учитывая, что в РГАЛИ (Ф. 2145, оп. 1, ед. хр. 1) хранится публикуемое в настоящей книге стихотворение Шершеневича «Памяти Ю. Д.» (Юлии Дижур) — с авторской датой — 18 мая 1926 года!

Наконец, уже в 1999 году В. Дроздов, указал точную дату самоубийства Дижур — 3 апреля 1926 года⁴. Очевидно, что приведенная цитата из воспоминаний Шершеневича никак не может относиться к ней — поскольку Есенин ушел из жизни раньше ее. В. Дроздов предположил, что эта цитата рассказывает о событиях 1919 года, отраженных в поэме Шершеневича «Слезы кулак зажать» — когда от чьей-то пули погибла его возлюбленная — исследователь предполагает, что ее фамилия была — Жук, ср.: приводимое им посвящение на книге Шершеневича «Вечный жид. Трагедия великолепного отчаяния»⁵: «Маленькой и черной ЖУК, СКАРАБЕЮ моей жизни», а также стихотворение от 18 апреля 1920 года «Жуку», в котором есть строчки о гибели любимой.

Сам Шершеневич вспоминал об этих событиях так: «Я в жизни терял и трагически терял много дорогого. Две женщины из тех, которым я писал свои стихи, погибли от пули: одна от своей, другая от чужой. Я не умею плакать»⁶. Еще раньше, 24 ноября 1913 года покончила с собой — из-за любви к В. Брюсову — поэтесса Надежда Львова, с которой у Шершеневича были дружеские и доверитель-

¹ Мой век, мои друзья и подруги. Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова. М., 1990. С. 582.

² Шершеневич В. Листы имажиниста. Ярославль, 1997. С. 39.

³ Nivat G. Trois correspondants d'Aleksandr Kusikov // Cahiers du Monde russe et soviétique. 1974. Vol. XV, № 1-2. P. 212.

⁴ Дроздов В. «Мы не готовили рецепт (как надо писать), но исследовали». Заметки об одной книге В. Шершеневича // Новое литературное обозрение. 1999. № 36 (2). С. 192.

⁵ Шершеневич В. Вечный жид. Трагедия великолепного отчаяния. М., [1919] — речь, очевидно идет о третьем издании книги.

⁶ Мой век, мои друзья и подруги. Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова... С. 469.

ные отношения.¹ Вообще — самоубийства превратились в бич для имажинистов: в 1925 году повесился Есенин, 3 декабря 1926 года на могиле Есенина застрелилась его жена Галина Бениславская. В 1940 году покончил с собой сын Мариенгофа Кирилл... Все эти смерти оставляли сильнейший след в стихах оставшихся...

«Итак итог» — эту книгу иногда еще называют постимажинистской, потому что Шершеневич постепенно стал отходить от имажинистской поэтики, — действительно стал итогом его поэтической деятельности. В 1928 году в статье «Существуют ли имажинисты?»² он признал, что «имажинизма сейчас нет ни как течения, ни как школы».

Шершеневич работает для театра, пишет статьи и рецензии на театральные темы, очерки об актерах. В 1930-е годы работает над мемуарами «Великолепный очевидец», занимается переводами. Ни одно из стихотворений, которые он продолжал писать после 1926 года, не появилось в печати при его жизни. 18 мая 1942 года он скончался от туберкулеза в эвакуации, в барнаульском госпитале. В своих мемуарах Мариенгоф рассказывает, как знаменитый В. Качалов передал ему слова актрисы Алисы Коонен, бывшей свидетельницей последних дней Шершеневича: «Бедный Дима ужасно не хотел умирать. Он очень любил жизнь»...³

¹ Ср. воспоминания В. Шершеневича о ее самоубийстве: «Я не помню, где я был вечером, но когда пришел домой часов в десять, я застал жену у телефона:

— Поезжай немедленно к Наде!

Я не мог добиться, в чем дело. Я отправился... <...>

На звонок мне открыл дверь человек в форме землемера... Он оказался братом Нади и плакал. А в соседней комнате на столе в своей черной повязке лежала мертвая Надя. Выстрел был из нагана в сердце» (Мой век, мои друзья и подруги. Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова... С. 472). Другую версию передает В. Ф. Ходасевич: «...Львова...позвонила к поэту Вадиму Шершеневичу: «Очень тоскливо, пойдемте в кинематограф». Шершеневич не мог пойти — у него были гости. Часов в 11 она звонила ко мне — меня не было дома. Поздним вечером она застрелилась» (Ходасевич Вл. Некрополь. Воспоминания. М., 1996. С. 42).

² Читатель и писатель. 1928, 1 февраля.

³ Мой век, мои друзья и подруги. Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова... С. 288.

НЕСКОЛЬКО ШТРИХОВ К ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА: АНАТОЛИЙ НАЛЬ¹

Анатолий Миронович Наль – не самое известное сейчас имя в истории русской литературы XX века. Вместе с тем, его поэтическое творчество уже с первой книги оказалось предметом внимания самых известных русских поэтов – и уже хотя бы поэтому пристальное изучение лирики Анатолия Наля необходимо. Таким образом, мы не только сможем прояснить некоторые интереснейшие моменты истории русской литературы XX века, но и уточнить специфику так называемого «второго ряда» поэзии.

Анатолий Наль (настоящая фамилия – Раппопорт) родился на Украине, в 1903 году, в Подольской губернии. Вскоре семья переехала в Ташкент, где он и закончил школу. В 1920 году в Ташкенте был создан Туркестанский государственный университет – и Наль стал совмещать занятия в последнем классе школы с учебой на историко-филологическом факультете университета. Одновременно он посещает занятия Театральной студии Н. Н. Кулинского и А. А. Рустайкиса, что стало его первым шагом в театральную сферу.

Университет он не закончил. В октябре 1921 году Наль переезжает в Москву (предварительно он приехал на несколько дней в июне) и, сдав экзамен, учится и играет в Третьей студии МХТ (театр имени Вахтангова), одновременно его принимает к себе и Чехов во Вторую студию МХТ. С этого времени вся его жизнь будет связана

¹ Данная статья и приложение к ней оказались возможными благодаря Анне Анатольевне Наль, поэтессе и переводчице, познакомившей меня с хранящимся у нее архивом своего отца.

с театром, а своим учителе Вахтангове Наль впоследствии оставит воспоминания.

Начало литературных опытов Наля относится еще к ташкентскому периоду. В ташкентском журнале «Искусство и театр» он успел опубликовать несколько своих стихотворений, еще раньше его сказка появилась в школьном печатном журнале. По приезде в Москву он активно продолжает свои поэтические опыты. Определенную поддержку ему оказывает В. Брюсов, Наль в том же 1921 году становится членом Московского отделения Всероссийского Союза поэтов. Он входит в московскую литературную жизнь, знакомится с многочисленными литературными группировками, участвует в выступлениях. Сохранилась, в частности, афиша с объявлением о поэтическом вечере 29 ноября 1925 года в Политехническом музее, где Наль назван в числе участников вместе с Есениным, Белым, Городецким, Мариенгофом, Шершеневичем, Крученых, Зенкевичем и др. Первые трое на вечер не явились и, по свидетельству одной из посетительниц Политехнического музея, публика, разъяренная прежде всего отсутствием Есенина, который за три дня до этого лег в психиатрическую больницу, каждого нового поэта встречала воплями: «Не надо! Долой!!! Даешь Сергея Есенина! Е-се-ни-на!!!!». Наль всюду посещал кафе «Стойло Пегаса», совладельцем которого был Есенин, а также кафе Союза поэтов «Домино», где чтения происходили по вечерам и ночам, кроме того, поэты продавали маленькие рукописные книжечки своих собственных стихов (несколько таких книжечек стихов Наля остались в его архиве). Эти чтения продолжались до тех пор, пока Вахтангов не запретил ему посещения «Домино», считая, что они разлагающе действуют на молодого актера.

Наль ехал в Москву прежде всего, чтобы увидеть своего кумира — Блока. Он надеялся увидеть его выступление в Политехническом музее. Однако он опоздал на месяц: Блок выступал последний раз в Москве (и вообще в своей жизни) с 3 по 9 мая 1921 года, летом его выступления в Москве уже не могло быть: его болезнь прогрессировала, и он вскоре умер.

За время своего пребывания в Москве Наль знакомится с лучшими московскими поэтами того времени, а также с приезжавшими петроградцами. Эти знакомства помогли ему при издании его первой книги «Элегии и стансы». Наль посоветовали обратиться

к А. А. Кроленко, бывшему тогда директором одного из самых знаменитых советских издательств — “Academia”. Надо сказать, что это издательство ориентировалось прежде всего на выпуск произведений русской и мировой классики, из современных авторов публиковались только самые известные. Наля вошел в число нескольких исключений — молодых и малоизвестных поэтов, чьи книги были изданы в «Academia». А то, что это издательство напечатало его первую книгу — просто уникальный случай, учитывая, что тогдашнее материальное положение Наля не дает возможности даже предполагать его собственное финансовое участие в издании книги. Возможно, что издательство легко бы отклонило его книгу, но предисловие к ней написал Михаил Кузмин. Есть основания полагать, что общение Наля с Кузминым и знакомство последнего с будущей книгой молодого поэта произошло в 1923 году, когда Наль некоторое время живет в Петрограде. Тогда же Наль познакомился и с Ф. Сологубом, которому вскоре подарил свою вышедшую книгу (она сохранилась в составе библиотеки Сологуба в Пушкинском Доме).

Датированное мартом 1924 года, предисловие было в высшей степени доброжелательным и вполне может быть рассмотрено как рекомендация к изданию. Кузмин объявлял сборник Наля одним из немногих «относящимся к области настоящей лирической поэзии» среди многочисленных современных стихотворных сборников. Отметив в его поэзии «отголоски А. Блока», Кузмин обратил внимание на своеобразие перебоев ритма в стихах Наля, назвав их проявлением «беспокойства, капризности и женственности», появление последнего эпитета, видимо, можно отнести к особенностям личности самого Кузмина. Но главное, о чем писал Кузмин в предисловии, — было утверждение о несомненном поэтическом даровании Наля.

Приведем текст предисловия полностью:

«Среди многочисленных стихотворных сборников книга А. Наля не единственная, конечно, но одна из очень немногих, относящихся к области настоящей лирической поэзии.

У автора чувствуется эмоциональный импульс к творчеству. Стихи его менее всего, хотя бы и блестящие, упражнения в стихосложении. У него уже намечается и индивидуальная окраска поэтических эмоций, диктующая своеобразный выбор формы.

В голосе его чувствуются отголоски А. Блока, но большее беспокойство, капризность и женственность, поддерживаемые постоянно перебойными ритмами; уже свои.

Лирическое дыхание его пока коротко, но в каждой отдельной пьесе можно наблюдать, это дыхание шире и глубже данного стихотворения как бы не уменьшается в нем, что, конечно, делает стихи менее законченными, но как-то объединяет их и служит лучшим доказательством поэтического дарования. Это — не застыло, движется, живет. Ото всего, что живет, мы вправе ожидать дальнейшей жизни. Только мертвые буквы — бесплодны и не относятся к вечно живой области искусства.

В авторе же «Элегий и стансов» мы имеем дело с живым человеком, с живым чувством, с живой поэзией. Какие листья распустятся, в какую сторону потянутся ветки — неизвестно, но возможность их существования, соки в стволе — несомненны. Это тонкое, дерево, а не срезанная и отдельная тросточка, вот что вызывает мои надежды и искренний привет.

1924 г., Март.
М. Кузмин».

Мы можем несколько точнее датировать это предисловие Кузмина, благодаря письму Наля к Кузмину (в которое вошло адресованное Кузмину стихотворение), написанное 27 марта, сразу после получения текста этого предисловия. Наль писал:

«Глубокоуважаемый Михаил Алексеевич,
я радуюсь Вашему вниманию. До сегодня я его в такой мере не встречал. Наверное, Вы правы. Разве могу я судить о предисловии к моей же книге? У Вас надежды — и у меня, сознаюсь, они лишь. А вот за пример — спасибо. Разрешите: вот короткое послесловие. Смею ли я за Ваше добро отдать Вам этим?

Это уже Стансы-«послесловие».

Вот они:

Не утаить взыскующей утраты
За хладом сердца, сердца и ума.
И только осень, только даты
И гибели и осени... Зима...

Теперь Зима. Теперь когда ты
Зовешь у камелька, зовешь сама
И указуешь гибельные даты —
Мне локон мил. Мне локон у виска
Подруги дикой, дикой и суровой
Под гиблым, неуютным кровом,
Где тесно памяти и комната низка,
А в парике седом надменная тоска
Нам предлагает, выбирая тансы,
Тебе элегии, а мне покуда стансы.

Буду очень рад, если Вы мне еще — подробнее — скажете о моей книге. Спасибо. Очень большое спасибо. Что же мне самому сказать о себе? Буду очень рад, если скажете Вы. Мне нечего, право.

Рад знакомству с Вами. Сегодня грустно выпускать книгу — свою.

Разрешите, если придется быть в Петербурге, лично поблагодарить Вас —

Ваш Анатолий Наль».

Судя по этому письму, предисловие было написано Кузминым в середине марта.

Книга «Элегии и стансы» была напечатана тиражом в 1000 экземпляров в конце мая 1924 года. В нее вошли 30 стихотворений, написанных в 1919 — 1923 годах. Под некоторыми из них стоят названия зарубежных городов: Гетеборг, Берлин, Стокгольм, — стихи были написаны во время европейских гастролей вахтанговцев, в которых вместе с театром участвовал и Наль. Однако по более позднему свидетельству самого автора, книга успеха не имела. Уже много позже она стала библиографической редкостью — и из-за кузминского предисловия, и как издание «Academia».

«Перебойкими ритмами» Кузмин называет ритмические эксперименты, которые возникают в поэзии Наля примерно на рубеже 1910-х — 1920-х годов. Помимо широко распространенных в то время дольников и тактовиков, Наль использует мультиметричность и мультиритмичность в пределах одного стихотворения и даже в пределах одной строфы. Вот характерный пример — одно из самых выразительных стихотворений сборника «Элегии и стансы»:

Демон морей

Под зыбистым бегом бугров и барок
Сечется, укрытый полуденной мглой,
След его. За устьем, лютея, не даром
Сколота злоба свинцом и иглой.

И жгла бы сирена, - да полдень, да сон!
И был он, как солнце, высок. И плащ
Тенью полуденной лег. Но это ж притон,
Это ад. И бьется восторженный плач!

Солнцем ширяя, от берега до берега
Соли белеть лишь за тенью лица,
Жечь высоту и на палубы бегать
Трупов с тенью его бы сличать.

Легко заметить, что в приведенном стихотворении к блоковскому влиянию (которое проходит через всю книгу и справедливо отмечалось М. Кузминым) добавляется влияние раннего Б. Пастернака, которое здесь и преобладает. И уже отмеченное разнообразие размеров и ритмов: амфибрахий и дактиль, а также дольники на основе этих размеров сменяют друг друга неожиданно и непринужденно.

Между тем, изданной книге стихов было суждено получить еще один отзыв большого поэта. В конце мая – начале июня 1924 года тираж уже весь был в магазинах, а автор получил все причитающиеся ему экземпляры. И как раз в это время из Баку в Москву по приглашению Пушкинского общества на 125-летие Пушкина приехал Вяч. Иванов, где 6 июня планировалось его торжественное выступление в Большом театре¹.

Вяч. Иванов провел в Москве около трех месяцев, 28 августа он с семьей выехал в Италию. В начале августа Наля дарит Иванову свою книгу и пытается организовать в театре им. Вахтангова его вечер. По его свидетельству, организовать вечер не получилось: в начале августа оказалось слишком мало потенциальных слушателей. Но книга Наля Вяч. Иванову понравилась, и он пишет свой отзыв на экземпляре, принадлежащем автору, причем на обороте страницы, на которой было напечатано предисловие М. Кузмина:

¹ Вяч. Иванов приехал в Москву ориентировочно 1 июня 1924 года.

«Вы талантливы: Вам остается беспечно работать. Чтобы усвоить Ваше стихотворение, по точкам — звездам строю свою схему и вижу: Большая Медведица, ну а когда есть точки и есть точки, о которых читатель может лишь догадываться? Нужно ли быть «левым» во что бы то ни стало? Темнота стихов от раннего символизма, может быть это ход назад?

Это ароматно, это поэзия и это искания, а не дань историческому музею, это дань истории — в музее исканий.

Поэзия намека требует большего мастерства нежели так называемый современный неоклассицизм, хотя бы.

Путь по линии наибольшего сопротивления и он ему верит.

Лирика — сегодня трудное дело. Может быть и лучше, но лишь вначале, себя прятать, чтобы все же, писать.

7 авг. 24 года»

Видимо, говоря о «темноте стихов», восходящей к раннему символизму, Вяч. Иванов имеет в виду прежде всего, Малларме¹. Действительно, в статье Иванова «О поэзии И. Ф. Анненского (Аполлон. 1910. № 4) мы можем найти такие строки об «ассоциативном символизме», к которому Иванов и причислял Анненского:

«Поэт-символист этого типа берет исходной точкой в процессе своего творчества нечто физически или психологически конкретное и, не определяя его непосредственно, часто даже вовсе не называя, изображает ряд ассоциаций, имеющих с ним такую связь, обнаружение которой помогает многосторонне и ярко осознать душевный смысл явления, ставшего для поэта «переживанием», и иногда впервые назвать его — прежде обычным и пустым, ныне же столь многозначительным его именем. Такой поэт любит, подобно Малларме, поражать непредвиденными, порой, загадочными сочетаниями образов и понятий и, заставляя читателя осмыслить их взаимоотношения и соответствия, стремится к импрессионистическому эффекту «разоблачения». Разоблаченный таким методом объект поэтического созерцания, когда имя его ясно раздается в сознании читателя, кажется ему новым и как бы впервые пережитым, перспектива, в которой он рисуется, углубленной, его последний смысл — требующим какой-то последней разгадки». К импрессионистической поэтике отсылают и ивановские слова о «поэзии намеков».

¹ Наблюдение Г. Обатнина.

Однако не только имя Малларме заставляет нас вспомнить Вяч. Иванов. Обвинение в «темноте», в «бессмысленности» текстов было общим местом в критике, посвященной произведениям ранних русских символистов. И если даже в актуальной памяти Иванова в момент написания отзыва не было ни А. Добролюбова, ни Емельянова-Коханского, то уж пародии своего «крестного отца» в поэзии Владимира Соловьева на «Русские символисты» и Брюсова он, конечно, помнил прекрасно. Мы также хорошо помним, что основным объектом соловьевского сарказма была абсурдность словесных сочетаний, якобы имевшая место в поэзии Брюсова. От таких же обвинений в непонятности и темноте «отбивался» Бальмонт в «Элементарных словах о символической поэзии».

В своем отзыве Вяч. Иванов противопоставляет поэзию Наля творчеству группы «неоклассиков» — достаточно большой группе поэтов, самыми известными из которых, видимо, следует назвать Николая Захарова-Мэнского, Георгия Дешкина и О. Леонидова (также — Е. Волчанецкая, М. Гальперин, В. Гиляровский, В. Кочергин, Э. Левонтин, Н. Манухина, Н. Минаев, С. Укше, Е. Шварцбах-Молчанова, М. Ямпольская; группа имела и свое издательство). Наль участвовал одновременно с ними в нескольких поэтических вечерах. Судя по всему, Иванова привлекли в творчестве А. Наля неровность и неустойчивость поэтических форм, его постоянный поиск и экспериментаторство — то есть как раз то, что напрочь отсутствовало в лирике «неоклассиков».

Есть в отзыве Иванова и несколько отсылок к своей символической системе: «звезды» отсылают как к его первой книге «Кормчие звезды», так и к его же сборнику «По звездам». Но почему «Большая Медведица»? Возможно, следует вспомнить, что созвездие Большой Медведицы называлось у греков и римлян еще Повозкой и Колесницей — ср. «воз поперек вселенной» в стихотворении О. Мандельштама «Я по лесенке приставной...»¹ — тогда избранный Ивановым образ можно трактовать как непрерывное движение. Ср. также известную блоковскую метафору: «Всякое стихотворение — покрывало, растянутое на остриях нескольких слов. Эти слова светятся, как звезды»².

¹ Добрицын А. «Нашедший подкову»: античность в поэзии Мандельштама (дополнение к комментарию) // *Philologica*. 1994. Т. 1. № 1/2. С. 127.

² Блок А. Записные книжки. М., 1965. С. 84 (наблюдение А. А. Наля).

Наконец, еще одной причиной, заставившей Иванова написать отзыв было своеобразное приглашение к поэтическому диалогу, которые так любил Иванов, и которой содержалось в книге Наля. Я имею в виду его стихотворение «Доктор философии», которое недвусмысленно указывало на Вяч. Иванова. Тут и упоминание «доктор» (Вяч. Иванов, как известно, совсем недавно защитил в Баку диссертацию на соискание докторской степени), и сочетание «доктор-чародей» (последний эпитет – весьма распространенный в поэтических системах по отношению к поэту). Разумеется, присутствует в стихотворении знаменитая «башня» Иванова, в которой живет тень ученого. Башня – это тот самый «каменный оплот», с которым борется время – это тема 64-го сонета Шекспира, который неявно цитирует здесь Наль.

Доктор философии

Последним каменным оплотом
Был твой о, твой, душа, покой...
Теперь уйдем к каким заботам,
Уйдем мы к тишине какой?

Не камни рушит время злое,
А точит и пылит себя,
Вгрызаясь в счастье земное,
Точа, вгрызаясь и губя.

Но чем пугают башня, облак,
И конь, косящий при луне,
И тень ученого и колба
В надмирной нашей тишине?

Мой демон, злой и властный,
Тобой! И доктор ты и чародей,
Последнюю любовью страстный
Такого камня и людей.

Ср. у Шекспира:

When I have seen by Time's fell hand defaced
The rich proud cost of outworn buried age;



ПРИЛОЖЕНИЕ

Стихи Анатолия Наля

КОСТРЫ

Александрю Блоку

В ночах тяжелых и убогих
Бьет резкий посвист ветровой
На всех проселочных дорогах,
Над городом и надо мной.

А сердце бьется часто, часто
И на ветру, в кругу огней,
Сгорает в пламени причастья
Влюбленной юности моей

А там — на улице широкой
Фонарь, как золотой костер...
Ты пьяным ветровым потоком
Благословение простер -

И я нашел средь черных улиц
Мой золотой певучий путь
И сны огнями протянулись
Над городом в ночную жуть.

+ + +

Целуя души усопших,
Ты запорошила путь снежком.
К ночи Крылатый Ковшик
Расплескался звездным вином.

О тоскующей вере нашей
Высоко держа ремесло,
Ты, высокая, в небе машешь
По лазури белым веслом.

Тучи яхтами и снегами
Под твоим укрыты крылом...
Над городскими фонарями
Накреняющийся бурелом -

И растаивают льдинки
Звезд на огне их злом,
Их коконы и личинки
Стучат, как железный лом.

Там

Он дивен сумрак — и печали,
И сон, и мертвая тоска.
На берег Леты мы причалим,
На берег Леты сквозь века!

Мы жили там. Мы были
И время пересыплет пыль,
И воскресит дела и были
И нашу не забудет быль.

Теперь мы маемся, мы рудокопы,
Мы постигаем ночь и бег
Сквозь душный дых и смрад и копоть
На барках на летейский брег.

4 мая 1924 г.

ЯРЫЕ ПЕВЫ

Ворожила ворожея вражбим замкам гибель.
Замкам занесенным зимними снегами.
Слышь, колышут землю ярыми ногами...
Нашей рати много, нашей рати прибыль!

Сел за кочку месяц, месяц — колдунок...
Понеслися певы перзвонов вешних...
Слава солнца ласке! Слава Солнцу в вышних!
Слышь, как колокол колышет землю медью ног..

1919

У ЗАТЕНЕННЫХ ГЛАЗ

Призывно раскинуты руки к закату
И алы уста, возвещая стремленье
Любовь да замкнется в холодные латы
И холодом лунным порвется горенье.

В синеве серебром зажигается Вега
Из комнаты в страхе тянущь из окна.
Я знаю, что в ночи холодного снега
Бесстрастным лучом отливает луна.

А днем в этом небе рубины горели томленья.
Днем я тебя, как любовник, искал.
О, ревности остро, как яд, упоенье
Зажатый меж пальцев звенящий кинжал.

Ах, в бледном клинке отразилась утрата...
Я муки не в силах о ней превозмочь!
Раскинуты руки призывно к закату,
Я жду тебя, верю, холодная ночь!..

+++

Заиграет вечер на гобоях ржавых
В. Маяковский

Как он долог — вечер осенний!
Я один по саду бреду...
Ветер схватит меня за колени
Сильней — и я смешно упаду.

Шепчут посиневшие губы
Осени холодной роня слова...
Вечерами ржавые трубы
Играют — и кричит сова.

С дерева ветер сырой срывает
Желтый и ржавый лист.
А потом он злой убегает
Под визгливый сучьев свист.

Мои волосы вздыбив злобно
Дождем лицо заплюет.
Расхохочется мелко, дробно,
Совиным клювом глаза проклянет.

Убегаю под хохот дикий
И плач завывающих труб...
Остаются, сорвавшись, крики
Как листья с дерева — с губ.

АННЕ АХМАТОВОЙ

1

Я блуждаю по улицам снежным.
Не найду ль у тебя тепло-
Ты со всяким бываешь нежной
И улыбаешься всем светло.

Помню — любишь такие же зимы
И в полях вечерних — опал...

А ты знаешь мой сон любимый,
Как и я твоим мальчиком стал.

2

В тревоге смутной и тяжелой
Твои стихи читаю вновь.
Ты снова кажешься веселой,
Несчастьем увенчав любовь.

И птица с круглыми глазами-
Мечта забывшейся тоски —
Поет и плачет над стихами
И песни тяжкие легки.

Но не обманешь. Не поверю
Улыбке строгого лица.
Я вижу новую потерю
В сверканье тусклого кольца.

1920

ТРИОЛЕТ

Мечту зимы в цветы одень
И улыбнись морозу-деду
В твоих глазах цветет сирень.
Мечту зимы в цветы одень —
Ты в белоснежно-зимний день
Узнаешь нежную победу.
Мечту зимы в цветы одень
И улыбнись морозу-деду.

ТРИОЛЕТ

Люблю опять с душою сонной
Безумье ярких, беглых встреч

И взор невесты благосклонный
Люблю опять с душою сонной
Твой тихий взгляд замороженный
И бледность нежных, тонких плеч.
Люблю опять с душою сонной
Безумье ярких, беглых встреч.

У водопада

сонет

Стремит свой бег поющий водопад,
Звонит холодный пенистый букет.
В тоске склонюсь я к Цветнику наяд,
Сорву цветок и назову — сонет.

Струя тоски, смеясь, шепнет: поэт,
Храни любовь в холодном блеске лат
Потом притворно скажет: нет
Любви — и разобьет смеющийся каскад!

Струя встает тоской к луне...
Алмаз повис звездой в вышине!
Другая зажигается дугой,
Цветущей радугой по зыбкой высоте...

Отдамся я холодной красоте
Над пенистой и плачущей водой!

К музе

рондо

В твоих чертах не вижу новых линий,
Все так же мил улыбочивый овал
Влекусь на взгляд приметливый и синий
Моей тоски изменчивый причал.
Ладья плывет, волнуясь, между скал
На берег опаляющей пустыни

И страсти набежал девятый вал!
В твоих чертах не вижу новых линий.
Лишь на хребте волны, как изумрудный иней,
Вспенясь, зубов спокойный ряд сверкал...
И я узнал, я увидел, как будто бы отныне,-
Все так же мил улыбчивый овал.

Но ветер парус надувать не перестал,
Хотя в глазах уже слеза, блуждая, стынет...
Я на волне, я на ладье среди тоскливых скал
Влекусь на взгляд бездонно-синий.

Моя мечта цвела среди глициний
И голубой мой сон все ярче расцветал...
Волна ладью на берег твой не кинет —
Моей тоски изменчивый причал

Я к ложу знойному пустыни не пристал
И крепость скал ладья моя покинет...
И вот теперь, безумный, я узнал,
Что лишь в тебе тоски нет,
В твоих чертах.

1920

+ + +

Вне всяких категорий
Люблю тебя до пят
Подробную как горе,
Как память у ребят.

Ты ветреница разве
Но ты мне суждена
Прекрасная проказница,
Бесплотная жена.

Ты выдумана теми,
Кто верил невпопад

Что немощною тенью
Вымошен был ад.
Низложена ли в камне
Иль к тени сведена
Такою ты веками
Мне на руки сдана.

Кому кого приходится
Кого за что любить...
А мне тебя — негодница.
Так тому и быть!

Эпитафия

У века наемный солдат,
Не ты, не ты был последний.
Один и без сроков и дат,
Но полночью райской и летней,
Стройся легендой последней,
Павший в бою солдат.

Над морем, над влагой — тебе
Из дерева, тела, из глины
Подарок несут исполины
В широкой и древней резьбе.
К тебе, о тебе и тебе
Из дерева, тела, из глины.

А берег размыт. И оставлен.
Падал, как Рим, легион!
Уже влагою сбит и сдавлен,
Еще верен себе — лег и он.
Ах, последний, как ты, легион
Разбит и размыт и оставлен.

9. 10. 1924

СТАНСЫ

Не утаю взыскующей утраты
За хладом сердца, сердца и ума.
И только осень, только даты
И гибели и осени...Зима...
Теперь зима, теперь когда ты
Зовешь у камелька, зовешь сама
И указуешь гибельные даты —

Мне локон мил. Мне локон у виска
Подруги дикой, дикой и суровой
Под гиблым, неуютным кровом,
Где тесно памяти и комната низка
И в парике седом надменная тоска
Нам предлагает, выбирая тансы
Тебе элегии, а мне куда стансы.

Март 1924

+ + +

Плывет медузой в облаках
Убывающая луна.
Еще не осень. А на руках
Не ты, а ночь со дна.

Последний луч, последний звук
Взяла у нас волна,
А в эту ночь, последний друг,
Как ты, она вольна.

Вольна и бросит нас с тобой
На гибель вод и вод.
Но эту ночь, как песнь, допой,
А гибель вот. И вот.
Волна верна, а ты уйдешь.

Ты на берег уйдешь из тьмы,
Ты бросишь нас! И сплошь
Мы гибнем, воды! Мы!

15.6 <1924>

Письмо

Пером скрипучим, на крови,
Набросан черновик.

Еще поблескивали омуты
Глубин сознания. А в комнате,

Где он проточен был в письмо
Пред вечером, часу в восьмом,,

Уже собравший чувств комок,
Собою овладев, как мог,

Его хозяин стыл, как чай,
Им позабытый невзначай,

И высшей мере был готов
Вручить поверку сбитых слов.

Восток гасил свою звезду
И тени ластились к листу.

Застыв, бежал кровоподтек
Чернильной ночи на листок.

И черновик был прям и сух,
И тень качалась на весу.

НАШЕ РЕМЕСЛО

Не мы готовили тот день,
Не наша радость помнит век,
Что ногу бросил за плетень,
Не дрогнув и не опуская век.

Но если шаг, как ремесло,
Нам в жилы наши влить,
Нам больше б на земле везло,
Нам легче б было жить.

Нам душен день, наш век в разгоне,
Нам голос памяти отшибло,
Наш дух захватывают кони... -
Так под ногой пространство гибло!

Так мы зачеркивали поле,
Так поле хоронило нас!
И вот до ужаса, до боли
Земля и гнет и гонит нас.

Но если шаг, как ремесло,
Нам в жилы наши влить,
Нам больше б на земле везло,
Нам легче б было жить.

26.3

Что мне восторгов райские пути —
Ты дай мне вольнолюбца не такого,
Ты дай мне вырваться, пусти —
И крепко будешь атакован.

Ловец и мастер лучшей ловли
Пустил испытанной кривой
Ты не затем и нашу кровь ли
Наш мирный промах мировой,

Чтоб шумом времени, пока
Нас вяжет путаница жил,
Ты и запаслив и богат,
Без времени бы нас глушил.

Я вижу в гневе и тоске,
Когда хватает рыба жабрами
Каленый воздух на песке,

Когда стрижет лазурью стриж, —
Тобой не вся любовь ведь забрана,
Ты нас не счастьем даришь.

28-30 VIII 1926

Антокольскому,
Луговскому,
Черному

У мушкетеров братства нет,
У мушкетеров один привет.

У мушкетеров одна гроза
И опаляет и бьет в глаза.

У мушкетеров мушкетов нет
Каждый из них герой и поэт.

Каждому славы хватит навек,
Каждый поэт — и человек.

По переулкам Москвы, за глаза,
Перекликаются их голоса.

Каждому слава, и славе — мечь
Через плечо мушкетом несть.

Слава запалу и слава мести,
Вместе мы жили и пели вместе.

Вместе мы строили дружный ряд,
Головы наши, как сон, горят.

Налево, направо, на Север, на Юг,
На Запад, Восток — равняйся , друг.

Нас было четыре вы и я.
Каждому снилась его Земля.
<1926-1927>

Отрывок

Ты стал прозрачнее, чем воск,
Чем сон. Ты этого хотел?
Уж нет ни гроз, дерев и войск
И милостивых рук, и ты...

Ты легендарнее, чем был,
Чем есть. Ты этого не ждал?
Ты эти руки, кажется, любил,
Ты кисти их шатал и целовал...

Короче — ты не то, что есть,
А то, чем мы тебя несем...
Тебя могли б и эти руки снести,
Ты стал почти что боле не весом.

Ты стал почти... Короче —
Когда б ты был ногами вбит
В ту землю, что и мы, и тоже
Ждал смерти, денег и любви,

Когда ровнясь плечо в плечо,
Реален и правдив, как смерть,
И рядом стали мы еще —
Тогда ты наш...

3.08.1927

+ + +

Никто готической бойницы
В двадцатом веке не боится
И, стратегически вольна,
Идет не крадучись луна.

Но ты прими меня, прими
Не уготовив мне возмездия,
От сердца к сердцу, напрямик,
Без умысла, без лести.

Не жди, живая, пренебречь
Мою сухую речь.
Я рад служить тебе, пока
Моя жива рука.

Прими средневековой даты
Развенчанную статью...
Поверь, и я могу солдатом
В ряду с тобою стать.

1930

СЕМИОТИКА ВЕНЕДИКТА ЕРОФЕЕВА. ПОЭМА «МОСКВА — ПЕТУШКИ»

Если рассматривать многочисленные работы о Вен. Ерофееве (а библиография эта растет каждый год в геометрической прогрессии), то, конечно, большинство из них посвящено проблеме центонного характера поэмы «Москва — Петушки» и функции цитаты в тексте, а также, разумеется, поискам цитатных источников и исследованию способов скрытого цитатного кодирования текста¹. Многие работы посвящены жанровой природе произведений Ерофеева, и, конечно, среди объектов исследований на первом месте снова оказывается «Москва — Петушки»².

Однако изучая жанровую природу поэмы, авторы работ, как правило, останавливаются на особенностях ее языка, стилистики, общей художественной системы. Поскольку имеется значи-

¹ На это прежде всего ориентированы два изданных комментария к поэме: Левин Ю. И. «Москва — Петушки». Комментарий к поэме. Грац, 1996 и Власов Э. Бессмертная поэма Вен. Ерофеева «Москва — Петушки». М., 2000. См. также: Левин, Ю. И. Семисфера Веночки Ерофеева // Сборник статей к 70-летию проф. Ю. М. Лотмана. — Тарту, 1992. — С. 486-500.

² См., например: Альтшуллер М. «Москва-Петушки» Венедикта Ерофеева и традиции классической поэмы // Русская литература XX века: направления и течения. Екатеринбург, 1996. Вып. 3. С. 69-77; Вольфсон И. «Москва-Петушки» Вен. Ерофеева как образец орнаментального текста // Филология. Саратов, 1998. Вып. 3. С. 38-41; Баринаева, А. Е. Венедикт Ерофеев «в дороге» (развитие жанра романа-путешествия) // Рациональное и эмоциональное в литературе и в фольклоре. Волгоград, 2001. С. 173-177; Богомолов Н. «Москва-Петушки»: историко-литературный и актуальный контекст // Новое литературное обозрение. 1999. № 38. С. 302-319.

тельный опыт изучения особенностей поэмы в прозе (гоголевские «Мертвые души»), то нет основания удивляться тому, что многие исследователи идут по путям, проторенным гоголеведами¹.

Можно сказать, что здесь литературоведы движутся в обратном направлении — от авторского определения жанра — к его текстовому подтверждению. Действительно, поэма традиционно всегда писалась в стихах, прозаические поэмы — редкость. Поэтому подзаголовок «поэма» в прозаическом тексте обычно служит индикатором, побуждающим к выявлению элементов, сдвигающих произведение в указанную жанровую область. Но с «Москва — Петушки» дело обстоит несколько иначе, эта поэма необычно структурирована и иерархична.

Как известно, при анализе произведения особую ценность всегда представляют «встроенные» в него замкнутые структуры, которые, выступая на уровне сюжета в качестве мотива или темы, одновременно обладают свойствами языковой системы — со всеми ее характерными особенностями, включая код. Многие из таких структур хорошо известны и изучены, они переходят из произведения в произведение. Среди них — различные игры и прежде всего — карточная игра, дуэльные кодексы, системы этикета, мода, кулинария, разного рода общественные иерархии, различные искусственные языки, вроде «языка цветов» и т. п. Любой текст, в коммуникативном аспекте представляет собой конгломерат языков и кодов, занимающих в нем неравнозначную позицию. Представляется совершенно очевидным, что в поэме «Москва — Петушки» в центре находятся два кода — «железнодорожный» и «алкогольный»², которые накладываются на всю систему текста, пересекаются, испытывают взаимовлияния и т. п. Именно в них и следует искать заложенные автором дополнительные способы организации членения текста.

Поскольку жанр поэмы в литературном сознании читателей на протяжении многих эпох оказался крепко связан со стихом, то естественно рассматривать случай прозаической поэмы как семиотическую ситуацию, при которой один из членов главной конституи-

¹ См., например: Смирнова Е. Венедикт Ерофеев глазами гоголеведа // Русская литература. 1990. № 3. С. 58-66.

² В принципе, «алкогольный» код может рассматриваться как вариант «гастрономического», однако в поэме Вен. Ерофеева «гастрономический» контекст сведен к минимуму, хотя и присутствует.

рующей оппозиции (двойная сегментация) уходит с уровня формы на уровень материала. Как известно, в основе классического определения стиха М. Л. Гаспарова лежит представление о двойной сегментации: «Стих есть речь, в которой, кроме общезыкового членения на предложения, группы предложений и пр., присутствует еще и другое членение — на соизмеримые отрезки, каждый из которых тоже называется «стихом»¹.

Деление текста на предложения и группы предложений (сложное синтаксическое целое или сверхфразовое единство), конечно, сохраняется и в прозе, но вот какой будет эквивалент второго члена оппозиции? Что приходит на место стиховому членению? На наш взгляд, в поэме «Москва — Петушки» автор использовал нелитературную по природе систему, которая оказываются инкорпорированной в текст и которая играет в нем роль нестихового эквивалента в создании эффекта двойной сегментации текста.

Эту роль играет «железнодорожный код». Ерофеев, конечно, не первый использовал его в качестве механизма сюжетопорождения, многочисленные работы и комментарии к поэме неоднократно указывали на его предшественников. Представляется, что, пожалуй, ближе всего к ощущению эквивалентности железнодорожного расписания «расписанию» человеческой жизни (постольку, поскольку таким эквивалентом является Библия) подошел Б. Пастернак:

Что в мае, когда поездов расписание
Камышинской веткой читаешь в купе,
Оно грандиозней святого писанья
И черных от пыли и бурь канале.

(«Сестра моя — жизнь...»)

Но Ерофеев идет дальше, он делает расписание самой сутью поэзии.

На последней странице обложки знаменитого интербуковского издания поэмы², которое успел незадолго до смерти просмотреть в гранках сам автор и подписать в печать, изображена схема движения электрички по маршруту «Москва — Петушки» — с разделением по зонам, а также с ответвлениями в сторону Балашихи, Захарово, Электрогорска (а на второй странице обложки — расписание того

¹ Гаспаров М. Очерки истории русского стиха. М., 1984. С. 6.

² Вен. Ерофеев. Москва — Петушки. М., 1990. Далее в тексте ссылки даются на это издание с указанием страниц.

же маршрута). Эта схема как нельзя лучше иллюстрирует ту заброшенную на текст систему координат, которая делит его на отрезки, не зависящие от содержания. Одним из главных признаков отличия членения на станции, принятой в поэме, от обычной архитектурной структуры является как раз полная индифферентность к сюжету. Даже в таких классических романах-путешествиях, как «Путешествие из Петербурга в Москву», ориентацию Ерофеева на который неоднократно подчеркивали исследователи, повествование в каждой главе прямо связано с той конкретной местностью, которую проезжает нарратор и именем которой эта глава названа. У Ерофеева — только случайные отсылки, как в главе «Есино — Фрязево», где отсутствие остановки на станции Есино становится поводом для алогичной инверсии причинно-следственных отношений в объяснении Венички:

«Вот мы сейчас едем в Петушки и почему-то везде остановки, кроме Есино. Почему бы им не остановиться и в Есино? Так вот нет же, проперли без остановки. А все потому, что в Есино нет пассажиров, они все садятся или в Храпуново или во Фрязево. Да. Идут от самого Есина до самого Храпунова или до самого Фрязева — и там садятся. Потому что все равно ведь поезд в Есино прочешет без остановки (с. 69)».

То есть — поезд не останавливается из-за отсутствия пассажиров, а пассажиров нет, потому что они знают, что поезд не остановится. Классический *circulus vitiosus*.

Напомним, что одним из способов создания поэтического напряжения в стихе является несовпадение интонационных схем: понижение и повышение тона (каденция и антикаденция) в предложении и в стихе (строке) не совпадает, напряжение является следствием наложения несовпадающих векторов. Наиболее яркий пример — ситуации с *enjambement*'ом — когда это несовпадение сознательно подчеркивается и акцентируется. В крайних случаях — *enjambement* может даже делить на части слово.

А вот как это деление выглядит в поэме Ерофеева:

« — Брось считать, что ты выше других.. что мы мелкая сошка, а ты Каин и Манфред...

— Да с чего вы взяли!..

— А вот с того и взяли. Ты пиво сегодня пил?

ЧУХЛИНКА — КУСКОВО

— Пил.

— Много пил?» (С. 28).

Или:

«Кусково! Мы чешем без остановки через Кусково! По такому случаю следовало бы мне еще раз выпить, но я лучше сначала вам расскажу,

КУСКОВО — НОВОГИРЕЕВО

А уж потом пойду и выпью» (С. 31).

Это примеры того, как членение на отрезки-станции разделяет диалоги и даже предложения. Сами заголовки, обозначающие перегоны (а иногда, как, например, в случае с Орехово-Зуево, — остановку на станции), функционально выступают в качестве паузы, разделяющей стихи.

Другой код текста базируется на напитках. Напитки являются знаками — элементами используемого Ерофеевым языка. Согласно всем законам семиотики знаки реализуют синхронические связи объединяясь по законам синтактики в тексты. В данном случае правомерно говорить именно о субтекстах — в их отношении к макротексту. Особым видом текста — в эмбриональном состоянии — можно признать знаменитый веничкин чемоданчик, который, по сути, является своеобразным семиотическим котлом (Ю. Лотман), в котором переплавляются самые различные коды. Чемоданчик представляет собою текст в свернутом виде, элементы которого разнородны и разнофункциональны — это водка, вино, бутерброды — и орехи, которые Веничка везет своему сыну. Соответственно, сразу же актуализируются различные системы дифференцирующих признаков, в зависимости от выбранной точки отсчета.

Вот эти оппозиции, которые, кстати, распространяются на весь текст поэмы:

1. *Орехи+конфеты — спиртное+бутерброды.*

Здесь в свернутом заложены два коммуникационных вектора, которые, собственно говоря, определяют направленность

всей внутренней коммуникационной интенции персонажа. Душа Венички стремится в Петушки — к любимой женщине и сыну, — и орехи с конфетами становятся метонимическим субститутом его цели. Это прямо подчеркивает сцена на перроне:

«— <...> Только зачем ты, дурак, все к сердцу чемодан прижимаешь? Потому что водка там, что ли?..»

Тут уж я совсем обижаюсь: да при чем тут водка? <...> Далась вам эта водка! Да я и в ресторане, если хотите, прижимал его к сердцу, а водки там еще не было. И в подъезде, если помните, тоже прижимал, а водкой там еще и не пахло!..» (с. 24).

Что же касается водки, вина и бутербродов, — то это та азбука, из которой Веничка складывает слова для разговора с Богом и ангелами. Веничка говорит с Богом на своем языке, словами которого являются напитки из чемоданчика.

С точки зрения семантики, элементы созданного Веничкой нового языка зачастую встраиваются в ранее существовавшие структуры, функционально замещая собой их ожидаемые элементы. Пожалуй, наиболее характерный момент здесь — это функция молитвы. С точки зрения прагматики, молитва — это коммуникативный акт, в котором сообщение воздействует как на самого адресанта (аспект автокоммуникации), так и на абстрактно моделируемого реципиента (Бог). В поэме процесс приготовления коктейля и его принятия оказывается семиотически абсолютно изоморфным молитве — и так же, как молитва, приводит к катартическому самоочищению:

«Что мне выпить во Имя Твое? <...> Нет, если я сегодня доберусь до Петушков — невредимый, — я создам *коктейль*, который можно было бы без стыда пить в присутствии Бога и людей. В присутствии людей и во имя Бога» (56).

Это функциональное замещение мы не раз встречаем в поэме. Так, не случайно после молитвы Венички за сына непосредственно следует его воспоминание о прошлом посещении больного ребенка: Веничка молча сидит у его кровати и пьет лимонную, таким образом актуализируются присущие молитве аспекты длительности и процессуальности, а также медитативного самосозерцания.

Особую роль в поэме играет коктейль «Иорданские струи», рецепт которого Веничка обещает сообщить по прибытии в Петушки, но так и не сообщает, поскольку до Петушков ему добраться было

не суждено (пример минус-приема — одного из базовых в поэме). В общем контексте загадок и отгадок поэмы (квинтэссенцией которых становятся загадки Сфинкса) это прочитывается как задуманная, но так и не сотворенная — самая сокровенная молитва, догадываться о содержании которой читателю придется всю свою оставшуюся жизнь...

В другом случае мы можем иметь дело со знаком знака — как это происходит со словом «херес». Оказываясь в контексте ресторанного меню, «херес» встраивается в оппозицию «напитки — закуска» (о ней далее чуть подробнее), которая неожиданно получает ярко выраженную эротическую окраску:

« — Бефстроганов есть, пирожное. Вымя. <...>

— А херес?

— А хересу нет.

— Интересно. Вымя есть, а хересу нет!

— Оччень интересно. Да. Хересу — нет. А вымя — есть» (20).

Начинаясь сценой в ресторане Курского вокзала, эта оппозиция возникает вновь в самом конце поэмы, на перегоне «105-й километр — Покров», когда из последней загадки Сфинкса выясняется, что меню ресторана станции Петушки абсолютно идентично меню на Курском вокзале. На уровне сюжета — это один из сигналов пространственного искривления, в результате которого поезд, движущийся в Петушки, а вместе с ним и Веничка оказывается на Курском вокзале Москвы. Однако фабульное значение этой оппозиции гораздо более значимо: смысл поездки героя в Петушки — реализация своего мужского начала (что неоднократно подчеркивается в тексте) — и отсутствие хереса в самом начале пути предрекает финальную катастрофу. Велик соблазн увидеть здесь реализацию пресловутого кастрационного комплекса, подержанную языковой игрой со словом «херес».

В ресторане, в который заходит Веничка в надежде получить 800 граммов хересу, вместо спиртного ему предлагают вымя. Но мучающемуся с похмелья герою противна сама мысль о еде, ему нужен только херес. В результате, его выкидывают из ресторана, он остается без того и другого, что уже изначально намекает на ожидающую героя сексуальную неудачу.

Наконец, напиток как элемент может быть функционально равен целому литературному тексту — так произошло с одеколоном

«Свежесть», ставшим функционально-семантическим двойником поэмы А. Блока «Соловьиный сад». Одеколон «Свежесть» не только оказывается наиболее адекватным материалом для конгениального перевода с языка поэзии на язык напитков, но и становится средством для воплощения давнего наблюдения Шкловского, согласно которому «воспринимательный процесс в искусстве самоценен и должен быть продлен¹»: текст поэмы в «переведенном» состоянии воспринимается гораздо дольше — именно поэтому «Свежесть» исчезла во всей округе...

Еще один тип текста в поэме — это коктейль. Смысл его не равен сумме значений составляющих его элементов. Характер соотношения и взаимосвязи элементов этого субтекста определяется «рецептурным кодом». Веничка выступает создателем своего неповторимого языка и одновременно его исследователем: его эксперименты с коктейлями суть абсолютный и точный аналог семантической зауми в поэзии (ср.: Хармс, Введенский, Вагинов, Поплавский), поскольку семантическая заумь предполагает художественное исследование валентности элементов языка, которые сами деформации не подвергаются.

Любой текст может быть рассмотрен в коммуникативном аспекте. Но в чем же будет состоять акт коммуникации, если речь идет о таких его элементах, как напитки? В связи с этим вопросом вспоминается одно раннее замечание Ю. М. Лотмана, который однажды заметил, что чрезвычайно затруднительно было бы представить ситуацию, при которой для восприятия произведения необходимо его разрушение, например, — съедение. Лотман, как и Шкловский, исходит из того, что необходимо бесконечное воспроизводство контакта реципиента с произведением искусства. Однако такое произведение по определению уникально. Если же мы подставим сюда создаваемый Ерофеевым текст, элементы которого не уникальны, а бесконечно воспроизводимы (это различные напитки, продающиеся в магазинах), — то каковы будут особенности этого текста с точки зрения процесса коммуникации? Мы увидим, что тип материального носителя знаков этого текста таков, что получить закодированную в нем информацию можно лишь путем его деструкции, а проще говоря — выпив коктейль. Здесь, конечно,

¹ Шкловский В. Искусство как прием // Шкловский В. Гамбургский счет. М., 1990. С. 63.

не может не вспомниться витгенштейновская концепция «значения как употребления»: Ерофеев фактически вернул этой формуле первозданную прямоту, лишив ее всякой фигуральности. Однако следует отметить, что автор поэмы пародийно моделирует и потенциальную возможность иного способа контакта реципиента с текстом — я имею в виду эпизод, в котором Веничка, чувствуя себя стоящим перед лицом Господа, вынимает из чемоданчика все купленные напитки и последовательно ощупывает их — это явная отсылка к рецепции брайлевского текста.

Из всего сказанного напрашивается вывод, что знаменитое помешивание коктейля «Слеза комсомолки» веточкой жимолости (и ни в коем случае не повиликой!) является, по сути, диссоциацией разноуровневых элементов в общей структуре текста, то есть — ничем иным, как кодированием — установлением синтаксических отношений между знаками.

Как это было и с молитвой, тут мы, конечно, снова должны отметить автокоммуникативный аспект: текст адресован не только моделируемым внешним реципиентам, но и своему создателю, причем характер этого текста позволяет чисто вычленить известный в теории коммуникации эффект обратной связи: сообщение воздействует не только на адресата, но и на самого адресанта, который становится реципиентом по отношению к собственному тексту. Пикантность нашего случая в том, что воздействие сообщения на адресанта оказывается столь сильным, что приводит к качественным изменениям его сознания

Отметим, наконец, что для напитков как элементов семиотической системы характерна и иерархичность: с точки зрения сакральности: коктейль — водка — крепленое вино — сухое вино или пиво. С точки зрения социальной: коньяк (который пьется в международном аэропорту «Шереметьево») — вермут (нейтральный напиток) — одеколон «Свежесть» (низкий уровень); в последнем случае коньяк и одеколон могут рассматриваться, как маркированные члены оппозиции, в отличие от вермута — немаркированного члена.

2. Напитки — закуска.

Наиболее ярко эта — уже затрагивавшаяся ранее — оппозиция представлена опять же в устанавливаемом Веничкой ритме, кото-

рый корреспондирует с главным ритмом — движением электрички по станциям. Два бутерброда чередуются с «дозами» спиртного: они требуются после первой и девятой дозы, а девять первых станций — это как раз первая маркированная часть пути с пропусками остановок, после которой начинается уже движение с остановками на каждой станции.

3. Водка — вино — пиво.

Эта оппозиция расширяется до тернарной с помощью минус-приема: пиво отсутствует в чемоданчике, но называется Веничкой как желанное: «Было б у меня побольше денег, я бы взял еще пива и пару портвейнов, но ведь...». В свернутом виде присутствует целый сюжетный пласт, связанный с минус-приемом в тексте. Пиво, значимое отсутствие которого в чемоданчике демонстративно подчеркивает нарратор, «распаковывает» свою семантику прежде всего в главе «Новогиреево — Реутово», где в диалоге между сердцем и рассудком Венички рассудок требует от него отказаться от водки, предлагая заменить его пивом:

«— Никаких грамм! — отчеканивал рассудок. — Если уж без этого нельзя, поди и выпей три кружки пива, а о граммах своих, Ерофеев, и думать забудь» (с. 37).

Отчасти эта оппозиция представляет собой аллюзию на попытки Л. Толстого бороться с повсеместным алкоголизмом — поддерживая пивоварение, Толстой полагал, что пиво поможет вытеснить водку из повседневного народного обихода. Но для Венички именно пиво — в те дни, когда он его пил, превращается в мифогенный напиток, почти аналогичный волшебному средству в фольклоре. Как в фольклоре и мифах герой, выпив напиток, получает новые, ранее недоступные ему возможности, так и Веничка именно с помощью пива манифестирует свой необычный «дар»:

« —... с тех пор, как ты поселился, мы никто ни разу не видели, чтобы ты в туалет пошел. Ну, ладно, по большой нужде еще ладно! Но ведь ни разу даже по малой... даже по малой! <...>

— ...ты сегодня пиво пил?

— Пил.

— Сколько кружек?

— Две больших и одну маленькую.

— Ну, так вставай и иди. Чтобы мы все видели, что ты пошел...»

(с. 30).

«Уникальная» способность Венички не ходить в туалет фактически становится субститутотом творчества. Рассказ о знакомстве с невестой, из которого выясняется, что именно произведения Венички сделали его известным и явились поводом для знакомства («я одну вашу вещицу — читала»), — оказывается в одной параллели с другим знакомством с дамами:

« — А вот это тот самый знаменитый Веничка Ерофеев. Он знаменит очень многим. Но больше всего, конечно, тем знаменит, что за всю жизнь ни разу не пукнул» (с. 30).

«Пукнул» — конечно, здесь, является физиологическим аналогом дефекации и уринации, почти мифологическая свобода от которых «поднимает» Веничку над простыми работягами в Орехово-Зуеве. Так что именно пиво поддерживает в герое необычные возможности, как в плане бытовом, так и в творческом. Забегая вперед, можно предположить связь между его отсутствием у Венички на момент посадки в электричку и неудачным завершением его путешествия.

Но отсутствие пива в чемоданчике не только демонстрирует нам в свернутом виде сюжетную линию, связанную с этим напитком. Оно еще закладывает сам лейтмотив значимого отсутствия, становясь автометаописанием. Дальнейшее развитие сюжета во многом как раз проходит под знаком «минус-приема», на особую роль которого намекает веничкин чемоданчик. Тот факт, что этот прием «авторизован», эксплицирован в поэме и представляет собой что-то вроде автометаописания доказывает следующий эпизод, из главы «Чухлинка — Кусково»:

«— Позвольте, — говорю, — я этого не утверждал...

— Нет. Утверждал. Как поселился к нам — ты каждый день это утверждаешь. Не словом, но делом. Даже не делом, а отсутствием этого дела. Ты н е г а т и в н о это утверждаешь...» (с.29).

Строго говоря, отсылкой к минус-приему может считаться и само название поэмы «Москва — Петушки»: Москва в тексте присутствует, а вот до Петушков Веничке добраться оказывается не суждено. Более того — как справедливо замечает О. Маркелова, «... даже самому неискушенному читателю ясно, что в главе «Омутище — Леоново» Веничка проезжает вовсе не Леоново, так как после остановки в Орехово-Зуеве началось движение в обратную сторону, т.е. к Москве. Этим, в частности, можно объяснить

то, что с этого момента в тексте все чаще появляется цитирование уже прожитой героем части пути»¹. Заметим, что несмотря на это, названия глав не меняются — и «виртуально» нарратор доезжает до Петушков, которые мистическим образом начинают сливаться с Москвой². Таким образом, названия глав превращаются в указание на тот путь, который Ерофеев должен был бы проехать, но не проехал.

Реализуется этот прием и на уровне текста — в знаменитой главе «Серп и Молот — Карачарово», в которой, по сути, минимализм почти приближается к вакуумному тексту: единственное предложение («И немедленно выпил») становится эквивалентом главы — и Ерофеев подчеркивает значимость этой эквивалентности в «уведомлении автора», намекая на выпущенный текст. Создается аналог текстовых эквивалентов в стихе, что также сдвигает поэму в сторону стихового ряда.

Если рассмотреть метрическую картину, в которую выливается цепь станций, проезжаемых Веничкой, то мы обнаружим, что чередование сильных и слабых позиций (считая остановки при начальном чередовании сильной позицией) начинается «хореем»: (если считать первой станцией не Москва-Курская, а первую после начала движения) — поезд останавливается на первой станции, пропускает вторую («хорей»), затем следуют «дактиль» и «первый пеон». Движение поезда происходит чрезвычайно ритмично — с каждой новой остановкой на перегоне от Москвы до Железнодорожной количество пропущенных станций между остановками увеличивается на одну. А затем оставшийся путь делится на три почти равных отрезка — пропущенной остановкой в Кусково и единственной длительной стоянкой — в Орехово-Зуеве. Таким образом, и здесь

¹ Маркелова О. Функция литературной цитаты в структуре поэмы Венедикта Ерофеева «Москва — Петушки» // Русская словесность. 2001. № 5. С. 15.

² В монографии Гайсер-Шнитман, которая из-за своей отрывочности представляет собой, скорее, краткий и фрагментарный комментарий к поэме, пространственные аномалии интерпретируются следующим образом: «Герой находится одновременно в двух городах: в Москве и в Петушках, — двойственность хронотопа, часто встречающаяся в искусстве. <...> Время и пространство теряют всякую линейно-физическую основу...» (Гайсер-Шнитман С. Венедикт Ерофеев. «Москва — Петушки» или «The rest is silence» / Lang, Bern, Frankf., 1989. С. 243).

присутствует квазистиховой элемент, задающий эффект обманутого ожидания (вариант минус-приема): задаваемая изначально инерция обрывается, фоном становятся остановки на каждой станции, и два указанных отступления от фона превращаются в некое подобие цезуры. Разумеется, при линейном чтении поэмы этот ритм совершенно не ощущается, он может быть воспринят только при обращении к расписанию движения героя, которое восстанавливается только путем наложения объявления на вокзале на цепочку станций, создаваемую заголовками глав¹. Нет сомнения в том, что подобная нелинейная техника восприятия изначально определена самой структурой поэмы и является обязательной. Еще одним доказательством этого является тот факт, что минус-прием встречается и на данном уровне: старший ревизор Семеныч берет с черноусого «штраф» за проезд по маршруту «Салтыковская — Орехово-Зуево», хотя сестра в Салтыковской на эту электричку черноусый не мог, на этой станции она не останавливалась. Невозможно согласиться с О. Маркеловой, которая помещает этот факт в разряд нестыковок текста² — именно по причине игнорирования важности значимого отсутствия в тексте.

И — напоследок — чуть ли не самый главный автометаописательный элемент поэмы — знаменитые веничкины графики, где кривая строится по двум параметрам: количеству выпитого на работе и числа. К сожалению, исследователи интерпретировали их весьма прямолинейно. Так, Гайсер-Шнитман пишет, что они представляют собой «исследовательскую деятельность бригадира, не суждающегося современных научных методов, и — по Фрейдю — устремленного в тайны «бессознательного»»³, а Э. Власов указывает на параллели со Стерном⁴. Между тем, Э. Власов даже не обратил внимания на главное — кривые у Стерна вообще не могут считаться графиками, поскольку отражают лишь однонаправленное лине-

¹ Тем не менее, некоторые аналоги этого ритма, создаваемого «железнодорожным» кодом присутствуют и во фрагментах, определяемые кодом «алкогольным». Ср., например: «...к восемнадцать годам или около этого я заметил, что с первой дозы по пятую включительно я мужаю, то есть мужаю неодолимо, а вот уж, начиная с шестой КУПАВНА — 33-й КИЛОМЕТР и включительно по девятую, — размягчаюсь» (с. 52).

² Маркелова О. Указ. соч. С. 17.

³ Гайсер-Шнитман С. Указ. соч. С. 94.

⁴ Власов Э. Указ. соч. С. 223.

арное движение, без проекции на оси координат. У Вен. Ерофеева графики актуализируют лейтмотив, связанный с двойной сегментацией в поэме, они словно демонстрируют исследователю, как должна читаться поэма. И то, что для проекции на две оси избирается именно главный сюжетобразующий мотив, связанный с алкоголем, на мой взгляд, лишний раз доказывает, что Вен. Ерофеев называл свое произведение поэмой, прямо имея в виду не только его «лиро-эпическую» тональность, но и квазистиховой характер

Любой текст — и художественный в том числе — представляет собою некоторое сообщение, которое доносится до адресата. Посылает это сообщение Автор (во всех возможных вариациях этого понятия), а мы, читатели, как раз и являемся адресатами этого сообщения. Особенностью подобной передачи информации является то, что автор не может точно знать состав своей аудитории — во времени и пространстве (поэтому-то Боратынский остроумно сравнил поэта с мореплавателем, бросающим в море бутылку в надежде, что ее кто-то когда-то найдет и превратится в собеседника, а Мандельштам развертывал это сравнение в целые тексты), а читатель, в свою очередь, не всегда имеет представление об авторе. Однако в любом случае присутствует один совершенно бесспорный элемент: текст, существующий на каком-то своем физическом носителе (книга, газета, журнал, и т.п.).

Не обязательно изучать теорию информации, чтобы знать: сто процентов удачно передать сообщение невозможно. Это особенно понятно, когда говоришь по телефону сквозь пробивающиеся звуки радиотрансляции, когда ловишь по приемнику любимую радиостанцию или, наконец, просто ведешь с кем-нибудь беседу на шумной улице. В теории информации все это принято называть «шумом в канале связи». Но это далеко не все, что мешает процессу информационного обмена. Дело в том, что разного рода препятствия подстерегают нас на всех этапах, начиная от кодирования сообщения (подготовки его к отправке) и кончая приемом

¹ Работа выполнена в рамках исследования, поддержанного грантом Президента РФ для молодых докторов наук № МД-2925.2005.6.

и раскодированием. Попробуем наложить эту схему на литературу и посмотрим, какие вредоносные силы действуют в этой области⁴. Отметим только предварительно, что естественный человеческий язык потому и обладает значительной степенью избыточности, что изначально ориентирован на преодоление препятствий в процессе коммуникации. Литературный язык (а значит, и литературный текст), увы, такой избыточностью не обладает, а значит особенно подвержен разного рода коммуникативным неудачам.

Один из самых распространенных видов шума — это опечатки. Опечатками мы называем ошибки, возникающие в процессе технической подготовки книги. Слово «технической» здесь очень важно: речь идет именно об экстрафилологических причинах деформации текста, и главными «героями» здесь, как правило, являются машинистки, наборщики и т.п.

Вот, к примеру, характерный эпизод, который В. Брюсов приводит в «Miscellanea»:

«Борис Садовской спросил меня однажды:

— В. Я., что значит «вопинсоманий»?

— Как? что?

— Что значит «вопинсоманий»?

— Откуда вы взяли такое слово?

— Из ваших стихов.

— Что вы говорите! В моих стихах нет ничего подобного.

Оказалось, что в первом издании «Urbi et Orbi» в стихотворении «Лесная дева» есть опечатка. набор случайно рассыпался уж после того, как листы были «подписаны к печати»; наборщик вставил буквы кое-как и получился стих:

«Дыша в бреду огнем вопинсоманий».

<...> до сих пор я со стыдом и горем вспоминаю эту опечатку. Неужели меня считали таким «декадентом», который способен сочинять какие-то безобразные «вопинсомании»? Неужели до сих пор какие-нибудь мои читатели искренне думают, что я когда-нибудь говорил об «огне вопинсоманий». Стыдно и горько»¹.

Понятно, почему Брюсов столь болезненно реагирует на опечатку: она «наложилась» на постоянные обвинения его в том, что он пишет бессмысленные вещи, а «серьезное» отношение Садовского — ближайшего соратника — как бы подчеркивало это:

¹ Брюсов В. Собрание сочинений в семи томах. Т.6. М., 1975. С. 403-404.

мол, у Брюсова может быть все, что угодно и удивляться этому не следует...

Этот пример показывает ограниченность авангардного сознания Брюсова. Уже у футуристов и акмеистов отношение к опечатке было куда более творческим. Известно, что в дальнейшем футуристы максимально расширили уровень информативности текста — прежде всего за счет вовлечения в него принципиально новых элементов, среди которых были и внешнее оформление и структура книги — бумага, шрифты и игра с ними, способ печати и прочие типографские маньеризмы. В творчестве группы 41° была доведена до совершенства поэтика опечаток: последние совершенно сознательно принимались и включались в окончательный текст; таким образом, автор переставал быть единственным творцом своего произведения. Вот как об этом писал И. Терентьев:

Собирать ошиБки
наборЩИков
чиТателей пеРевираЮщих
по НеопытнОсти
критиков которые
желая переДразнить
быВают ГенИально гЛупы
таК у меня однаЖды из
дурАцкого слОва «обРуч»
вышел пО ошибКе Набор-
щИка ОБУч
то есТЬ обРАТное неучу
и поХожеЕ на балда
Или обУх оченЬ хорошос («17 ерундовых орудий»).

«Опечатка, — пишет Хлебников, — рожденная несознанной волей наборщика, вдруг дает смысл целой вещи и есть один и видов сборного творчества»; поэтому она «может быть приветствуема как желанная помощь художнику. Слово «цветы» позволяет построить «мветы», сильное неожиданностью» (V, 233) <см. «Наша основа»>« (с. 112).

Таким образом, шум в канале связи (в случае с изданиями шум — это и есть опечатки) превращается в текстопорождающий фактор. Примечательно, что не только футуристы, но и представители гораздо менее радикальных направлений охотно использо-

вали этот способ повышения информативности текста; известно, как, например, О.Мандельштам, обнаружив опечатку машинистки в тексте «Грифельной оды» («Меняю строй на *стрепет* гневный» — вместо *трепет*), счел (как и Н.Тихонов) ее интересной и принял решение канонизировать ее в произведения.

Не столь часто, но творческое отношение к опечатке встречалось и у символистов, правда, скорее, в юмористическом ключе. Приведем мемуар М.Цветаевой:

«Помню еще, из сразу полюбленных стихов Макса:

Теперь я мертв, я стал листами книги,
И можешь ты меня перелистать...¹

Послушно и внимательно перелистываю и — какая-то пометка, вглядываюсь:

(ДЕМОН)

Я, как ты, тяжелый, темный,
И безрылый, как и ты...²

Над безрылым, чернилом увесистое К., то есть *бескрылый*.
Макс этой своей опечаткой всегда хвастался³.

И еще — Цветаева о Волошине:

«Кстати — одна опечатка — и везло же на них Максусу! В статье обо мне, говоря о моих старших предшественницах: «древние заплатки Аделаиды Герцук»⁴... Но, М. А., я не совсем понимаю, почему у этой поэтессы — заплатки? И почему еще и древние?»

¹ Неточно приведенные слова из стихотворения Волошина «Теперь я мертв. Я стал строками книги...» (1910).

² Заглавие и первая строка приводимого здесь Цветаевой двустишия — ее вымысел; вторая строка — из стихотворения Волошина «Полынь», которое в его сборнике «Стихотворения. 1900-1910» напечатано с пропуском буквы «к» в слове «бескрылый» (по старой орфографии):

*Я свет потухших солнц, я слов застывший пламень,
Незрячий и немой, безрылый, как и ты.*

³ Цветаева М. Живое о живом // Воспоминания о Максимилиане Волошине. М., 1990. С. 220.

⁴ В газетной публикации статьи Волошина «Женская поэзия» было напечатано: «Рядом с сивиллиными шепотами, шорохами степных трав и древними заплатками (следовало читать: «заплачками») Аделаиды Герцук... Марина Цветаева дает новый облик женственности».

Макс, сияя: «А это не заплатки, это заплачки, женские народные песни такие, от *плача*». А потом, А. Герцык мне, философски: «Милая, в опечатках иногда глубокая мудрость: каждые стихи, в конце концов — заплатка на прорехах жизни. Особенно — мои. Слава Богу еще, что древние! Ничего нет плачевнее — новых заплат!»¹

Творческое отношение к опечатке!

Вопрос о том, что воспринимается прежде всего в тексте, тоже может решаться с помощью апелляции к опечатке. Именно так поступил К. Якобсон, полемизируя с Брюсовым. В приведенном выше примере ужас Брюсова от обнаруженной опечатки свидетельствует об ориентации поэта прежде всего на цельный смысл. Это находит поддержку и в теоретических положениях Брюсова: по его мнению, слушающий, читающий, воспринимает не отдельные звуки или слоги, а целые слова и словосочетания. Возражая ему, К. Якобсон приводит длинную цитату из «Поэтики» В. Шкловского: «Восприятия стихотворения, обыкновенно, тоже сводятся к восприятию его звукового пра-образа. Всем известно, как глухо мы воспринимаем содержание самых, казалось бы, понятных стихов; на этой почве происходят очень показательные случаи. Например, в одном из изданий Пушкина было напечатано вместо «Завешан был тенистый вход» — «Завешан брег тенистых вод» (причиной была неразборчивость рукописи) получилась полная бессмыслица, но она спокойно, неузнанная и непризнанная, переходила из издания в издание и была найдена только исследователем рукописей. Причина та, что в этом отрывке при искажении смысла не был искажен звук». Приведя столь выразительный пример, К. Якобсон ехидно заключает: «Вот видите, г. Брюсов, как невысоко котируется на Парнасе ваш маленький “смысл”»².

Главными жертвами опечаток являются, конечно, литературоведы. В отличие от обычного читателя, они, занимаясь интерпретацией текста, не оставляют, как правило, этих интерпретаций при себе, а обнародуют их в книгах и статьях. Если же учесть, что при интерпретации постулируется максимальная смысловая нагруженность каждого (даже предельно минимизированного) элемента

¹ Там же. С. 193-194.

² К. Якобсон. Десять возражений // 500 новых острот и каламбуров Пушкина. Собрал А. Крученых. М., 1924. С. 68.

текста, но можно представить себе, к каким бедам может привести опечатка.

Известнейший литературовед, знаток русского авангарда В. Ф. Марков в 1962 году написал монографию «The Long Poems of Velimir Khlebnikov». В этой работе, между прочим, разбиралась и хлебниковская поэма «Сельская очарованность». Особые трудности для интерпретации вызвало следующее двустишие:

И паутины хчая,
И летних мошек толчая.

Что такое «хчая»? Имея дело с Хлебниковым, В. Ф. Марков не сомневался, что это авторское новообразование (окказионализм), произведенное, вероятно, от какого-то славянского (возможно, диалектного) корня. Он обратился к здравствовавшему еще тогда писателю А. М. Ремизову — одному из лучших во все времена знатоков русского языка и всех его тонкостей. Ремизов прислал свои интересные и обстоятельные соображения по поводу этого слова, и Марков процитировал эти соображения в своей книге.

Исследователи и дальше пытались бы понять слово «хчая» и его роль в приведенном отрывке. Но в 1970 году Н. Харджиев — один из немногих филологов, знавших Хлебникова досконально, по рукописям, — в комментариях к своей статье «Маяковский и Хлебников» показал, что в основе данного случая лежит элементарная опечатка:

«Подобно рифмующей паре, — писал Харджиев, — эта строка написана каноничным четырехударным ямбом. Привожу правильное чтение, подсказываемое размером:

И паутины ячая,
И летних мошек толчая»¹.

Вот, собственно, и все. Замена «я» на «ч» относится к типичнейшим ошибкам, что хорошо знают текстологи.

Резюмируя, можно было бы сказать, что ошибки и опечатки — такой же полноправный элемент текста, как и все другие. Но это неверно. Ошибка, опечатка — гораздо более сильный элемент текста, несущий значительно больше информации, чем самый «нагруженный смыслом» элемент. Если же текст попадает в

¹ В. Тренин, Н. Харджиев. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970. С. 318-319.

зону сакрализованности, — самая незначительная, казалось бы, ошибка в сохранении того, что называется «аутентичностью текста», может стать просто фатальной. Наш разговор об опечатках мы закончим примером иного рода, но весьма сходным — ошибкой переводчика. Как известно, в начале XX века польский писатель и драматург Станислав Пшибышевский был в российской символистско-декадентской среде как сейчас принято говорить, «культовым автором» — ему и его героям всячески стремились подражать. Лидия Рындина, вторая жена Сергея Соколова (Кречетова), поэта и издателя, вспоминает о последствиях, казалось бы, незначительной ошибки переводчика: слово «рюмка» в переводе он заменил «стаканом». Результат оказался тяжелым: в подражание героям Пшибышевского все начали пить коньяк стаканами: «Злые языки говорили, что за свою ошибку больше всего пострадал сам переводчик, симпатичный и красивый Володя Высоцкий. Забыв, что при его слабых легких это опасно, он так увлекся, что серьезно заболел из-за желания быть подобным героям Пшибышевского»¹.

Этот пример прекрасно показывает, что любой элемент текста равен всему тексту, а значит, и ошибка, опечатка есть не что иное, как текст-вирус, до неузнаваемости изменяющий ту ткань, куда он внедряется. Но иногда опечатка может до неузнаваемости изуродовать человеческую жизнь. Не обязательно даже вспоминать многочисленные случаи сталинского периода, когда опечатки с «политическим оттенком», допущенные в печатных изданиях, могли привести к гибели чуть ли не всей редколлегии (всем хорошо памятен знаменитый эпизод из фильма А.Тарковского «Зеркало», где героиня бежит среди ночи в типографию, потому что ей показалось, что допущена опасная опечатка, — этот эпизод восходит к реальному случаю из жизни матери Тарковского, служившей корректором). Иштван Рат-Вег в своей «Комедии книги» (М., 1987) приводит случай, происшедший еще в XVII веке. Речь идет об одной из наиболее знаменитых классических опечаток в истории человечества, которая появилась в изданном в 1648 году трактате профессора Флавины, выступившего против одного теологического сочинения. В запале полемики профессор прибегнул к известному изречению из евангелия от Матфея: «И что ты смотришь на

¹ Рындина Л. Ушедшее // Воспоминания о серебряном веке. М., 1993. С. 416.

сучок в глазе брата твоего, а бревна в твоём глазе не чувствуешь?» (Матфей, 7; 3). Цитата приводилась, как это было принято в то время, на латыни: «Quid autem vides festucam in oculo fratris tui et trabem in oculo tuo non vides?» Вследствие опечатки, пропала начальная буква «о» в обоих «oculo». А по-латыни слово «culus» есть чрезвычайно грубое обозначение зада. В результате, бревно у оппонента профессора Флавины оказалось вовсе не в том месте, о котором говорит евангельский текст, а совсем в другом. Страшный скандал, разразившийся на факультете, подогревался еще и сакральным характером цитировавшегося текста. Бедный профессор вынужден был только и делать, что клясться, что и в мыслях у него не было ни грубо оскорблять оппонента, ни столь богохульно исказить святые для каждого христианина строки. Говорят, что даже на смертном одре Флавины проклинал печатника, который так его подвел.

НЕУСТАНОВЛЕННЫЙ АВАНГАРД¹

Как известно, Осип Мандельштам в «Четвертой прозе» делил все литературные произведения на «разрешенные» и «написанные без разрешения», называя первые «мразью», а вторые — «ворованным воздухом». Это первая ассоциация, пришедшая мне в голову после прочтения статьи Анны Кузнецовой «Неостановимый авангард». Так же, как в свое время Пьер де Кубертэн провозгласил казавшийся ему бессмертным лозунг олимпийского движения: «Профессионализм — вот он, враг!», автор статьи недвусмысленно указывает на аналогичный бич современного литературного процесса — его коммерциализацию, «брендовость» и т. п. Премия Андрея Белого — последний оплот «поэзии ради поэзии», авангарда и новаторства — безнадежно съехала в рыночную идеологию и в соответствующие этой идеологии эстетические приоритеты. Результат, по мысли автора статьи, — постепенная замена стихотворства версификаторством, информации — дезинформацией, а сама суть авангарда размывается на глазах.

Занимаясь поэзией русского авангарда примерно 15 лет, могу начать с того, что само определение этого понятия дать невозможно. Помимо обширно цитируемой статьи Олега Клинка, чья докторская диссертация была посвящена этой проблеме, существует еще бесконечное множество работ, в которых выстраиваются внутренне непротиворечивые концепции, определяющие — что же такое авангард. Обозревать их здесь — не имеет смысла. Понятно, что

1 Статья написана в качестве ответа на публикацию Анны Кузнецовой «Неостановимый авангард» (Дружба народов. 2003. № 3).

авангард есть резкий эстетический сдвиг, возникающий как реакция на совокупность всей предыдущей традиции художественного развития. Но вот — существуют ли четкие критерии такого сдвига? Как быть с постоянно возникающим воспроизведением на новом уровне того, что было уже впервые сделано 2-3 столетия назад (хрестоматийный пример переключки авангарда начала XX века с русским барокко XVII-XVIII века), а иногда и раньше (есть ли что-нибудь в русском постмодернизме, что в том или ином виде не существовало в начале XX века)? И должны ли мы иметь дело со всей сложившейся литературной традицией или только с синхронным читательским ожиданием, нарушение которого и есть авангард? Хорошо помню, как Максим Шапир в 1990 году, на обэриутской конференции в театре «Эрмитаж», отвечал на вопрос после своего доклада, который забавным образом точно совпадал с формулировкой этого фопроса: «Что такое авангард?» Ненадолго задумавшись, М. Шапир привел в шоковое состояние значительную часть зала (1990 год!), громко процитировав из «Луки Мудищева»:

Один Мудищев был Порфирий,
При Грозном службу свою нес
И, хуем поднимая гири,
Смешил царя потом до слез...

Это тоже вполне законная позиция: авангард, существует только в данный конкретный момент разрушения инерции читательского восприятия. Противоположная точка зрения — концепция «исторического авангарда», И. Смирнова и Р. Деринг-Смирновой — на которую во многом опирается и О. Клинг. Даже в оценке русской поэзии начала XX века расходятся ученые: скажем, в русском литературоведении преобладает тенденция отождествления авангарда с наиболее радикальными направлениями (футуризм, ОБЭРИУ и т. п.), а например, О. Хансен-Леве пользуется расширенным толкованием этого термина, включая в него всю совокупность групп и направлений — вплоть до символизма и акмеизма.

Беда статьи Анны Кузнецовой вовсе не в пересказе известных каждому небездарному студенту-филологу схем развития литературного процесса и даже не в попытке представить одну из них в качестве единственной. Беда в том, что само это понятие развития ассоциируется у нее почти исключительно с эволюцией поэтической техники, а техника эта понимается как нечто отдельное, само-

достаточное. И отсюда — риторические восклицания, типа: «Дело ли техники — запечатлеть мир через жизнь человека..?» И отсюда же — ее мысль о замене поэзии «литературой», когда поэт имеет дело не с миром в его многообразии, а с уже заготовленными для него в ходе всего прошлого литературного развития языковыми и предметными клише, которые он наподобие кубиков разбирает, складывает, снова разбирает...

Вот и получается почти «школьная» конструкция: форма — содержание — и недаром Анна Кузнецова проговаривается, сравнивая стихи Дашевского и Вишневецкого: «при единстве техники огромная разница — в наличии или отсутствии человеческого содержания».

Получается так: садится поэт за стол, будучи переполнен «человеческим содержанием» или без оно — и начинает думать, какую бы применить технику, чтобы это содержание (или за его отсутствием — наработанные литературные модели) впихнуть в текст. Неловко за банальность, но искусство как раз отличается от науки нерасчлененностью акта творения — в котором все: и лексика, и формы стиха, и риторические фигуры, — равно является носителем информации самого разного уровня. Как интерпретировать эту информацию — это вопрос. Поскольку читатель не может пройти той же дорогой, что и поэт — видение поэта уникально — ему остается учить язык поэта и идти в обратном направлении, от итогового текста к той вспышке вдохновения, что его породила — и тут ему помогает наука о литературе, к которой, впрочем, у Анны Кузнецовой отношение скептическое. Вот речь заходит о приложенной к книге произведений гр. Василия Комаровского работе В. Н. Топорова — с лингвистическим и статистическим анализом. «А что еще науке делать со стихами?» — риторически вопрошает она, указывая на то, что якобы отсутствуют «убедительные трактовки получаемых результатов». Предлагаю взять для сравнения инструментарий, используемый критиком в ее статье, и мы увидим, что «вакханалии измерений» противопоставляются такие категории, как «обозначение предвидимого», «просвет на месте обобщения», «наличие человеческого содержания» — и, наконец, как венец — «техника... приращения к своему телу... не принадлежащего ему бытия». Подобный квазифилософский язык, на котором все больше и больше говорят о литературе, в своей беспредельной метафорич-

ности не хорош и не плох — он просто исключает возможность диалога, поскольку существует только в сознании говорящего и только в момент произнесения. Этот язык не приглашает к диалогу, потому что опровергнуть сказанное невозможно — для него в принципе нерелевантны категории истинности и ложности. Одну из наиболее ярких пародий на такой язык, который был как раз присущ отчасти Андрею Белому, создал В. Брюсов в сцене диалога Рупрехта с графом Генрихом в «Огненном ангеле», где Рупрехт сознательно произносит набор пустых фраз, на которые граф Генрих доверчиво отвечает такой же серией бессмысленных речений, будучи уверенным в их глубоком мистическом содержании. Можно иронизировать над тем, как акад. М. Л. Гаспаров «обсчитывает» стихи, но его интерпретации — верифицируемы, они воспроизводимы. С ними можно спорить, соглашаться, опровергать...

Вот, к примеру, стихотворение Игоря Вишневецкого «Белые стихи» напоминает критику «спиритический сеанс, где вызывают призрак Андрея Белого». А мне вовсе не напоминают. Мне они напоминают сложно построенное световое пространство, геометрия которого одновременно реальна и фиктивна, поскольку так же реальна и фиктивна граница, разделяющая микро- и макромир. Стекло, отделяющее березовую рощу и падающий снег от постели, родственно пастернаковскому зеркалу в саду и зеркалам, изменяющим геометрию уличного пространства в прозе Олеши. А еще — действует язык этих стихов, который, «не поспевая за мыслью, задыхается в сослагательном наклонении» (И. Бродский).

Для Анны Кузнецовой всё это — «груз письменных традиций» и «подстрочное шуршание бумаги», что, по ее мнению, снижает ценность стихотворения. Мне же кажется, что ни условия, в которых автор создает произведение, ни материал его еще не определяют уровень и качество. В истории литературы было множество случаев, когда откровенно ради денег писались гениальные произведения (Достоевский) — и одновременно «в стол» писался разный литературный хлам. Все мы помним, как этот хлам хлынул на страницы журналов и газет во время перестройки, когда считалось само собой разумеющимся, что вещь, написанная «без разрешения» ценна уже поэтому... Впрочем, проблема коммерциализации поэзии заставляет меня вспомнить собственный проект, родившийся у меня еще в студенческие годы, который мог бы карди-

нально разрешить вопрос. Просто-напросто нужно принять строжайший закон, запрещающий печатать поэтов при жизни. Поэты, лишенные необходимости угождать сильным мира сего, будут иметь перед собой только одного Собеседника. Написанные стихи должны сдаваться в специальное хранилище, откуда их потом, после смерти авторов, будут доставать филологи и публиковать самые лучшие. Боюсь, что это единственный способ изолировать поэта от развращающего влияния коммерческой среды... Если чуть более серьезно — то всякие попытки определить авторскую интенцию мне кажутся странными — не менее странными, чем авторские предисловия к собственным стихотворным книгам. В статье Анны Кузнецовой говорится о поэзии Василия Филиппова как о легитимизации безумия... строго говоря, понять, почему поэзия Филиппова авангардна — мне не дано, поскольку бессмертный образ поэта Сентября (прототипом которого явился Венедикт Март) из романа К. Вагинова «Козлиная песнь» еще в 1929 году подвел в свое время итог поискам источника вдохновения в безумии, а вот гр. В. Комаровский к этому никакого отношения не имеет, поскольку безумие было для него сплошным кошмаром и как раз прерывало творчество поэта, а не подвигало на него. Да еще Эллис как-то обмолвился, что тот не поэт, кто не прошел через желтый дом. Но вот стихотворение Ивана Беляева, поэта, которому даже не нашлось места в первом томе словаря «Русские писатели. 1800—1917» и который выпустил в Санкт-Петербурге, в 1906 году сборник “Poesies”. Называется оно весьма знаменательно: «Судьба декадента».

Я сошел с ума. Ура!
Чудный вот апофеоз.
Пусть приедут два врача,
Чтобы сделать диагноз.
Руки, ноги и язык —
Всё с ума сошло.
Головою я поник,
Всё теперь прошло.
Вижу, вижу желтый дом,
Вот он, мой дворец,
Скоро, скоро буду в нем,
И стихам конец.

Это — произведение графомана? Или авангардная ирония? Еще В. Марков в свое время замечательно показал, что граница между авангардом и графоманией зачастую оказывается очень непрочной и легко преодолевается в обе стороны. У обэриутов и близким им поэтов (прежде всего — у Олейникова и отчасти у Введенского и Бахтерева) графомания становится осознанным приемом, говорящим не о качестве текста, а о способах и приемах его порождения. Вот почему стихи Филиппова, на мой взгляд, стопроцентно традиционны и вторичны. Впрочем, Анна Кузнецова, судя по упоминанию в статье «обэриутской придури», понимает эту традицию так, как ее понимали в 60-70-е годы прошлого века — когда ничего другого по причине отсутствия опубликованных текстов в ней найти и не могли.

Что же касается распространенного представления, будто любой посредник между миром и словом вреден, то это не что иное, как попытка превратить поэзию в «свидетельские показания» (терминология Ахматовой), между тем — это просто разные жанры. Каждый поэт выбирает себе тот язык, который ему ближе по духу, и главное — не структура этого языка, а уровень умения им пользоваться. Дело же читателя — научиться этому языку. Иначе, например, в строках В. Кучерявкина:

Мы тут. Колеса едут и шагают ноги.

И легким кажется мне крест —

не будет узнан центон — контаминация из мандельштамовских «И колесо вращается легко» и «Легкий крест одиноких прогулок», а драма А. Введенского «Елка у Ивановых» будет прочтена так, что в ней не будет обнаружена сама елка, которую рубит лесоруб Федор. Не стоит также забывать, что «Северная» симфония — отнюдь не первое литературное произведение Андрея Белого... и так далее.

ФИЛОЛОГИЯ И ЖУРНАЛИСТИКА. О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИХ ИЗВИНЕНИЙ

В свое время замечательный российский лингвист А. Д. Шмелев исследовал такое речевое явление, как «парадокс самофальсификации». Простейший пример — заявление о собственной скромности, сам факт произнесения которого уничтожает смысл высказывания. Мне всегда представлялось, что выход в свет книги критика чем-то напоминает такой отрицающий самое себя механизм. В самом деле — критик, по определению, не может не быть максимально актуален и столь же максимально пристрастен; оперативно откликаясь на свежие события литературной жизни, он меньше всего заботится о «вечном и непреходящем». Он — в глубине, в гуще того самого литературного процесса, о котором пишет, на который активно влияет. Его главное оружие — статья в журнале, а еще лучше — в газете.

Если ценность книги прозаика или поэта — в ней самой, она будет читаться и перечитываться, ей не грозит «срок давности», то критическая или публицистическая статья в газете (журнале) устаревает почти мгновенно. Я думаю, что это как раз одна из причин того, что в последнее время стало почти принято, чтобы авторы, собравшие в книги свои критических и публицистические статьи в предисловии за что-то извинялись. Все-таки, что ни говори, а это вещь вполне реальная — ощущение некоторой неполноценности жанра.

Вот, например, А. Немзер¹ пытается объяснить читателю, почему он десять лет тому назад стал критиком и заверяет, что в га-

¹ Андрей Немзер. Замечательное десятилетие русской литературы. — М.: Захаров, 2003.

зетах платили не так уж и много. Д. Быков¹ рассказывает, как он проклинал свою профессию журналиста и просит прощения за многочисленные недостатки своих статей. Самое оригинальное извинение — у Н. Ивановой² — за излишнюю пафосность (хоть и вытраваемую автором). Только Никита Елисеев³ не извиняется в предисловии перед читателем — за отсутствием в книге предисловия.

А как на самом деле? Есть ли, в самом деле, за что извиняться авторам?

Андрею Немзеру — меньше всего. Его выгодно отличает широта захвата материала и глубокая филологическая культура. Многим ли легко на одном дыхании сделать обзор творчества нескольких десятков столичных и нестоличных авторов — и вдруг, неожиданно (конечно, неожиданно для не знающих Немзера-филолога) между почти безоблачной инвективой и иронической ухмылкой — фоном! — ввести и семантический ореол метра, и К. Тарановского с М. Гаспаровым, а при возникновении вопроса о жанровом контексте свободно оперировать малоизвестными текстами самых разных веков?

Нельзя не отметить, что с равным изяществом Немзер способен разговаривать о Кибирове («Двойной портрет на фоне заката») и о переписке Азадовского с Оксманом; о Владимове и о Шкловском, подробно ход современного литературного и издательского процесса — и несколькими штрихами обрисовывать жанровую природу гаспаровских «Записей и выписок».

Немзер широк и в литературной полемике.

Он может «приложить» Андрея Василевского, чувствующего себя «эмигрантом» в современной словесности, но не особенно потрудившегося на ее ниве: «Возможно, конечно, что в тумбочке у него лежат исследования посланий Максима Грека, подготовленное к печати по рукописям полное собрание сочинений Гончарова...». И это не ехидство критика, это слова человека, заслужившего на них право многолетней работой как раз в той самой русской словесности, из которой «эмигрировал» Василевский.

¹ Дмитрий Быков. Блуд труда. Эссе. — СПб.: Лимбус Пресс, 2002.

² Наталья Иванова. Ностальгическое. Собрание наблюдений. — М.: Радуга, 2002.

³ Никита Елисеев. Предостережение пишущим. Эссе. — СПб.: Лимбус Пресс, 2002.

А в другом случае он может позволить себе быть снисходительным — находя остроумие в хамоватых высказываниях Ефима Лямпорта о себе самом. Впрочем, отмечу, что он приводит всего лишь одну цитату из Лямпорта — но этого-то ему как раз делать и не следовало. Ибо если одна из поставленных целей, конечно, достигнута — читатель снимет шляпу перед удивительной толерантностью и объективностью критика, то вторая (убедить в оригинальности и ценности лямпортовских наблюдений) — разумеется, нет. Человек, способный написать по-русски о «кислом занудстве вяло текущего Немзера», — пусть меня простят за последующую легко узнаваемую цитату — «рожден с каиновой печатью литературного убийцы на лбу».

Между прочим, если уж говорить о языке, то Немзер последовательно отстаивает право критика писать о литературе по-человечески. Без ерничания. Без ужимок, заигрывания с читателем и без квазинаучных периодов. Например, можно, не стыдясь и не стесняясь, говорить о «просто высоком искусстве, том, в котором красота сближается с истиной и добром». «Я верю, — пишет Немзер, — что такое искусство существует». Более того, работа Немзера и защищает искусство от превращения — с одной стороны, по любимому им Пастернаку — в «достоянье доцента», с другой — в кирпичики для постмодернистской игры.

О книге Б. Ф. Егорова «Жизнь и творчество Ю. М. Лотмана» Немзер пишет так: «Важнее и интереснее стремление автора обнаружить и сделать явным для читателя «человеческое измерение» научной работы Лотмана, будь то исторические штудии, анализ поэтического текста, культурология или семиотика». Вот и мне «человеческое измерение» книги самого Немзера оказывается не менее интересно литературно-критического содержания его статей — настолько ярким и неординарным предстает образ автора, борющегося с пошлостью, безвкусицей, штампом.

Немзер с потрясающим чутьем улавливает заданность во всем, где только появляется ее призрак. Безразлично, носит ли она стилистический, тематический или «общепостмодернистский» характер, — ее немедленно выводят на чистую воду и с наслаждением уничтожают. Но вот ведь парадокс — похоже, что именно у самых непреклонных борцов с заданность появляется... ну, как бы сказать помягче... тема, при обращении к которой процент предсказуемос-

ти ее решения значительно выше, чем в любых других случаях. Вот, например, уважаемый Немзером Максим Соколов, «проповедник в маске журналиста», действительно когда-то начинал с обновления языка и прояснения понятий — своего рода, витгенштейнианец в журналистике. Но ведь, как справедливо пишет Немзер: «Соколов сам по себе». Независим. Вне команды. А если сам по себе, то что остается? Правильно: транслирование в тексты проекции своего мировоззрения, что, по сути, и есть основа любой проповеди. Но ведь еще Гоголь подметил, что у умного человека обязательно должен быть какой-нибудь «пунктик»: либо пьяница, либо состроит такую рожу, что хоть святых вон выноси.

Во что в результате вырос тот «пунктик» мировоззрения Соколова, который Немзер мягко назвал «неприятием «яблочного» политического стиля»? Лишенный каких-либо внешних ограничений, он, подобно носу майора Ковалева, стал совершенно неумеренно разгуливать по пространствам еженедельных соколовских фельетонов совершенно независимо от хозяина. Стремление чуть ли не в каждом тексте любой ценой задеть Явлинского — независимо от темы и проблематики — заставляет вспоминать анекдоты о Доренко: «...произошло землетрясение. Некоторые спросят: «При чем тут Лужков?» — а в результате возникает все та же заданность (хорошо, если только собственными пристрастиями определяемая).

Есть свой «пунктик» и у Немзера, им (только со знаком «плюс») стал Солженицын. Нет, сравнивать с Соколовым не приходится: Немзер — человек с очень тонким чувством меры. Он ни в коем случае не пытается делать из Солженицына то самое лыко, которое в строку. Но вот если речь об Александре Исаевиче уже зашла...

Помнится, в свое время чешские ученые проводили эксперимент. Произвольно отобранных участников знакомили с началом текста — художественного, газетного, рекламного, наконец, просто с куском болтовни двух девушек. И просили попробовать угадать продолжение. Полученный процент точных угадываний стал процентом предсказуемости текста. Продолжение разговора девушек угадывало до 70% участников. Немногим меньше был процент для газетной статьи. Для лучших художественных текстов процент угадывания был минимален.

К сожалению, в случае с Солженицыным, тональность немзеровских статей предсказывается со стопроцентной вероятностью.

Предположим, апологетический тон рецензии еще понятен, когда речь заходит о сборнике статей и документов о Солженицыне, об «Архипелаге Гулаг» или о «России в обвале». Он — с трудом — но воспринимается даже когда разговор ведется о «Красном колесе». Но уже сложнее понять, почему Немзер, оправдывая «талантом» этическую бесцеремонность, а порой, и откровенное хамство Наймана в изображении вполне узнаваемого человека («Б. Б. и др.») (между прочим, совсем недавно автор этого произведения на Франфурктской книжной ярмарке схлопотал от прототипа главного героя по физиономии — такая вот нарративная новация — ах, Ж. Женнет и В. Шмид!), в случае с образом Солженицына у В. Войновича («Москва 2042» и «Портрет на фоне мифа») занимает позицию прямо противоположную, хотя, кажется, уж по таланту Войнович на голову Наймана выше.

Но конечно, самое загадочное — это то, как Андрей Немзер, человек, не скрывающий своих демократических убеждений, бросается на защиту печально знаменитого опуса «Двести лет вместе», в котором не нужно вовсе спорить о приведенных Солженицыным фактах (пусть даже они построены по порочному принципу «Хаим + Абрам = весь еврейский народ»), а достаточно просто открыть глаза и спросить: а *кто* у Солженицына евреи? Сплошь и рядом — либо выкресты, либо вообще презиравшие всякую национальную отнесенность — в ожидании грядущей мировой революции. Игнорируя самоощущение людей, наконец, игнорируя еврейские законы, Солженицын создает систему, не имеющую никакого отношения к реальности. Для меня нет сомнений, что Немзер, представивший в этом же сборнике тонкие рецензии на книги о Пастернаке, о его переписке, о теме «Пастернак и Москва», о истории травли поэта, — никогда бы не спутал мироощущение юного Пастернака, вызывающего на дуэль Юлиана Анисимова за оскорбительный намек, связанный с еврейским происхождением, и позднего — призывающего в «Докторе Живаго» евреев прекратить свое существование, растворившись в христианстве, и на анкетный вопрос о национальности в замешательстве отвечающий — «смешанная». А вот практикуемый Солженицыным принцип определения национальности исключительно «по крови» подобных различий видеть не позволяет.

Заданность особенно обидно видеть, учитывая прямоту и подчас совершенно нефилологическую резкость Немзера во всех ситуациях, когда он защищает человеческие представления о честности и порядочности.

Так и формируются новые мифы, а ведь к ним Немзер беспощаден — будь то антимосковский миф (в исполнении бело-распутинцев или же просто завистливых представителей провинции), миф о евреях (попытка «отмазать» В.Розанова с помощью глубокомысленных статей и фигур умолчания названа в рецензии своим именем), наконец, миф о поколении у Пелевина. В последнем случае Немзер вовсе не кричит о том, что король гол, он на глазах у читателя делает его таким, сдирая слой за слоем капустные листья с пелевинского мифотворчества, в результате чего от последнего остается лишь голая и весьма неаппетитная кочерыжка: инфантилизм и набор подростковых комплексов.

К счастью, в немзеровском сочетании — «филолог-критик» — как правило, верх берет первая составляющая — и я всецело на ее стороне.

Если Немзер — филолог, превратившийся в критика, то Никита Елисеев — критик, журналист, пытающийся разговаривать, как филолог. Его излюбленный жанр — эссе — ныне оттеснен почти что на задворки современного литературного процесса. И в самом деле, как определить то, что проделывает критик с «Моцартом и Сальери» или с «Ревизором»? Пожалуй, как очень талантливое, искрометное, даже блестящее (можно добавить и других эпитетов)... школьное сочинение. Главными его признаками становятся безграничная, абсолютная бездоказательность. Хотите пример?

Моцарт говорит Сальери:

Да! Бомарше ведь был тебе приятель;
Ты для него «Тарара» сочинил,
Вещь славную. Там есть один мотив...
Я все твержу его, когда я счастлив...

Елисеев комментирует (чтение с комментарием — излюбленный им жанр): «Тарар» — вещь славная, но в ней есть всего один мотив (!! — А. К.), да и тот можно вспомнить, только когда счастлив».

Пожалуй, достаточно, чтобы продемонстрировать уровень разговора.

Елисеев тоже борется с мифом, но эта борьба тонет в частностях. Любопытно сравнить, в каких разных доспехах он и Немзер выступают на поединок с чудищем по имени москвофобия. Если воспользоваться приемом домысливания и осовременивания античной литературы, с успехом применяемым Елисеевым в разборе «Одиссеи» (эссе «Елена и Телемах»), то можно сказать, что бог Гефест изобразил на щите Немзера («Московская статья») широкую панораму образа Москвы в современной литературе (несколько десятков имен) на фоне анализа современного букеровского процесса. Но это не все — сами доспехи еще украшены экскурсами в карамзинскую и грибоедовскую Москву, орнаментом оруджавско-трифононской литературной традиции, а на шлеме изображен портрет Пастернака — москвича в первом поколении, ставшего сердцем и символом города, любовь к которому стала одним из лейтмотивов его творчества. Немзер не занят деталями, он подрывает сами основы литературной и прочей москвофобии, демонтируя миф в его основе. А основа эта — общечеловеческое стремление к оправданию собственной творческой и культурной немощи и несостоятельности; в этом плане все фобии — что москво-, что юдо-, что русо-, — все одинаковы. Что мне особенно импонирует у Немзера — это то, как он естественно и органично делает нефилологические выводы из филологического анализа.

Щит Елисеева — совершенно гол. Бессмысленно используется оружие. Тучи стрел и копий мечет он в воспоминания Павла Басинского, не замечая даже, что стоимость каждого отдельного копья намного превышает ломаный грош (т. е. цену атакуемого мемуара). Зачем? Неужели для того, чтобы подобно автомату, описанному в одном из романов Стругацких, назидательно сообщать: «Завидовать дурно, завидовать дурно»? Сколько места — с «лирическими отступлениями» — критик тратит на знакомство читателя с порождением скверного вкуса для того, чтобы ответить на вопрос «за что меня так ненавидят провинциалы?» (статья «Критик с пушкой»). Ответ: зависть, «комплекс провинциала» и т. п. до удивления банален, а главное, неверен: приводимые обильные цитаты, несмотря на скверный русский язык, опровергают комментарии Елисеева! Любой непредвзятый человек скажет: тут дело не в противостоянии «столица-провинция», да и не в зависти вообще... Тут прямая перекличка с тем, о чем сам Елисеев пишет в статье о «Хоре

и Калиныче» — холопская психология, мол, народу нужно «вино, кино и домино», а те, кто отрывает его от этого высокоинтеллектуального занятия, — пособники «мерзкого и козлоподобного». В рассуждениях Басинского можно обнаружить и мракобесие, и антиинтеллектуализм, и сервилизм, и, наконец, элементарный культ ненависти самой по себе. Но к антимосковскому мифу эти писания никакого отношения не имеют. Что же касается той самой начертанной на щите «свободы выбора», которой, по мысли Елисеева, обладают столичные чацкие (в отличие от лишенных ее провинциалов-молчалиных), то — честное слово — нечем тут гордиться... Можно вспомнить Бродского:

Но в таком реестре (издержки слога)
Свобода не выбрать — весьма убога...

Эта свобода равно была убогой для всех — независимо от места проживания, и число отказавшихся от «невыбора» в столицах, конечно, было во всех процентных и непроцентных отношениях больше. И уж совсем не к месту может прозвучать вопрос: а собственно — где тут *литературная* критика? В аналогиях с Молчалиным, Чацким и женой гоголевского городничего?

А сама проблема вполне реальна... ведь не завистью же петербуржцев к москвичам объяснять печальные обстоятельства приезда Маяки в Москву!

Если «поединок» с Басинским — это пример удара мимо цели, то при обращении Елисеева к классическим произведениям мы зачастую сталкиваемся либо с повтором давно известного (таковы, например, многие наблюдения над «Моцартом и Сальери», таковы строки о зеркальности и двойничестве в «Зависти» Ю. Олеси), либо с полной невозможностью спорить с автором, равно как и соглашаться с ним. Допустим, что трактовка «Морской болезни» Куприна как «гимна изнасилованию», равно как и рассуждения о том, с кем себя отождествляет читатель, не подлежат оспариванию как раз в силу нестерпимой тривиальности. Но вот, к примеру, весьма интересная заметка о воспоминаниях свояченицы Н. Бердяева Е. Рапп, в которой Елисеев пытается установить одного из упоминаемых мемуаристкой лиц — некоего «полковника А.», которым он считает поэта и переводчика Ивана Аксенова. После страничной цитаты из словаря «Русские писатели...» начинается попытка доказать

предположение — и тут выясняется, что нет *ни одного* точного совпадения. Не был Аксенов полковником, не переводил он Кальдерона, в Москву он прибыл, как признает сам критик, не из Севастополя, а из Молдавии. И уж нет совсем никаких сведений о том, что Аксенов «присутствовал при казнях революционеров». Совпадающие приметы (принадлежность к военной среде, утонченная культура, активное участие в революции) все, увы, мало отличаются от примет Дубровского, которые зачитывает исправник Кириле Петровичу Троекурову. Таких людей в революции были сотни. Разница между подходом критика и литературоведа в этом примере видна особенно ярко: первому важно, чтобы были хоть какие-то совпадения, второму необходимы точность и исключение противоречий. С противоречиями кстати Елисеев расправляется лихо, давая им пространные разъяснения и, к сожалению, не обращая внимания на то, что противоречий в конце концов накапливается больше, чем совпадений. Вот один из самых забавных примеров: нас уверяют в том, что Евгения Рапп ничего не знает о судьбе Аксенова в советское время и боится ему навредить — и при этом оказывается, что она одновременно прекрасно осведомлена о выходящих в 1930-е годы его переводах.

Хочется быть толерантным и не отвергать остроумные приемы, которые Елисеев широко использует в своей книге. Например — почему бы эссеисту в качестве полемического приема и не дописать за автора иной вариант финала («Ревизор») или попытаться предугадать якобы отброшенный им финальный сюжетный ход («Фро»)? Но здесь дело вовсе не в том, что эти попытки уж слишком напоминают школьные разговоры на тему «что было бы, если» (сюжеты: Татьяна выходит замуж за Онегина, под поезд бросается Вронский, Наташа не пускает Пьера в декабристы и т.п. — выбрать нужное и развить). В конце концов, и Брюсов Пушкина дописывал. Беда в том, что образ избитого, окровавленного Хлестакова, нарисованный в красках Елисеевым, свидетельствует только о хорошем знании им обычаев родной милиции, но ровным счетом не имеет никакого отношения ни к языку, ни к сюжетике Гоголя. То же и с Платоновым — надо уж очень поверхностно прочитать рассказ «Фро», чтобы не увидеть — в пространственно-временной структуре этого текста муж Фро — бессмертен.

Лучшая статья сборника Елисеева называется «Клерк-соловей» и посвящена она Сергею Стратановскому. Когда Елисеев тонко чувствует и любит поэта-современника, ему удастся не просто вписать его в компанию таких «проклятых» поэтов, как Елена Шварц, Александр Миронов, Виктор Кривулин, Олег Охупкин (что неоднократно делали до него), но взвесить на метафизических весах его работу со словом, его интонации и развороты темы — и, в конце концов, вывести читателя — как к единственно возможной — мысли о чисто кафкианском единстве разорванной души поэта. «Кто еще мог расцезать свою душу на такие чудовищные составляющие? Разумеется, Кафка. Это — очень естественно, социологически естественно. Служащий Кафка, одаренный визионерским фантазерским талантом, не может не быть родственен госслужащему Стратановскому, одаренному визионерским фантазерским талантом... — пишет Елисеев. — Писатель Кафка, живший в разваливающейся... империи, после одной социальной катастрофы, не может не быть близок писателю, жившему и живущему в развалившейся-недоразвалившейся-империи-после-накануне-катастрофы». Как это чудно, как напоминает гениальное объяснение Андреем Белым своего особенного отношения к Марине Цветаевой: «ведь она дочь профессора Цветаева, а я сын профессора Бугаева». Все сказано — и больше объяснять нечего.

И незачем Елисееву тут же писать об «обериутах» (между прочим, в начале XXI века можно было бы и не делать таких ошибок в названии этой группы) — как незачем в другом месте писать о терентьевской постановке «Ревизора» 1926 года (которая, на самом деле, состоялась в апреле 1927 года). Особенно же забавно выглядит разнос, который справедливо устраивает Елисеев Борису Васильеву за исторический роман «Утоли мои печали» за языковые ляпы, чудовищную пошлость и, в частности, за «испорченный телефон» в передаче исторических цитат. Со справочником Ашукиных в руках он уличает Васильева в искажении цитаты из речи Николая II. Кончается статья цитатой: «Впору спросить, как Павел Николаевич Милюков: «Что это? Глупость или вредительство?» На литературном фронте». Увы, если бы критик заглянул еще раз в упоминаемый справочник, то на стр. 258 он нашел бы эту цитату в ее первоизданном виде: «Что это — глупость или *измена?*». Вообще, многовато в книге ошибок. Что стоило, например,

Елисееву проверить и указать точно дату смерти В. Нарбута — не март, а 14 апреля 1938 года?

Но жанру эссе противопоказана точность, ему нужен яркий метафорический язык, который может уравнивать автора с предметом его описания. Успех елисеевской статьи о Стратановском только подтверждает этот тезис.

«Я вечно шагаю не в ногу», — таким оригинальным зачином открывается одна из статей Дмитрия Быкова в книге «Блуд труда». Далее следует подробное описание того, как автора били в пресловутые семидесятые годы, пока он — цитирую: «не научился делать этого сам». «Не в ногу», как известно, почти по Галичу, — символ свободы: «левой-правой, кто как хочет», а что происходит с мостом, когда в ногу шагает весь отряд, тоже хорошо известно.

Быков в своем творчестве действительно совершенно свободен. Одна из его — не декларируемых, но безусловных свобод — это свобода от ориентации на читательский интерес. Иначе как объяснить появление в его книге всего третьего, последнего, раздела?

Конечно, автора понять можно. Он сам объясняет в предисловии: мол, «в 2000–2002 годах большинство русских журналистов <следовало бы добавить — «живущих в России». — А. К.> издали сборники своих статей, написанных в предыдущее десятилетие». А чем, мол, я хуже? Конечно, дальше следуют фразы о необходимости разобраться во времени, в эпохе, но проговорка-то состоялась... А вот читателю 2002 года-то каково?

Статья, помещенная в газете, — чаще всего однодневка, она существует, пока жив вызвавший ее информационный повод, и умирает вместе с ним. Помещенная в книгу, эта же статья попадает в принципиально иной контекст, претендующий на какое-то отношение к истине, которая хотя бы немного выходит из сиюминутной, утилитарной плоскости. Боюсь, этой разницы Д. Быков в своем стремлении поскорее издать книгу не ощущает.

Какой смысл было помещать в книгу статьи второй и третьей свежести — о том, какая плохая «Новая газета», о том, какие продажные наши либералы? Вот Быков с наслаждением повторяет: «Травля — любимое занятие нашей либеральной интеллигенции». В 1999 году «либеральная пресса» травила Ельцина, травила Собчака, во главе травли стояла «Новая газета» и — прошу

прощения за цитату — «подгусинская и околוגусинская пресса». В «Новой» — сплошные антиельцинские и ни одной антилужковской публикации (интересно, смотрел ли Быков хотя бы иногда тогдашнее ОРТ?). НТВ — мерзость, ТВ-6 тоже. У их журналистов одна цель — «спровоцировать власть на репрессии».

Нужно ли пояснять, как читается все это в конце 2003 года — когда независимое телевидение уничтожено, когда о независимости прессы говорят с ухмылкой? Быков (и здесь он не первый не последний) вводит читателя в заблуждение. Свобода на телевидении вовсе не означает, что каждый канал должен быть независим от своего хозяина, будь то Березовский или Гусинский. Свобода — это зависимость *разных* каналов от *разных* хозяев. Сейчас хозяин один, номинально он называется государством, а как его зовут на самом деле все хорошо знают. И о травле: сегодня читатель вполне способен оглядеться и сообразить, кого сейчас по-настоящему травят.

Но попытка журналиста задним числом разделаться с правозащитниками, НТВ и «Новой газетой» имеет вполне конкретный смысл. Этот смысл Быковым как бы отстраненно, в сослагательном контексте воплощается в самом начале книги, в статье, посвященной фильму Балабанова «Война»: «...хватит пинать тех федералов, которые на этой войне нарушают права человека. На войне — прав человека не бывает».

Эта омерзительная формула еще более бесчеловечна и беспринципна, нежели совершенно справедливо отмеченная Быковым бесчеловечность и беспринципность балабановского героя, ибо весело и разухабисто предлагает отказаться от попыток оставаться людьми даже когда всё вокруг этому противится, когда сама обстановка античеловечна. Ибо она одним махом отменяет все попытки человечества хоть как-то установить правила ведения войн, раз уж природа людская не позволяет окончательно от этих войн отказаться. Поэтому не случайно и в статье о «Войне» правозащитникам за их придуманное Быковым гипотетическое одобрения фильма достается гораздо сильнее, чем Балабанову за сам фильм.

А как все это написано? А вот так: «Я ностальгирую по временам», «марасмирующая номенклатура», «мне Киселев... подобрал темы», «легитимизированная война». Женщина, видя маленького

ребенка, зачастую чуть ли не инстинктивно начинает «сюсюкать». Очевидно, профессия газетчика на подсознательном уровне формирует также своеобразный «сюсюк», который столь же интуитивно требует ломаного русского языка...

Особняком стоит статья о творчестве Бориса Рыжего. Трудно писать о поэзии только что добровольно ушедшего из жизни поэта. Я бы, наверное, не взялся — какая тут может быть объективность, любая статья превратится в некролог со всеми вытекающими из этого последствиями. Быков берется. Он любит стихи Рыжего — причем так, что все остальные современные поэты просто разлетаются от разошедшегося критика, как пустые спичечные коробки...

Казалось бы — если ты понимаешь язык поэта, научи ему других, какая задача может быть благороднее для критика? Куда там! Для Быкова существуют гораздо более важные внелитературные цели — прежде всего выстраиваются голые схемы: Зельченко, Амелин «даже не могут рассматриваться всерьез рядом с ним», о Барсковой нечего и говорить, вокруг — эпигоны Бродского, «мальчики и девочки, культурно пишущие о культуре», — и на этом фоне — «едва ли не единственное светлое пятно» в русской поэзии конца XX века. При словах о «светлом пятне» по щеке остается только что бежать скупой мужской слезе — и жаль только, что поводом для грубого ранжирования литературы был выбран небезынтересный поэт Борис Рыжий.

Книга Натальи Ивановой «Ностальящее. Собрание наблюдений» при традиционно минимальном тираже (3000 экземпляров), она разошлась довольно быстро, и в Петербурге купить ее оказалось непросто. И, пожалуй, среди всех ей менее всего может быть адресован вопрос: зачем собраны воедино столь различные статьи.

Книга отчетливо делится надвое.

Первая половина — это непременно для сегодняшнего дня деконструкция мифологии. Однако если Немзер выступает как филолог (ему в разрушении мифов помогают глубокая укорененность в культуре и эрудиция), Елисеев и Быков — как журналисты (фактически стремясь заместить одно клише другим), то Иванова работает на уровне слова. Ее пример показывает, что жанр эссе все-таки жизнеспособен сегодня — при условии особого внимания к слову. Недаром в качестве названия выбран ею этакий язы-

ковой «кентавр», контаминация из слов «ностальгия» и «настоящее». Филолог бы сказал — перед нами автометаописание, содержащееся в тексте указание на важнейшие характеристики этого самого текста.

В свое время И. Бродский в предисловии к роману А. Платонова «Котлован» написал: «Платонов говорит о нации, ставшей в некотором роде жертвой своего языка, а точнее — о самом языке, оказавшемся способным породить фиктивный мир и впавшем от него в грамматическую зависимость». Вот это и есть уровень эссеистического анализа Н. Ивановой. На мир и на язык она смотрит, по выражению Н. Заболоцкого, — «голыми глазами», то есть вчитываясь заново в новосозданные «языковые кентавры», остраненно прослеживая искаженную логику рекламного клипа и т.п. Наглядно демонстрируется механический характер порождения названий для новых орденов (орден Почета — вместо «Знак Почета», орден Дружбы — вместо ордена Дружбы народов), разбирается современная фантазмагория памятников, наконец, вскрывается подлинный абсурдизм постсоветской топонимики (Ленинградская область при городе Санкт-Петербурге). Кстати — в последнем случае языковую глухоту проявил даже Солженицын, предложивший в свое время для Ленинграда типично кентаврическое имя — «Свято-Петроград» (смог бы А. Немзер найти слова в поддержку этого предложения?¹).

Свою «Московскую статью» Немзер после констатации «чуждо-вищности» памятника Петру Первому в Москве завершает самой за себя говорящей сентенцией: «Памятника Пастернаку в Москве нет». Почти те же темы Наталья Иванова, развивает как будто параллельно, но ее волнуют другие уровни смысла. Тут и историческое осмысление творящегося абсурда (в Москве устанавливается памятник, царю, который как раз и лишил город столичного статуса), тут и (в случае с Пастернаком) топонимическая бессмыслица. Мне вспоминается в связи с этим, как в конце 1980-х годов меня и моих московских друзей в Переделкино принимал на даче Пастернака (где еще не было никакого музея) работавший там сто-

¹ Для меня загадка — почему Н. Иванова, говоря об *очевидном* для всех отказе Солженицына от ордена Андрея Первозванного, не упомянула о реакции на этот отказ Д. С. Лихачева, квалифицировавшего его как невоспитанность. Вот тут комментарии были бы весьма интересны!

рожем Михаил Леонтьев, к слову, гораздо органичнее смотревшийся в той должности, нежели во всех последующих. Именно от него я услышал почти народное стихотворение с сакраментальными строчками:

— Где, скажите, дача Пастернака?

— А она на улице Павленко!

Теперь на даче Пастернака — музей, а расположена она по-прежнему — на улице клеветника и доносчика. Элементы медленно реставрации, которые четко фиксирует в языке и в современных знаковых системах. Празднуется юбилей ЧК-ГПУ-НКВД-КГБ-ФСБ, делается попытка восстановить памятник Дзержинскому на Лубянской площади и даже Волгограду пытались вернуть его сталинское имя. В то же время отрываются от своих носителей и превращаются в бренды-пустышки имена великих писателей (достаточно красноречивы примеры с казино «Чехов» и «Валерий Брюсов»). Результат известен — это неосталинский гимн, продукт семейного подряда Михалковых, подряда, основанного на наследственном цинизме.

Почему все это происходит? — задается вопросом Н. Иванова и отвечает: всему виной безответственное отношение интеллигенции к языку и символике. Жирным шрифтом выделен финальный тезис — о «попустительстве советскому китчу» как о причине «символического реванша». Вполне логично в этом ряду претензий к интеллигенции выглядит анализ трех антиутопий (Кабаков, Гельман, Драгунский), в которых действительно нет (тут Иванова совершенно права) общества. Только ведь его и сейчас нет — и напрасно критик полагает, что «общество захотело... нанять себе в управляющие работника», т. е. Путина. Тут ситуация явно перепутана с шведской или швейцарской, о которых так ярко написано во второй части книги. Подбор наследника, как мы все знаем, происходил по всем правилам подкованной игры, а затем уже в дело вступило телевидение, которое готово выполнить любой заказ, безошибочно психологически подавляя у населения способность самостоятельно мыслить и выбирать.

Однако закаленный борец с постмодерном Н. Иванова не ощущает другой логики. В самом деле — если бы попрекаемые ею интеллигенты не играли многие годы советским китчем, трансформируя его и уничтожая тем самым его пафосную сущность, — возврат

старого гимна, мог бы действительно стать трагедией. А никакой трагедии, в результате, не произошло: слов этого гимна все равно никто не знает, люди над ним смеются, С. Михалкова всенародно славят «гимночистом» (все-таки прав был Гоголь: меток наш народ в прозвищах) и т. п.

Если языковая и символическая какофония, царящая в газетах, на телевидении, на улицах городов и в умах людей наполняет содержанием первую часть названия книги («настоящее»), то пространства, становящиеся объектами «ностальгии», формируют ее вторую часть. Внешне — это серия путевых заметок: Швеция, Швейцария, Гонконг.. И они написаны настолько более свободным, чистым, богатым русским языком, чем первая половина книги, настолько их просто приятнее читать!

И именно этот жанр формирует ностальгию — ностальгию по «прародине», как ее описывал Н. Гумилев, по утраченному раю.

Кажется, не случайно первым в этой цепочке становится шведский остров Готланд. Здесь не нужно упрекать Н. Иванову в игнорировании материалов конференций по «островному сознанию». Здесь просто вспоминается мифический мандельштамовский Архипелаг:

Ах, где же вы, святые острова,
Где не едят надломленного хлеба,
Где только мед, вино и молоко,
Скрипучий труд не омрачает неба,
И колесо вращается легко.

Это ответ на другую цитату из Мандельштама — на быковский «Блуд труда». Оказывается, не везде он — этот блуд. Рай бывает и на земле. С медленным течением времени, с ощущением полной безопасности, с полным творческим раскрытием всех творческих сил человека, с счастьем в душах и улыбками на лицах. В главе о Швейцарии я поначалу было иронически хмыкнул было про себя, прочитав о том, что в Женеве якобы существует только один трамвайный маршрут. Давно их уже несколько — и строятся новые. Но потом понял, что вовсе не обязательно было Н. Ивановой править свои старые записи: в раю время условно, а мелочи несущественны. Поэтому райский топос органически распространяется на время (в книге — почти набоковское ощущение детства-рая), на культуру (Петербург — но не реальный, а тот, который сформировался как

культурная мифологема). И только Гонконг кажется лишним и чуждым в этой мастерски выстроенной линии.

Уже когда эта моя статья была практически закончена, в издательстве «Блиц», находящем еще возможности печатать книги столь специфического жанра, как литературная критика, в свет вышла сама «свежая» книга Натальи Ивановой — «Скрытый сюжет. Русская литература на переходе через век» (СПб., 2003).

Как и «Ностальгическое», «Скрытый сюжет» не вызывает вопросов о причинах своего появления. Четыре главы: «Линии» — «Хроники» — «Персонажи» — «Споры», — определяют вовсе не только архитектонику издания. Если название книги подталкивает к поиску *скрытого*, то логика ее структуры это скрытое помогает сделать явным. Сюжет примерно такой: от общих закономерностей литературного процесса (который, как точно подметила Н. Иванова, незаметно исчез, оказавшись подменен «литературной ситуацией», своего рода, пейзажем) — к реальному наполнению намеченных пунктиров, затем общий план сменяется по кинематографическим законам крупным. Финал — это столкновение идей и личностей, подходов и оценок — тем же крупным планом.

Если говорить о сути, то Н. Иванова последовательно и четко дает свои ответы на многие из поставленных мной вопросов, зачастую переводя их в более многомерный план. Так, например центр тяжести переносится с одной оппозиции — «филология — критика» на другую: «критика журнальная» — «критика газетная». И нельзя не признать, что рассматриваемая Н. Ивановой эволюция газетной критики точна. Это движение от независимости к зависимости (не случайно тут разговор идет о «Независимой газете» — это не простая игра слов), от беспристрастия к пристрастию, от эстетизма к идеологии. Конечно, в своей симпатии к «толстожурнальной» критике автор иногда перегибает палку — мы хорошо знаем, что пресловутая «групповщина» журналам, увы, свойственна не менее, чем газетам, в последних она просто более заметна, поскольку газетная площадь меньше журнальной, — но основные упреки, которые она бросает «газетчикам», в основном, справедливы. Тут и абсолютный отказ от разговора о поэтике, и адресация «самим себе» (вместо апелляции к «обществу» у «журналистов»), и ощущение самодостаточности, приводящее к от-

рыву критики от самой литературы... Пожалуй, об одном исключении пишет Н. Иванова, — это газета «Сегодня» и работа в ней Андрея Немзера. Но главное тут — критерий, по которому она выделяет коллегу, не откажу себе в удовольствии его процитировать: «филологическая выучка вкупе с полемической хваткой». Значит, все-таки филология. Никуда не деться...

Заметим, что идеология, которая все больше и больше оказывается свойственной газетной критике, вовсе не чужда и самой Н. Ивановой. Более того, — предпринятый ею в книге анализ современного состояния критики двух лагерей — либерального и консервативно-патриотического оказывается далеко не в пользу первого, к которому принадлежит она сама. Десятки страниц ее книги сводятся к емкому, но справедливому выводу: у «патриотов» — «идеология пронизывает и упаковывает прозу, поэзию, публицистику в единый совокупный идеологический продукт — в то время, как с другой стороны, повторю еще раз, смеются и развлекаются». С одной стороны — серьезная культура, с другой — смеховая. И третьего не дано.

Это — чуть ли не центральная идея книги и, надо сказать, очень плодотворная. Она позволяет на многие проблемы взглянуть совершенно с иной стороны. Самый простой пример — «Двести лет вместе» Солженицына и портрет Александра Исаевича работы неувядаемой кисти Войновича, и, конечно, статья Солженицына о Бродском. Подход Н. Ивановой помогает ухватить самую суть: Солженицын — ярчайший представитель «пафосного» направления, у него напрочь отсутствуют юмор и ирония, а главное, — он предельно монологичен. Этим и объясняется его абсолютная глухота к иному мнению, а следовательно, — и бесполезность спора. То, что написал Солженицын о Бродском, не имеет ровным счетом никакого отношения к Бродскому. Антикоммунист Солженицын оказывается здесь носителем совершенно тоталитарного по типу сознания, не терпящего ничего, не совпадающего с его собственным представлением о литературе. Не просто не понимающего — что есть *другое*, но принципиально не желающего понимать. Поэтому Бродский для него — «враг, подлежащий уничтожению» (Н. Иванова).

Борьба с этим всеобъемлющим и ничего, кроме себя не слышащим пафосом, — это «Портрет на фоне мифа» Войновича.

И Войнович начинает проигрывать тогда, когда неожиданно начинает пользоваться оружием своего же противника. А в ситуации с А. Кушнером и вовсе происходит подмена объекта: он собирался писать об Ахматовой, а получилось, что написал о личном «ахматовском» мифе. Весьма приемлемая позиция у Кушнера в статье «Анна Андреевна и Анна Аркадьевна», но Ахматовой там нет, как не было.

В книге Н. Ивановой вторым по степени интереса мне представляется вовсе не бесконечно-обязательные в современной критике рассуждения о судьбах постмодернизма, а небольшая главка о феномене Марининой и ее творчестве. И дело, конечно, не в описании конференции в Париже 2001 года, посвященной знатной детективщице и увенчанной ее присутствием (чем не живой пресловутый постмодерн?), а в названии главки обо всем этом. Название, по-моему, замечательное: «Почему Россия выбрала Путина».

Феномен массового сознания — это предмет изучения не столько филологов, а психологов и социологов. Но и филологу есть чем поживиться, особенно когда речь идет о сюжетном параллелизме. А если еще учесть, что одним из главных героев в романе «Тот, кто знает» является добрый, честный и справедливый, по-мужски обаятельный офицер КГБ, вербующий агентов в студенческой среде, то секрет успеха Марининой совершенно справедливо рифмуется с путинским успехом. Вообще, замечания Н.Ивановой, касающиеся идеологии, обычно попадают в точку. Прошедшие недавно выборы в Думу, оставившие за бортом и демократов («Яблоко»), и либералов (СПС), наглядно демонстрируют общность как психологических механизмов массового успеха в политике и литературе, так и некоторых технологических хитростей, позволяющих манипулировать общественным мнением. И разговор о Пикуле в этом контексте вовсе не кажется анахронизмом.

И, конечно, нельзя не сказать о замечательных «Хрониках» Н. Ивановой, которые почти импрессионистическими мазками набрасывают картину литературы целого десятилетия — от «солженицынского» 1990-го года до 2000-го. Тут и широкие обзоры журнальных публикаций, и более пристальные разборы наиболее интересных литературных событий года. И одновременно —

четкая фиксация тенденций. Полагаю, что если лет через 20-30 кто-нибудь захочет написать серьезную *историю* русской литературы последнего десятилетия XX века, ему придется держать на столе постоянно открытую книгу Н. Ивановой.

Совсем рядом с открытой книгой А. Немзера.

Состояние современной русской авангардной поэзии, независимо от того, к какому направлению причисляют себя сам авторы, не может рассматриваться вне традиции — прежде всего — традиции того авангарда, который уже стал на сегодняшний день классическим, авангарда начала XX века. Любое творчество — результат сложного взаимодействия новаций и традиций; для авангардного творчества, изначально ориентированного на слом предшествующего материала, выявление этого взаимодействия — особенно важно.

Ситуация в русской поэзии конца 1990-х — начала 2000-х годов характеризуется размытием самого понятия авангарда. Если в начале XX столетия возможно было четко вычленить авангардные новации на разных уровнях: метрическом, лексическом, синтаксическом и т.п., то через 100 лет сделать это оказывается значительно труднее. Во-первых, нет того фона традиции «золотого века», на который проецировались произведения авангардистов в 1900-х — 1920-х годов. Во-вторых, отсутствуют более или менее серьезные литературные объединения с выраженной и четко сформулированной эстетической программой. В-третьих, — сегодня значительно затруднено само определение критериев авангардности: многие приемы, воспринимающиеся таковыми, на самом деле, — в неизменном или трансформированном виде — заимствованы и оригинальными не являются.

Так насколько же «авангарден» сам авангард? Где кончается литературное влияние и начинается воспроизведение хоро-

шо известных форм? И каков характер интертекстуального (и иного) взаимодействия произведений, созданных в начале и в конце XX века? Все эти вопросы, разумеется, не могут быть однозначно решены, но мне кажется, что сама попытка осмысления материала именно в этом ключе была бы чрезвычайно полезной. Окончательные выводы будут делать позже: старейший современный специалист по авангарду проф. В. Ф. Марков в таких случаях пользовался придуманной им аббревиатурой «ЭПРБУИРТ» («это представляется разбирать более удачливым и расторопным толкователям»).

В качестве репрезентативных для современного литературного авангарда авторов были избраны участники шорт-листов премии Андрея Белого последних лет — единственной литературной премии, напрямую ориентированной на авангардное творчество.

Как известно, русский авангард начала XX века многократно усилил значение биографического мифа в спектре читательского восприятия литературы. Обстоятельства жизни поэта, особенно когда речь шла о трагических обстоятельствах, прервавших его творческую биографию, становились иногда чуть ли не более ценными в формировании представления о нем, чем собственно стихи. Хрестоматийный пример начала века — «футурист жизни» Владимир Гольцшмидт, почти не писавший стихов, но зато устраивавший во время выступлений демонстрации с разбиванием головой доски, закончивший жизнь в психиатрической лечебнице граф Василий Комаровский и, конечно, Александр Добролюбов, отказавшийся от поэзии ради самой жизни и ушедший странствовать по России. Образы именно двух последних поэтов и возникают при знакомстве с наследием **Василия Филиппова**, поскольку превратившиеся в легенду трагические обстоятельства его жизни давно уже превратились в знаковые элементы его творчества. Эти обстоятельства излагаются в предисловии к одному из наиболее полных сборников стихотворений поэта:

«Он написал свои первые стихи после почти пятилетнего пребывания в психиатрической больнице, куда был заключен по причине тяжелейшего психического срыва, едва не окончившегося страшным преступлением.

Это случилось в 1980 году, когда Филиппову было двадцать пять лет, и с тех пор он всего несколько раз оказывался на свободе, а с

1993 года находится в психбольнице непрерывно и безвыходно»¹. Всплывает и аналогия с издательской ситуацией вокруг произведений А. Добролюбова, поскольку точно так же, как и в случае с последним, стихи Филиппова собирались и издавались близкими ему людьми не только без всякого участия со стороны поэта, но и без его ведома. Такое положение только усиливает легендарный ореол вокруг фигуры автора и значительно повышают уровень семиотичности самих его текстов. Что же касается темы безумия поэта, то помимо напрашивающихся параллелей с В. Комаровским, можно вспомнить и другие примеры в русской поэзии начала XX века: Константин Олимпов, предлагающий проходим на Марсовом Поле билеты на Луну, поэт-футурист Тихон Чурилин, начавший писать после выхода из психиатрической больницы и в ней же закончивший свои дни. Читательское восприятие всех этих и подобных судеб поэтов и писателей основывается на древней мифологеме «священного безумия», которое является источником божественного вдохновения (как бы эта мифологема ни была, порой, на самом деле, далека от реального положения вещей); не случайно, например, в романе К. Вагинова «Козлиная песнь» поэт Сентябрь (прототипом которого был футурист Венедикт Март) свои лучшие стихи написал, пребывая в психушке, и так же не случайно, Неизвестный поэт, чувствуя ускользание вдохновения, ищет его в уходе в безумие.

Однако при всем этом стихи Василия Филиппова вовсе не определяются полностью мифологизированной биографией автора. Они сами по себе обладают яркой интонацией, делающей их неповторимыми и легко узнаваемыми. Текст зачастую представляет собой неспешное сцепление событий, перечисление прочитанных книг, диалоги передаются почти полностью. Можно сказать, что сюжет почти полностью оказался подмененным фабулой; отмененными оказались приемы, связанные с причинно-следственными связями, эксперименты со временем и пространством. Если искать аналоги в кинематографе, то прямой параллелью здесь может стать принцип отказа от монтажного кино, практикуемый, в частности, А. Сокуровым. Слово как будто движется

¹ Шейнкер М. Несколько слов о Василии Филиппове // Василий Филиппов. Избранные стихотворения 1984-1990. Новое литературное обозрение. М., 2002. С. 5.

за глазом, но поскольку зрение поэта насыщено метафорикой, то в «объектив» предметы и явления попадают уже преображенными по законам иного, совершенно особого мира. Например, взгляд может полностью сливаться с солнечным лучом, и последний превращается в «живое око»:

Свет

Солнца вошел в комнату, нашел зеркало —
Как совершенно исполнен в нем каждый предмет.
Вот магнитофон-барбос, вот одуванчик-торшер.
Комната сера
От выпущенного из легких дыма.

А вот, как в стихотворении «Девушка на ладони», нарушаются пропорции пространства и следящий взгляд поэта так же алогично меняет свое направление, от вполне реального взгляда на ладонь — к обозрению движения по своему лбу и волосам и, наконец, превращается во взгляд внутрь себя:

Ты вся поместилась на ладони
Вместе с туфельками и уздечкой коня.

Ты шла по ладони.
Между опухших нецелованных губ
Сияло серебро зубов, мелочь.

Ты перепархивала мотыльком через лужи и линии судьбы,
Ты.

Ты взобралась на разбросанную поленницу волос,
Достигла монастыря-лба.

А потом ты стала спускаться
Пузырьком воздуха по моей вене.

Особенности поэтики Василия Филиппова становятся особенно ясны, если сравнить, например, его произведения со стихами Олега Григорьева, для которого тоже не было характерно злоупотребление «приемами» и сложностью поэтических конструкций. Вот маленькое стихотворение Григорьева, в котором вроде бы нет ничего, кроме чистого действия и его результата:

Разбил в туалете сосуд.
Соседи подали в суд.
Справа винтовка, слева — винтовка,
Я себя чувствую как-то неловко...

Тем не менее, у Григорьева в стихах — явная ироничность и присущая прозе обработка фабулы с ее сжатием и пропуском «несюжетных» фрагментов. Четыре стиха вбирают в себя в свернутом виде целый советский «коммунальный» сюжет, но от фабулы на поверхности текста, по сути, остаются только начало и конец. У Филиппова ирония крайне редка, а стихотворение разворачивается неторопливо и последовательно:

Позавчера был у Аси Львовны.
Пил кофе, держа ресницы Аси Львовны — вилку
С солеными серушками.

Вкусно!
Уощение у Аси Львовны отменное.
И беседа о стихах такая же вкусная, как и завтрак.

Я рассказывал Асе Львовне,
Как пишущая машинка-сверчок стоит в углу,
А на столе прибрано бабушкой — полководцем пыли.

Ася Львовна сказала: «Вы забыли
Мою собаку Жоли вставить в стихи.
Получится много очень интересной чепухи».

Я пообещал исполнить желание
И ошутил носа Жоли осязание.

По жанру, стихи Филиппова больше всего напоминают дневник, тщательно заполняемый на исходе дня. Поэт старается припомнить, по возможности, больше деталей, и, как обычно бывает при таком способе воспроизведения — стирается ценностная иерархия событийности. В мире поэта все события, книги, предметы равновелики. Вот тщательно перечисляемые в стихах-дневниках прочитанные книги писателей и богословов: «Читал Пруста»; «Читаю сладчайшие слова Григория Богослова»; «Я открою тысячелетний

том Нила Синайского»; «Уехал... читать Исидора Пелусиота и Марину Цветаеву»; «Читал Афанасия Александрийского». А вот — предметы, группируемые вокруг этих имен:

А сейчас я лежу и ничего не делаю,
Вспоминаю соль, которую купил в магазине,
Курю «Опал», который купил в пивном ларьке
От магазина невдалеке.

Как видим, понемногу поэтическое повествование у Филиппова перемещается от жанра дневника к жанру протокола — для которого как раз характерно такое сознательное приравнивание неравного. Нарушение привычных смысловых и ценностных пропорций переносится и на сюжет, в котором, как под лупой в центре оказываются, казалось бы, совсем незначительные события. В свое время завершением линии «маленького человека» в русской литературе считали стихи Николая Олейникова с его замученным тараканом и погибшими от любви блохой мадам Петровой и жареным карасиком. Теперь выясняется, что эта линия продолжается и у Филиппова — только трагедия переходит на иной уровень, она приобретает соответствующий масштаб. Вот подробнейшим образом описывается освидетельствование во ВТЭКе («Инвалидность»), включая процесс простукивания молоточком, приведение заданных вопросов — и кульминация трагедии: вместо группы с правом работы дали группу без права работы и посоветовали забыть о мечтах об университете:

Без права работы тоскливо.
Ресницы мои побелели от злости.
Что же мне, глодать свои кости?

Собственно сюжетом стихотворение является преодоление лирическим героем этой трагедии — с помощью того, что специалисты по практической психологии называют «рефреймингом» — рассмотрения того же самого явления в иной «рамке»-контексте:

Ничего, как-нибудь выкарабкаюсь.
Выпрямлюсь.

<...>

Через год сниму инвалидность,
Но все равно — ура! — не будет воинская повинность.

Что-нибудь придумаю и этой зимой.

Спеша с траурной вестью, я вернулся домой.

Кстати — в силу манифестированной дневниковости нарратива почти невозможным оказывается говорить о лирическом герое у Филиппова — и дело тут не только в почти тотальном автобиографизме. Сама жанровая система лирики Филиппова не предполагает медиатора между автором и текстом — вот почему многим критикам кажется, что «Филиппов бесхитростен настолько, что вовсе не владеет техникой стиха — наивность снова стала авангардной...»¹. В. Шубинский выражает эту мысль несколько по-иному:

«...В случае Филиппова трудно говорить о мастерстве. Это что-то совершенно другое. Ощущение, что человек непрерывно живет в метафорическом мире, в котором каждый предмет прямо и преображенно отражает десятки других, что *особенная поэтическая речь* — это и есть его нормальный каждодневный язык. Романтическая концепция поэта, изначально заданная как утопия и, казалось бы, безнадежно зачеркнутая культурой, воплощается с обескураживающей простотой. Безумие воспринимается как плата за этот дар, за эту простоту»².

Между тем, Л. Я. Гинзбург, ознакомившись со стихами В. Филиппова, написала: «Это поэзия внезапных и сложных ассоциаций, то срабатывающих, то иногда срывающихся, когда ускользает их смыслова опора»³. Смысловое напряжение произведений Филиппова как раз и заключается в ярком несоответствии примитивизма сюжета и нарратива, с одной стороны, и весьма сложной метафорики, с другой. Если искать корни этой метафорики в русском авангарде начала XX века, то в качестве непосредственных корней поэтики Филиппова можно назвать правое крыло московских имажинистов, прежде всего — Шершеневича и Мариенгофа. Как и для них, для поэтики Филиппова наиболее характерны ассоциативные метафоры-приложения: «Играет в неводе-чреве рыба-ребенок»; «Холод залил иконы-квартиры. Стужа-зола»; «Или спите, устав от ежа-

¹ Кузнецова А. Неостановимый авангард // Дружба народов. 2003. № 3. С. 198.

² Шубинский В. <Рецензия> Стихотворения Василия Филиппова // Новая русская книга. 2000. № 6. С. 16.

³ Цит. по: Шейнкер М. Несколько слов... С. 7.

дня», «Я один в *городе-ванне*»; «Прихожанин ставит *свечку-розу*»; «Чтобы ступни ступали быстро по булыжной *мостовой-винограду*» и т. п., при этом значительно снижается количество метафор и эпитетов, основанных на прилагательных. Такое предпочтение субстантивных форм прокламируется В. Шершеневичем в его « $2 \times 2 = 5$ » и связывается с борьбой за конкретность и реальность образной системы против абстрактности: «Прилагательное — это обезображенное существительное. *Голубь, голубизна* — это образно и реально; голубой — это абстрагирование корня; *рыжик* лучше *рыжего*; *белок* лучше *белого*; *чернила* лучше *черного*. И поэт, который любит яркость и натуральность красок, никогда не скажет: *голубое* небо, а всегда: *голубь* неба; никогда — *белый* мел, всегда — *белок* мела»¹. Филиппов идет еще дальше — и его метафоры и эпитеты превращаются в нерасчленимые комплексы, функционально равные единому слову.

Прокламируемые В. Шершеневичем в той же статье «аграмматичность» поэзии, «прославление несинтаксических форм» также можно легко встретить у Филиппова. Он, конечно, не возглашает подобно Катону-Шершеневичу: «Грамматика должна быть уничтожена», но он вводит формы и сочетания, противоречащие русскому синтаксису в свои стихи легко и естественно — не столько ломая грамматику, сколько подстраивая ее под свой примитивистский дискурс: «Но все равно — ура! — не будет воинская повинность». Этому ощущению естественности способствует и избранная Филипповым необычная система стиха. В. Шубинский определяет ее как «свободный стих с факультативными рифмами», но такое определение представляется явной натяжкой — легко обнаружить, что для стихов Филиппова факультативными, редкими оказываются скорее пропуски рифм, чем сами рифмы, а значит, свободным этот стих считать никак нельзя:

Афанасий — крепкий человек,
Прожил долгий век.

В церкви сейчас темно.
Все ушли, осталось в потире вино.

¹ Шершеневич В. Листы имажиниста. Ярославль, 1997. С. 410.

А в субботу была служба,
Передвигались старухи-привидения.
А сейчас я лежу и ничего не делаю. <...>

Последовательное отбрасывание всех силлабических, силлаботонических и тонических систем стихосложения заставляет сделать парадоксальный, но единственно возможный вывод: Филиппов возрождает в своих стихах досиллабическую виршевую поэзию — и уже одно это заставляет говорить о нем как о новаторе в современной поэзии.

В отличие от Василия Филиппова, Александр Анашевич в своем творчестве ориентируется на гораздо более радикальные авангардные традиции в русской литературе. Его дискурс явно ориентирован на особенности текстопостроения. Алогизм, служащий одним из актуальнейших приемов в стихах Анашевича, реализуется почти на всех текстовых уровнях — и автор сознательно максимально расширяет множество элементов текста, способных нести семантическую нагрузку. Если пытаться определить наиболее близкого ему поэта из русского авангарда первой трети XX века, то, в первую очередь, следовало бы назвать Александра Введенского. Именно Введенский активно разрабатывал — помимо «классической» семантической зауми, в которой он сам следовал за Крученых, — поэтику релятивности. Релятивность как прием характеризуется тем, что значимые элементы текста существуют в нестабильном состоянии, они не могут быть однозначно зафиксированы и определены, а те определения, которые к ним применяются, носят взаимоисключающий характер. В поэтике Анашевича мы встречаемся с различными видами релятивности. Вот пример релятивности сюжетной линии, прямо восходящий к известным словам Введенского, записанным Л. Липавским об истории создания стихотворения «Мне жалко, что я не зверь..» («Ковер Гортензия»): «Началось так, что мне пришлось в голову об орле, это я и написал у тебя, помнишь, в прошлый раз. Потом явился другой вариант. Я подумал, почему выбирают всегда один, и включил оба»¹. А вот, как этот прием реализуется в стихотворении «две маруси» (следует обратить внимание на то, что согласно авангардной традиции, Анашевич почти нигде

¹ «Сборище друзей, оставленных судьбою». А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников. «Чинари» в текстах, документах и исследованиях. В 2-х томах. Т. 1. б. м., 1998. С. 204.

не использует заглавных букв, а также сводит к минимуму употребление знаков препинания):

придя домой маруся отравилась
на пол легла, уснула, в лице изменилась
стала другой
лежит, не шевелит ногой

придя домой маруся родила
как лошадь, стоя, закусивши удила
залила кровью коврик, одеяло
как на посту солдат стояла

придя домой маруся постирала
отчаянно, как че гевара
надела бусы, сделавшись больной
как петлю из веревки бельевой <...>

Цитатное начало стихотворения не предполагает его поступательного развития: сюжет, словно замирая в конце каждой строфы, а уже следующая строфа — на выбор читателя: либо, что скорее всего, возвращение к началу и открытие нового, «параллельного» сюжета, либо, что менее вероятно, информация о послудующих «событиях». Само слово «событие» берется в кавычки, так как говорить о событийности в текстах Анашевича можно только условно, поскольку событие — это перемещение персонажа через границу семантического поля, а в текстах Анашевича все условно. Но этого мало. Само название стихотворения — «две маруси» — указывает на еще один вид релятивности в тексте — нестабильность персонажа. В обэриутской поэтике (прежде всего, у Введенского и Хармса) этот прием был одним из самых распространенных, он мог реализовываться в виде раздвоения персонажа (ср.: персонаж «Лиза или Маргарита» в стихотворной пьесе Введенского «Очевидец и крыса») или же, например, в процессе его немотивированной трансформации (как это происходит в пьесе Хармса «Елизавета Бам», где героиня предстает то маленькой девочкой, то взрослой женщиной, матерью семейства, а ее преследователи в какой-то момент, забыв, зачем пришли, начинают весело играть с ней в разные игры). У Анашевича в цитированном стихотворении мы встречаем раздвоение персонажа, а в пьесе «Матка Боска», где просматривается прямое влияние «Елки

у Ивановых» Введенского, беседу ведут грудные младенцы и даже поют хором, оставаясь при этом новорожденными (прямой аналог в пьесе Введенского — разговоры годовалого Пети Перова, который потом вдруг неожиданно вспоминает, что он слишком мал и не умеет говорить).

Другая линия обэриутской традиции, которую Анашевич развивает в этой пьесе — поэтика опечаток, при которой уровень информативности текста повышается за счет семантизации графического и орфографического облика слова. Опечатка сознательно моделируется: так, действующие лица в некоторых фрагментах текста обозначаются, как «Ерудные младенцы», «Оединская сестра», «Оладенец Саша» и т.п., что тоже, фактически, оказывается направленным на расщепления единства персонажей, поскольку постоянство имени действующего лица является одним из важнейших признаков такого единства. Широкое использование поэтики опечаток в русском авангарде начала XX века было свойственно Алексею Крученых и особенно Игорю Терентьеву, который, с одной стороны, обосновывал этот принцип в своих теоретических работах, а с другой, — широко применял его на практике (ср. приводимый им пример опечатки наборщиков в его собственных стихах: «обуч» вместо «обруч», — опечатки, которую он с восторгом «авторизовал» и в дальнейшем включал в текст уже в качестве авторского варианта, осмысляя, как нечто, «противоположное неучу» и похожее на «балда» или «обух»).

Эксперименты над формальными элементами текста весьма характерны для произведений Анашевича, прежде всего это относится как раз к его драматургии. Анашевич, подобно А. Введенскому, предпочитает использовать жанр драмы для чтения (в которой стихи и проза, как правило, свободно перемежаются). Здесь он продолжает начатое А. Введенским переосмысление организующих произведение факторов, так, например, теряет свое значение привычное обозначение персонажа. Если мы рассмотрим драму «Тоска По Большому», то увидим, что сначала в характеристику персонажа вводится коннотативная семантика и возникает такое действующее лицо, как «Влюбленный солдат». Затем за счет приоритета языковых механизмов над сюжетными начинается автоматизированное «нанизывание» характеристик; появляется «Солдат влюбленный в солдата», «Демон с часами» и «Демон с топором». Наконец, обоз-

начение действующих лиц становится все более и более абстрактным — диалог с героиней ведет некто «Маго метанин» <так! — с пробелом. — А. К.> и, наконец, — «Очень много людей» (ср. у Введенского в стихотворной драме «Минин и Пожарский» — «персонаж», обозначаемый, как «Израильский народ»). Таким образом (как это и происходило в текстах Введенского), этот формальный элемент меняет свою функцию, превращаясь либо в обозначение темы фрагмента, либо в специфический фактор, сдвигающий драматургию в направлении эпоса. «Имена персонажей Александра Анашевича, перешедшие в заголовок, — пишет А. Касымов, — такие этикетки, чтобы не перепутать добрую маску со злой (а перепутать легко) или, напротив, чтобы перепутать (именно в силу легкости)...»¹.

Смысл в произведениях Анашевича возникает прежде всего за счет таких элементов текста, как структурно-синтаксические и фонетические сцепления. Причинно-следственные связи отходят на второй план, а на первый выходят метонимические отношения — по смежности, и эта смежность навязывает поэтической структуре особые смысловые связи, которые с полным правом можно назвать окказиональными:

Ольга:

Мама на улице вытряхивала одеяло,
Вытряхивала, лупила, перстень потеряла.
Расстроилась, выпила море корвалола.
В каждой квартире светится телевизор,
Люди смотрят как господина разьедает возраст...

Не случайна и прокламируемая фрагментарность произведений Анашевича («Фрагменты королевства» — так называется его выпущенная в 2002 году книга в серии «Премия Андрея Белого»). Для него актуальны оба значения слова — как жанровое обозначение (и тогда «фрагмент» — законченное произведение), так и общеупотребительное, указывающее на «вырванность» из контекста. В «Тоске По Большому», например, фрагментированность оказывается характерной не только для на уровне сюжета, но и на уровне высказывания: реплика персонажа тематически членится на несколько, подвергаясь своеобразной парцелляции, в резуль-

¹ Александр Касымов. <Рецензия> Александр Анашевич. Неприятное кино. М., 2001 // Новая русская книга. 2002. № 1. С. 46.

тате чего несколько реплик одного и того же действующего лица немотивированно следуют одна за другой в пространстве одного эпизода, не прерываясь ни репликами других персонажей, ни авторскими ремарками.

Дискурс Анашевича основан на «среднем речевом» эпохи — отсутствуют «многоэтажные» конструкции, мы не найдем сложных метафор, но несложный семантический анализ позволяет определить, что из знаменитой триады Введенского — «смерть, время, Бог», которую он определил в качестве главной проблемы своего творчества, Анашевичу ближе всего оказалась тема смерти — и существование его во многом условных (а иногда почти кукольных) персонажей почти всегда длится на грани бытия и небытия с достаточно легким ее преодолением. Что отличает Введенского и Анашевичем, с одной стороны, от, например, Хармса: трагичность такого перехода почти никогда не исчезает, независимо от того, с каким бы алогизмом и остраненностью она ни вводилась бы в текст:

С пулей в сердце она подошла к пропасти, бросилась вниз
Даже не вскрикнула, не открыла рта
Вся ее жизнь была у нее в руках
Она больше не вернется сюда
Мгновенье до смерти шептала своему палачу:
опоздайте, прошу вас, на час, я заплачу,
я отдам вам жемчужину в золоте, тело свое в мехах,
я отдам всю свою жизнь, изложенную в стихах,
задержитесь на час, закружитесь в домашних делах.
Кто слышал эти слова, понимал, что не умеет легко дышать...

Однако трагизм в произведениях Анашевича имеет, большей частью, языковую основу. Поэт, говоря словами И. Бродского, в своем творчестве обнаруживает тупиковую философию в языке. И это наиболее наглядно проявляется именно в тех текстах, в которых трагический тупик является следствием автоматически порождаемых языковых моделей:

Лена (*в бреду*). Судороги
Остановилось сердце, пункция, рана, рвота, рак,
разложение мягких тканей,
лейкоз, наркомания, неврастения, недержание мочи

анемия, астения, атеросклероз
болезнь Боткина, глаукома, диабет, запор
ипохондрия,
влагалищное кровотечение
менструация, промывание лакун
интратрахеальный наркоз
ветряная оспа, отравление, туберкулез
паралич, перелом, пневмония, поясничный радикулит
свинка, сальмонелла, скарлатина
истерическая слепота
сознание больного затемненное
тошнота, эпилепсия, аскаридоз
устомление, цирроз печени, шок

Этот монолог, как нетрудно видеть, одновременно также завершает разрушение единство сознания персонажа, поскольку в него оказываются включенными реплики медсестер, терапевтов и хирургов, немотивированный перечень болезней и т.п. Последнее слово умирающей по аналогии вызывает представление об этическом и эстетическом шоке как результате воздействия на читателя творчества Александра Анашевича. Что, собственно, и является некоторым аналогом катарсиса.

Проблема классических авангардных источников поэзии **Владимира Кучерявкина** ставилась неоднократно. Вот, например, пишет критик Александр Скидан: «Гладкопись» у Кучерявкина практически отсутствует, в этом он наследует обэриутам и Блоку (с Блоком его сближает и то, что он тоже пишет «запоем»: циклами). Некоторые стихотворения звучат совершенно-по-вагиновски; если бы не характерная грубоватость лексики и не «буддийская» просветленность, озаряющая большинство его текстов, можно было бы сказать, что Кучерявкин — единственный в русской поэзии прямой продолжатель Вагинова с его диссонансами:

Опять метро, как мокрая могила,
Где брякают вагоны жесткими губами.
И переходами подземными, сырыми,
Несемся»¹.

¹ Александр Скидан. <Рецензия> Владимир Кучерявкин. Треножник // Новая русская книга. 2002, № 1. С. 41.

Помимо диссонансов, Кучерявкин, конечно, наследует городскому трагизму Вагинова, — порой, сохраняя нетронутым его напряжение и интонацию, как в приведенном отрывке, а порой, трансформируя их и даже травестируя. Ср. у Вагинова:

Он разлюбил себя, он вышел в непогоду.
Какое множество гуляет под дождем народу,
Как песик вертится и жалко и пестро!
В витрине возлежит огромное перо.

<...>

Гулявший медленно от зелени отходит
И взором улицу бегущую обводит.
Он погружается всё глубже в непогоду,
Любовь он потерял — он потерял свободу.

А вот очень близкое вагиновскому ощущение городского движения — уводящего в разлучающий водоворот, ведущего все к той же человеческой несвободе у Кучерявкина:

Когда бежит по проводам искра трамвая
Когда уже скрипит в асфальт железная лопата,
И, будто шляпу с головы снимая,
Проходит день веселый и хрипатый,

<...>

Тогда они встают и едут на трамвае,
Расходятся куда-то в проходные,
Где утренние вохры, весело зевая,
Глядят на них, как бы почти родные,

Куда-то входят, тихо разбредутся
И над станком своим вертящимся склонятся...

Конечно, Кучерявкин учитывает сформированную за много десятилетий мифологическую семантику образа трамвая в русской поэзии¹ — и она у него то актуализируется непосредственно в стихотворении, то формирует имплицитный фон, на который стихотворение проецируется. Трамвай — такой, как он был запечатлен еще в «Заблудившемся трамвае» Н. Гумилева, — носитель движущихся городских огней, восходящий к образам змея и дра-

¹ См. о ней в статье: Тименчик Р. К символике трамвая в русской поэзии // Труды по знаковым системам. Уч. зап. Тарт. ун-та. Вып. 754. Тарту, 1986. Т. XXI. С. 133-141.

кона (ср. в стихотворении Кучерявкина «В трамвае»: «Вагон хвостом задвигал») хтонический посланец, чей стремительный путь по городу через пространство и время сопровождается пролегающей в воздухе огненной дорожкой от контактного рельса. Не случайно, у Кучерявкина трамвай оказывается черным, антропоморфным существом («Черный трамвай от холода заверещал»), не случайно в его семантическое поле оказывается прочно введен мотив смерти и похорон:

Трамвай насупленно, как дохлая кобыла,
Повез нас медленно, как будто хоронить...

(На трамвае туда и сюда)

Это соположение мотивов восходит как к раннему городскому фольклору: «Шел трамвай девятый номер, / На площадке ктой-то помер...», так и к более позднему — мрачной языковой игре блокадной поры: «По Голодаю, по Голодаю — и на Смоленское»¹. Не случайно и то, что именно трамвай является любимым средством передвижения лирического героя Кучерявкина.

Образ безликих прохожих, которые словно синхронно встают, садятся в трамвай, едут в нем, а затем расходятся по столь же безликим проходным, восходит к знаменитым строкам Заболоцкого:

На службу вышли Ивановы
В своих штанах и башмаках, —

но поэтическая линия, связывающая Кучерявкина с Заболоцким далеко не исчерпывается этим мотивом. Вообще, художественный мир Кучерявкина, базируется на специфическом поэтическом универсуме, основой которого являются насекомые и который, таким образом, словно раздваивается в своей опоре на русскую авангардную традицию. Одна линия этой традиции восходит к натурфилософии Н. Заболоцкого, другая — к антропоморфным насекомым Н. Олейникова.

Натурфилософия раннего Заболоцкого — это, прежде всего, всеобщая система, существующая в природе, тотальный круговорот бесконечного воспроизводства, в который вовлечены все уровни живого:

¹ Речь идет о ленинградском трамвайном маршруте, острове Голодай и Смоленском кладбище.

Жук ел траву, жука клевала птица,
Хорек пил мозг из птичьей головы,
И страхом перекошенные лица
Ночных существ глядели из травы.

В этой системе нет места этике; «вековечная давилня», в качестве которой предстает перед поэтом природа, — принимается как основа бытия, в которой всё является причиной всего. Позже, в послевоенном творчестве, Заболоцкий расширит это поле всеобщей взаимосвязи, сломав, (как это, например, происходит и в «Дикой порфире» М. Зенкевича) грань не только между разными типами и уровнями живых существ, но и между живым и неживым миром (см., например, посвященное памяти друзей-обэриутов его стихотворение «Прощание с друзьями»).

Точно так же все оказывается взаимосвязанным и в поэзии Кучерявкина: люди, коровы, кусты, травы — но его интонация в значительно большей степени, чем у Заболоцкого, окрашена в тона мягкого юмора:

О милые и трезвые коровы!
Когда трепещет луг под вашими зубами,
Я говорю, подняв возвышенные брови:
И мы бывали гордыми рабами!

Вот вы, коровы, вы, кусты и травы,
Махаете хвостом и чешете копытом,
Вы, каждая звезда, вселенная, корова
Пред Богом хотите не быть забыты!

В этом тексте, несмотря на юмор и иронию, натурфилософские представления Кучерявкина прочитываются довольно ясно. Более того, стихотворение прочитывается как сложная параллель к целому ряду программных текстов Заболоцкого — параллель одновременно иронично-пародийная и в меру пафосная. Среди этих текстов более всего выделяется маленькая поэма Заболоцкого «Школа Жуков», в которой мотивы тысячелетнего рабства животных и добровольного искупления людьми своей вины за это рабство занимают центральное место. Последние же строки стихотворения Кучерявкина, несмотря на свою явную пародийность (объектом которой является утопический образ грядущего мира), вполне впи-

сываются в его концепцию единства источника бытия для человека, коровы, стрекозы и даже «дальная планета»:

Что каждая корова, милая, чудная,
Пришла и голову склонила мне на грудь.
Чтоб вся страна, нетрезвая, больная,
Пустилася-таки в прекрасный путь,
Которым шли и стрекоза, и дальная планета,
Рожденная, быто может, не вчера, так завтра...

После этих строк уже не кажется удивительным сходство образа кухни, как «апофеоза зла» в стихотворении Заболоцкого «На лестницах», где —

...трупы вымытых животных
лежат на противнях холодных —

и грустного прощания лирического героя Кучерявкина с приготовляемой им выловленной рыбой:

Вот я пришел, животных чищу,
Седобородый, сильный, молодой.
Прощайте, рыба, до свиданья, окунь,
За гробом встретимся когда-нибудь с тобой.

(«Седая щука скажет до свиданья...»)

Конечно, не случайно поэт именуется щуку и окуня «животными» — это прямо восходит к стихотворению Заболоцкого «Меркнут знаки Зодиака» («Спит животное Паук») и, конечно, к знаменитому образу уже из позднего Заболоцкого, где лебедь назван — «животное, полное грез» — принципиальное соединение амбивалентной семантики. И так же не случайным оказывается — в контексте поэзии Заболоцкого — самобичевание Бомбеева из поэмы «Деревья», называющего себя «людоедом» за съеденное мясо быка, и — в контексте поэзии Кучерявкина — братание человека с комаром:

Комарик маленький запел над ухом нежно.
Не спится нам, комарик, ночь минула, не спится!
Я не убью тебя, товарищ мой мятежный!
На, кровь попей мою и стану тебе братцем!

(«Перед восходом солнца. Река»)

Присутствующее здесь ощущение родства человека со всем миром: с животными, насекомыми, рыбами, птицами, — в ми-

ровой философско-литературной традиции связывается с учением Франциска Ассизского, вот почему в критике неоднократно делались небезосновательные попытки прочитать произведения Кучерявкина в контексте францисканства (с учетом их весьма значительной «буддистской» окраски), которое, как известно, имеет в русской литературе XX века довольно сильные корни — от Александра Добролюбова до Бориса Пастернака.

Хрестоматийный для ОБЭРИУ образ таракана становится в поэзии Кучерявкина мостиком, соединяющим линии традиции, прослеживающиеся от Заболоцкого и Олейникова:

И тоненький безусый таракан
Читает нараспев ночную мантру!
Рукой нелепой нервно помавая,
Взбирается на хлипкий стул, и вдруг,
И вдруг со стула медленно валится,
Колени подогнув... — и вспыхнул, губы вспеня...
Любовь, кричит, любовь, и нежно плачет.

(«...там в зеркалах мелькают чьи-то лица...»)

Белый пятистопный ямб появляется тут, конечно, не случайно. Именно этот размер (хотя и с рифмами) был избран Заболоцким для «Прощания с друзьями» (1952), в котором поэт, прощаясь с навсегда ушедшими друзьями по ОБЭРИУ, создал трагический антропоморфный образ насекомых, населяющий потусторонний мир:

Там на ином, невнятном языке
Поет синклит беззвучных насекомых,
Там с маленьким фонариком в руке
Жук-человек приветствует знакомых.

Хтоничность персонажей-насекомых подчеркивается у Заболоцкого не только их расположением на пространственной шкале ординат ниже уровня земной поверхности, но и трансформацией привычных земных форм. На уровне поэтики это приводит к тому, что метафор почти не остается, а метонимический перенос перестает быть тропом — и воспринимается буквально, автологично. В результате возникает эстетический эффект реального искусства, описанный Заболоцким еще в Декларации ОБЭРИУ 1927 года (опубл. в 1928 году), и который сводится к абсолютному приоритету законов искусства над жизненной логикой, импро-

визации над текстом и — в конечном итоге — к формированию особой реальности, — алогичной, но внутренне непротиворечивой и которая почти никогда прямо не соотносится с жизненным правдоподобием.

С Олейниковым Кучерявкина роднит трагико-ироническая проекция человеческих страстей на мир насекомых. Олейникова недаром называли завершителем темы «маленького человека» в русской литературе — спускаясь по социальной лестнице, литература в его творчестве обрела героев, ниже которых спускаться уже некуда — блоха, таракан, карась... Однако, как это справедливо в свое время отмечала Л. Я. Гинзбург, Олейников во многом продолжает кафкианскую традицию (не будучи при этом знакомым с творчеством Кафки), где «трагедия посредственного человека, <...> которого тащит и перемалывает жестокая сила»¹. Когда мы сталкиваемся с «животно-человеческими» персонажами Олейникова, то, по словам исследовательницы, «сквозь искривленные маски, буффонаду, галантерейный язык с его духовным убожеством пробивалось очищенное от «тары» слово о любви и смерти, о жалости и жестокости»².

Кучерявкин не оперирует языковыми масками и не моделирует «галантерейный дискурс», о котором довольно много было написано исследователями. Наоборот, его дискурс скорее напоминает акмеистический. Вот, к примеру, строки зримо отсылающие к поэтике Мандельштама периода «Tristia»:

Вот вспышка яркой пустоты —
И нам является нагая Глюкля!
Короткий прищур, крик смятенной тени —
И снова тишина, и только тени
Шуршат по стенам, по углам, и тянет гарью
Из бархатной прозрачной черноты...

(«...там в зеркалах мерцают чьи-то тени...»)

и неважно, что у Мандельштама фигурирует летящая навстречу «босая Делия» — возлюбленная Тибулла, воспетая им в стихах, а музой лирического героя Кучерявкина становится яркая представительница современного петербургского художественно-

¹ Гинзбург Л. Николай Олейников // Николай Олейников. Пучина страстей. Л., 1991. С. 24.

² Гинзбург Л. Там же. С. 24.

го авангарда Наталья Першина-Якиманская (Глюкля), которая вместе с Ольгой Егоровой (Цаплей) стала автором многочисленных «акций» («перформансов»), среди которых — прыжок «памяти бедной Лизы» с моста в Зимнюю канавку 21 июня 1996 года. Вот в такой непривычный, отчасти даже странный стилистический и концептуальный контекст попадают олейниковские герои. Стоит добавить также, что тип антропоморфизации насекомых в поэзии Кучерявкина также скорее восходит к Олейникову, нежели к Заболоцкому, так как для последнего приоритетом является философское соотношение человека и различных представителей «лестницы Ламарка» (О. Мандельштам), а у Олейникова от привычного образа насекомого зачастую остается лишь знак, внешняя оболочка, в то время как элементы знака даже на анатомическом уровне далеко уходят от источника: таракан «ломает руки», блоха «разбивает лоб» и т.п. Таракан у Кучерявкина также двигает «руками», подгибает «колени», у него имеются «губы». Базовым источником подобных трансформаций можно назвать этап разложения традиционной басенной антропоморфной эстетики в творчестве графа Д. Хвостова на рубеже XVIII-XIX веков, когда поэт уже не обращает внимания на необходимость анатомического соответствия персонажа его родовым признакам, из-за чего в его текстах и возникают Слон — с «копытами», Голубь — с «зубами», Осел — с «лапами», что и было предметом постоянных насмешек и пародий. Можно сделать вывод, что Кучерявкин становится наследником не только обэриутов, но — через них — и барочной традиции XVIII века, о влиянии которой на ОБЭРИУ писали формалисты.

Нельзя также не упомянуть и то, что явно к традиции Олейникова восходит и еще один тип иронический дискурса — квазифилософский. Очевидно, что для Кучерявкина (как и для Олецникова) необходимо каким-то образом обозначить отстраненность — как стоящего за текстом фигуры автора, так и лирического героя-нарратора — от продуцируемого текста. Поэтому Кучерявкин как бы «берет напрокат» речевую маску у Олейникова, сохраняя при этом и весьма прозрачную интертекстуальную тематическую отсылку к поэзии последнего: Олейников в квазифилософской оде размышляет о бублике и прославляет его, предметом раздумий лирического героя Кучерявкина становится булка:

Вот булка на столе стоит.
Она лежит и еле дышит.
Она ни слова мне не скажет.
Она вздохнет и промолчит.
А прежде, помню, я груди ее касался,
Тогда еще упругой, мягкой и сердечной.
Она мне улыбалась, словно вечно,
А вот теперь всё хмурится, черствея.

(«И я философствую»)

Кучерявкин — один из наиболее тонко воспринимающих классическую русскую авангардную традицию современных поэтов. Он не просто продолжает ее, но творчески трансформирует, развивает, превращая «чужое» эстетическое целое в «свое».

При знакомстве со стихами **Михаила Айзенберга** невольно вспоминаются строки из «Четвертой прозы» О. Мандельштама: «Я один в России работаю с голоса, а кругом густопсовая сволочь пишет». Если сделать поправку на драматические обстоятельства жизни Мандельштама (обвинение в плагиате), вызвавшие к жизни столь резкий, оскорбительный тон заявления, то суть остается точной: для Мандельштама всегда был важен именно процесс *г о в о р е н и я*, он не писал, а как бы наговаривал стихи, недаром «шевелиющиеся губы» — один из сквозных мотивов его поэзии, а Н. Я. Мандельштам вспоминает, что он, создавая стихотворение, бормотал, бегал по комнате, а читая его, — «пел». Именно этот тип поэзии — ориентированный на устную, беглую, порой, захлебывающуюся в своем стремительном развитии речь — культивирует в своем творчестве Айзенберг:

Родная кубатура — вместилище души.
Скажи, губа не дура! А кто она, скажи?

Ах, тещина малина! Еще стакан чайку.
Судьбина-акулина, кричи кукареку.

В готовой халабуде приканчивая дни,
Живем почти как люди мы, люди. А они? —

Шуруют тайной кодлой и явной сволотой.
Угодный-неугодный, а входит как влитой

их выговор. Поди ж ты: из перекрытых пор
не дважды и не трижды втекает в разговор.

Айзенберг ориентируется на наиболее авангардную сторону творчества Мандельштама, которая во многом роднила его с футуристами (известно, что планировалось даже вступление поэта в кубофутуристическую группу «Гилея»). Эта сторона характеризует-ся приоритетом фонетического облика слова над его денотативной семантикой. Интонация семантизируется и начинает превалировать над лексикой. Синтаксис ломается, нарушаются языковые нормы сочетаемости, сопрягаются слова, которым несвойственно сочетаться — и возникает то, что Мандельштам называл «знакомством слов», Заболоцкий — «столкновением словесных смыслов», а Хармс — «битвой со смыслами».

Помимо псевдофольклорных включений («тещина малина»), Айзенберг успешно применяет употребление паронимических (или близких по звучанию) повторов («судьбина-акулина», «угодный-неугодный»), создающих анафористический эффект и, своего рода, фонетическую «сетку» вокруг текста, ориентирующую читателя как раз на устную форму его бытования. Этот прием был успешно опробован Мандельштамом сначала в стихотворении «Я скажу тебе с последней прямокой...»:

Ой ли, так ли, дуй ли, вей ли —

Все равно...

<...>

Все лишь бредни, шерри-бренди, ангел мой...

а затем — реализован как принцип стихотворении 1934 года на смерть Андрея Белого, где возникает игра — «Гоголь — гоголек», а затем:

Непонятен-понятен, невнятен, запутан, легок...

Уже в 30-е годы даже близкие Мандельштаму ценители его поэзии с трудом воспринимали развитие этого приема. Так, например, Рудаков пишет о строке из «темного» стихотворения Мандельштама «День стоял о пяти головах» —

Сон был больше, чем слух, слух был больше, чем сон, —
слитен, чуток —

«По-моему, это риторика... Мандельштам запутался в словах, под них подставляет «смыслы» <...> Даже в отрыве от целого... это абсурдная тянучка»¹.

«Темнота» текста, во многом, становится программной для Айзенберга — это почти обэриутское стремление к преодолению инерции восприятия. Как писал, Заболоцкий в Декларации ОБЭРИУ, «поэзия — не манная каша, которую глотают, не жуя, и о которой тотчас же забывают». А вот поэтическая декларация Айзенберга о языковой позиции поэта:

Ждите ответа. Здесь, как на крыше мира,
Каждая фраза слишком пуста, наверное,
Или темна слуху идущих мимо,
А для сидящих слишком обыкновенна.

(«Необъяснимо тихо. Скрипит коляска...»)

Александр Введенский в свое время определил три основные темы своей поэзии так: Бог, время и смерть. Но все эти темы преломляются в его творчестве через призму главной проблемы — проблемы языка. Отправная точка Введенского — осознание разительного несоответствия конвенционального языка важнейшей трансцендентальной тематике, неспособности этого языка отразить ее суть. Вот как Введенский пишет о языке и времени в «Серой тетради»:

«Всё, что я здесь пытаюсь написать о времени, является, строго говоря, неверным. Причин тому две. 1) Всякий человек, который хоть сколько-нибудь не понял время, а только не понявший хотя бы немного понял его, должен перестать понимать и всё существующее. 2) Наша человеческая логика и наш язык не соответствуют времени ни в каком, ни в элементарном, ни в сложном его понимании. Наша логика и наш язык скользят по поверхности времени»².

Примерно об этом ощущении несостоятельности существующего конвенционального языка пишет и Айзенберг:

«Язык не хозяин поэта, поэт не раб и не слуга языка, даже не его друг. Он скорее враг существующего языка. Я думаю, что в вечной войне языка и сознания стихи выступают на стороне сознания. <...> ...любой «готовый» язык — это язык вчерашний: не просто дидакт,

¹ Мандельштам О. Сочинения. Т. 2. М., 1990. С. 542.

² Введенский А. Полное собрание произведений в двух томах. Т. 2. М., 1989. С. 79.

но еще и носитель минувшего дидактизма. <...> Существующий язык — обманщик, нужно обмануть обманщика»¹.

Вот поэт Айзенберг и «обманывает обманщика». Вот как обэриутская проблема времени словно сама находит в его творчестве адекватный язык для своего воплощения:

Живу, живу, а всё не впрок.
Как будто время начертило
В себе обратный кувырок.

Это не просто метафора — это воплощение категории обратности, той самой, которую Введенский использовал в своем творчестве в качестве маркера той трансцендентной проблематики, для которой невозможно найти адекватный метаязык. Ср. у Введенского: «Я вижу лес, шагающий обратно»; «Чтобы было всё понятно, / надо жить начать обратно...»

Время в поэзии Айзенберга застывает, каменеет, уходит в песок... И кажется, что вместе с ним так же каменеют, уходят в песок привычные языковые формы, традиционные поэтические приемы. Преодоление языковой инерции — важнейшая задача литературного авангарда — выполнена им с блеском.

В поэзии русского авангарда конца XX — начала XXI веков то, что было сделано их предшественниками из «нового» превращается в «данное» — если пользоваться терминами актуального членения. Можно сделать вывод о том, что продолжение и развитие традиций «классического» авангарда начала XX века в современной авангардной поэзии идет по нескольким основным направлениям.

Главным можно считать линию на обновления языка, на разрушение инерционности восприятия. Обновление происходит на всех уровнях: синтаксис, лексика, фонетика и т. п. При этом достижения начала XX века (обэриутов, футуристов и др.) не просто учитываются современными авторами, а в свою очередь, превращаются в материал для их собственных произведений. Не менее важным представляется работа современных поэтов-авангардистов с различными уровнями текста: развитие системы героев произведения (при сохранении базового авангардного принципа нестабильности персонажа), его пространственно-временной структуры, архитектоники и т. п. Стоит отметить, что в русском

¹ Михаил Айзенберг. Другие и прежние вещи. М., 2000.

авангарде конца 90-х годов XX века не футуристическая, а именно обэриутская традиция оказалась наиболее сильна; это, в частности, выразилось в широком распространении и развитии известного обэриутского приема, при котором тональность высокого трагизма зачастую органически сочетается с материалом (персонажи, сюжет), который обычно никогда носителем трагического начала не являлся (один из ярчайших примеров — знаменитые олейниковские жук, блоха, карась, таракан). При этом обэриутское решительное неприятие пафоса и подтекста заменяется формированием постмодернистской цитатной базы, острающей и одно и другое.

ВРЕМЯ ГОРОДНИЦКОГО

Один из величайших русских поэтов XX века Александр Введенский как-то определил три главные темы своей поэзии: время, смерть, Бог. Пожалуй, в своей глобальности они так или иначе не минуют ни одного серьезного поэта, проходят они лейтмотивами и через всю поэзию Александра Городницкого, но разговор о ней трудно не начать с проблемы времени, приоритет которой в его творчестве виден невооруженным глазом. Глубокое и, можно было бы сказать, почти болезненное ощущение времени, его движения, его однонаправленности и необратимости присуще его стихам — от самых первых до настоящего времени. Кроме того им также присуща историчность — как непосредственная и зримая связь текста с конкретной эпохой, не говоря уже о том, что целый пласт его поэзии прямо посвящен исторической тематике: тут и время Ивана Грозного, и петровская эпоха, и пугачевщина, и Павел, и весь XIX век с особой заостренностью на самых болезненных моментах (декабризм, народовольцы, убийство Александра II), и век XX во всей его красе... Дружба с одним из самых блестящих историков нашего времени Натаном Эйдельманом, которой Городницкий посвятил множество строк своих воспоминаний, объясняет во многом интерес к истории и соответствующую эрудированность автора. Пожалуй, она может еще объяснить стремление Городницкого к историческим параллелям, к решению современных проблем на историческом материале, наконец, к поиску в глубоком прошлом корней проблем

сегодняшнего дня — мало кто из профессиональных историков уберется от этого соблазна, а поэту беречься и не надо. Вот какая прямая причинно-следственная линия протягивается, например, от 1 марта 1881 года:

Как пошло, так и вышло:
неустройства и войны,
Пулеметные вышки
и крики конвойных,
Туча черная пыли
над колонной суровой...
Ах, зачем вы убили
Александра Второго?

Откуда это стремление найти в истории России те болевые точки, которые впоследствии определяют ее чудовищную судьбу в XX веке? Отчасти — из разговоров и споров московско-ленинградской интеллигенции на знаменитых кухнях в 60-70-х годах. В этом стремлении доискаться причин Городницкий — трижды шестидесятник. Возможно, что и не случайно забавное совпадение: в самом конце песни Юлия Кима, пародирующей «кухонные» интеллигентские словесные баталии, на фоне изображаемых автором нестройных голосов, рассуждающих о «вечных» проблемах русской истории и культуры, вдруг возникает чей-то все перекрывающий горестный взглас: «Зачем Столыпина убили?!». А ведь — подумать только: не убили бы Александра II... или потом — не убили бы Столыпина, — чем бы могла стать Россия в XX веке?!

Но этой тягой к установлению причин и следствий далеко не исчерпывается историческая тема у Городницкого. В его стихах авторское «я», подобно герою гумилевского «Заблудившегося трамвая», пронизывая время в обратном направлении, сохраняет уровень компетенции, соответствующий начальной точке его пути. И отсюда возникает сквозной для Городницкого мотив: «разыграть» историю по-иному, не просто включиться в ту или иную эпоху, но совместить — прошлые реалии и современное знание исторического развития. По-разному реализует Городницкий этот мотив. В одних случаях — это «синдром театрального зрителя», когда при очередном просмотре одной и той же пьесы уже не вмоготу усидеть на месте, хочется вскочить и громко крикнуть, предупреждая об опасности ни о чем не подозревающего персонажа:

Не убивай детей своих, Медея!
Не подходи к Тезею, Ликомед!

В других — обращение к собственной памяти, когда лирический герой, словно с помощью машины времени, попав в прошлое, встречает там самого себя, ребенком, и пытается поделиться с ним своим знанием будущего, но это, конечно, бесполезно, и возникает трагическое ощущение — когда все вроде бы сходится в одной точке — и время, и пространство, и единое сознание, — а миры все равно разные, и невозможно услышать вырывающийся крик предостережения:

И мальчику вслед кричу я:
«Педали и руль отдай же!
Остановись, — кричу я, —
Я знаю, что будет дальше!»¹

Но, по-городскому бледен,
Дорожкой невесомой,
Он едет себе и едет,
Звонит в свой звонок веселый.

Интересно обратить внимание на оформление книги воспоминаний Городницкого «Васильевский остров»². На первой странице обложки — фотография автора в юности: 23-летний студент в форме Горного института. На последней, перевернув книгу, видим шестидесятилетнего поэта, ученого, сфотографированного в Институте океанологии на фоне изображения глубоководного аппарата. Авторский портрет в книге как составная и неотъемлемая часть текста — старая традиция, в России она особенно была распространена в поэтических сборниках начала XX века. Автор углублял созданное у читателя представление о его авторском «я», изображая себя молодым или старым, улыбающимся или грустящим, облаченным в разные необычные костюмы, включая театральные. Не знаю, участвовал ли сам Городницкий в подборе фотографий для оформления обложки своих мемуаров, но расположение их превратилось в своего рода эпиграф ко всему его творчеству — ибо

¹ Ср. в его же стихотворении «Петровская галерея»: «Мы выйти не торопимся из зала, — / Мы знаем, что последует потом». Между этими стихотворениями — 18 лет.

² Городницкий А. Васильевский остров. Главы из жизни. М., 1999.

для поэта чрезвычайно важно ощущение единства своего «я» на протяжении всей жизни, и это единство, конечно, не имеет никакого отношения к возрасту. Что бы ни было изначально задумано, но фотографии подчеркивают вовсе не длительность описываемого в книге временного промежутка и даже не отражение хода времени на эволюции человеческого лица (превращение зеленого мальчишки в умудренного опытным поэтом и ученом), а то, что Городницкому удалось сохранить в себе — себя самого: и 20-летнего, и 30-летнего, и 50-летнего¹.

О музе Городницкого действительно можно сказать, что она обладает «лица необщим выраженьем». Мир в видении Городницкого выстраивается совершенно по-особому, и следствием такого видения является принципиальная незавершенность его мира в целом, а также составляющих его событий, предметов и т. п. Каждое событие поэт видит во временной протяженности, в своем развитии — иногда обращая его в собственную противоположность. Так рассказ о первых демонстрационных полетах Уточкина построен как кинематографический прием, когда один план накладывается на другой, дополняя его и комментируя:

Куда, петербургские жители,
Толпою веселой бежите вы?
Не стелют свой след истребители
У века на самой заре,
Свод неба пустынен и свеж еще,
Достигнут лишь первый рубеж еще...
Не завтра ли бомбоубежище
Откроют у вас во дворе?

Вот один из основных приемов Городницкого: проекция абсолютного исторического знания (которым по определению обладает его лирический герой) на историческую ограниченность такого знания у его персонажей. И тут нет разницы — о себе ли, мальчишке, говорит поэт, о петербургских обывателях начала

¹ Ср. характерный для Городницкого мотив наложения одной и той же ситуации с одними и теми же людьми, но в разное время. Наиболее яркий пример — начало поэмы «Прощание с отцом», где автор, купающий старого отца одновременно ощущает себя годовалым младенцем, которого купают родители — мотив вечного возвращения...

XX века или, например, о Пушкине. В знаменателе всегда остается стремление вклиниться в неизбежность временного хода, предупредить развитие событий, порой трагическое, как в у Пушкина и Лермонтова («За дачную округу...» и «Продает фотограф снимки...»). В последнем случае, кажется, не остается иного выхода, кроме как бросить Лермонтову обидные и несправедливые обвинения; — только бы задеть его и заставить до фатальной развязки покинуть Пятигорск:

Как посмели вы, поручик,
Не доехать до полка?
<...>

Как посмели вы, поручик,
Повернуть на Пятигорск?

И уже откровенно обидное:

Недостойно офицера
Уклоняться от огня.

Возникает подлинный эффект присутствия — лирический герой предельно вживается во время Лермонтова и любой ценой старается изменить ход истории. Наверное, не случайно эта тема возникает у Городницкого почти в то же самое время, когда в русской фантастике — у Стругацких — появляется идея прогрессорства. Прогрессоры — земляне, отправляющиеся на другие планеты, более «отсталые» по сравнению с Землей (читай — в прошлое), чтобы «спрямлять», смягчать их историю, предохранять ее от катаклизмов, слишком хорошо им знакомым по истории земной. Пожалуй, Городницкий воплощает в своих стихах такой тип прогрессора — безуспешно пытающегося корректировать прошлое своей страны. Между прочим, не случайно, конечно, он создает такую замечательную метафору в стихотворении «Карамзин»: сама историческая событийность возникает как процесс, изоморфный работе историка, более того — она изначально структурирована в этапах и терминах исторического мышления:

Били пушки на Сенатской.
Кровь чернела на снегу.

Терся нищий возле дома,
Словно что-то потерял.

Для тринадцатого тома
Начинался матерьял¹.

Если ход истории подобен процессу письма, то именно письмом и следует его корректировать — это мы и видим в стихах Городницкого. Образ летописца, движущегося в будущее синхронно с самой историей и одновременно свободно пронизывающего время в любом направлении, многое объясняет в его поэзии. И снова: эффект присутствия обязателен.

Интересная особенность: у Городницкого много авторских масок, если составить опись, наберется порядочно — даже если исключить изначально ролевые песни к фильмам и спектаклям. Тут целый ряд «женоненавистнических», по определению автора, песен, написанный им «на нервной почве» от женского лица, такие маски, как арбатский «парень-жох», средневековый пират, протопоп Аввакум, современник монахов времен Соловецкого сидения, Лермонтова и Пушкина, собеседник Гамлета, ну, и, конечно, — вплоть до талантливейшей песни «От злой тоски не матерись» и многоголосия стихотворной драмы «Ярмарка слова». А все же трудно избавиться от ощущения, что Городницкий в своем творчестве планомерно изгоняет такие базовые характеристики литературоведения, как «лирический герой» и «авторское я», несмотря на то, что студенты-филологи изучают их уже на первом курсе, ставя знак равенства между собой и героем его стихов. Тут, конечно же, сыграла свою роль как раз авторская песня.

Авторская песня является тем редчайшим поэтическим жанром, который в своем идеале уничтожает любого медиатора между автором и адресатом текста². Это означает максимальную ответственность автора за все сказанное: текст воспринимается как

¹ Будучи любителем и ценителем различных забавных ошибок и опечаток, никак не могу пройти мимо комментария к этой строфе: «Кушнер А. С. — см. комм. к с. 197» (Городницкий А. Сочинения: Стихотворения, поэмы, песни. М., 2000. С. 624). Предоставим читателям самим решать, где в тексте этой строфы комментатор А. Костромин нашел А. Кушнера...

² Эта нелюбовь Городницкого к посредникам находит отражение и в его религиозном самоопределении:

*Не верю, и в этом не вижу вины,
Мечетям, церквям, синагогам,
Поскольку считаю, что мне не нужны
Земные посредники с Богом...*

прямое высказывание поэта, вплоть до присущих порой высказыванию перформативных свойств. В «классической» лирике такое случается очень редко и, как правило, в экстремальных ситуациях (так, например, почти лишены лирического героя поздние стихи Мандельштама), которые иногда превращают произведения в высший факт реальности, в то, что Ахматова называла «свидетельскими показаниями». Но что такое вообще текст в авторской песне? Это, по сути, — сложное синтетическое целое, в которое входят слова, мелодия, манера исполнения, тембр и интонация автора, авторский комментарий к песне и еще многие другие элементы, среди которых и такой: *литературно-бытовая репутация автора*, сквозь призму которой воспринимаются все, что он поет и говорит. Надо сказать, что это, безусловно, уникальная жанровая характеристика. Мы можем с наслаждением читать стихи поэта, зная, что он в жизни был подлецом, вором или даже убийцей. Мы можем получать удовольствие от игры актера в замечательном фильме или спектакле, несмотря на то, что мы знаем, что этот актер стал черносотенцем и антисемитом. Но среди тех, кого авторская песня числит в своей «гвардии», мы не найдем ни одного черносотенца, вора или приспособленца — тут сам жанр осуществляет отбор, обрывая при малейшей ложной ноте ту тончайшую коммуникацию, которая возникает между автором и слушателем.

Городницкому удастся сохранить единство авторского «я» как личности на протяжении не одного десятилетия, каждый раз возвращаясь к базовым жизненным ценностям, оказывающимися для него непреложными ориентирами — независимо от положения на временной шкале. Этот мотив постоянного возвращения к подлинному «я», только и дающему возможность человеческого самоопределения, выражен Городницким в предельно афористичной форме: «Ностальгия — тоска не по дому, / А тоска по себе самому». И этот конфликт — между *ощущением* себя единой и непрерывной личностью и невозможностью ею *быть* — одновременно василеостровским мальчишкой, студентом Горного института, молодым кандидатом наук, странником по Крайнему Северу и Мировому океану, — ключевой драматический конфликт поэзии Городницкого. Отсюда и этот поэтический девиз: жить так, «чтоб взрослым было нам завидовать нельзя, / Чтоб можно было нам завидовать мальчишкам», который, при всей своей замечательной грамматической

двусмысленности, совершенно прозрачен: сочетать мальчишескую чистоту помыслов с приходящей с годами (а куда от нее деться?) взрослой мудростью. Мне тут вспоминается очень близкое этому мироощущению стихотворение замечательного поэта Дмитрия Сухарева — о том, как он, веселый и жизнерадостный юноша, вдруг обнаруживает себя ученым, университетским преподавателем, — и начинает играть в предложенную ему временем игру, сохраняя всю ироническую отстраненность от своей роли:

Мне работа моя удивительна,
Я вхожу — и студенты
Лезут судорожно в учебник
(Не надышишься перед опросом!),
А я пресно так говорю:
«Евстигнеева!», —
И Евстигнеева,
Расхорошенькая, румяная,
Покрывается беглыми пятнами.
Ах, мне бы ей подсказать!

(Удивительно мне быть отцом)

В высшем своем проявлении авторская песня осуществляет ту черту подлинной поэзии, о которой как-то написал понимавший в ней толк М. Волошин в письме к своей матери: «... в стихах *ничего* выдумать про себя нельзя. Ты станешь заведомо выдумывать, а это окажется самой глубокой правдой. В этот-то и есть тайна творчества. То, что ложь сразу бросится в глаза своею пресностью, бездарностью, банальностью. Ложью может быть только плохое произведение, а прекрасное по существу своему истинно»¹.

Основой авторской песни как жанра является постоянный диалог со слушателями. Городницкий это понимает, возможно, лучше, чем кто-либо из покоющих поэтов. Мне неоднократно доводилось быть свидетелем его публичных выступлений — и на каждом из них значительное время отводилось на ответы на многочисленные записки, приходящие из аудитории. Темы — как и в стихах — любые: литература, история, авторская песня, политика, даже обстоятельства личной жизни автора. Песни и стихи прерываются этими разговорами со слушателями настолько естественно и логично, что

¹ Давыдов З. Д., Купченко В. П. Письма К. Д. Бальмонта к М. А. Волошину // Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник. 1989. М., 1990. С. 49.

не возникает никакого сомнения в том, что речь тут идет вовсе не о паузах, а просто о переходе с одного уровня коммуникации на другой.

Этот же самый диалогизм составляет одну из основ поэзии Городницкого. Именно он во многом порождает уже упомянутый эффект присутствия. В его текстах — сплошные обращения: к самому себе, к читателю, к персонажам — как историческим, так и созданным авторской фантазией. Примеров, помимо уже цитированных строк стихотворения о Лермонтове, множество: «Почто молчите, вы, бояре?», «Ты мне письмо прислать рискни-ка...», «К ступеням Эрмитажа / Ты в сумерках приди...», «Не спеши любовь оплакать...», «Не женитесь, поэты», «Меня оплакать не спеши...», «Любезный принц, корабль вас ждет внизу...», «Давайте с вами познакомимся, поручик...», «Осуждаем вас монахи, осуждаем...», «Подари мне милый струны / Для гитары в Новый год», «Для чего тебе нужно в любовь настоящую верить?» и даже: «Не разбирай баррикады у Белого дома», — для перечисления не хватило бы страницы. В эссе «О собеседнике» О. Мандельштам в свое время, опираясь на знаменитые строки Боратынского о «читателе в потомстве», сформулировал свои знаменитые тезисы о поэзии как диалоге, — и Городницкий продолжает эту линию, реализуя принцип диалогизма максимально широко, и на всех уровнях текста. В результате, текст как бы выходит за свое привычное измерение, приобретая выпуклость и объемность. И тут самое время сказать о соотношении в творчестве Городницкого стихов и мемуаров.

Н. И. Харджиев написал как-то: «Мемуары — самый сомнительный материал для биографических изысканий»¹, — имея в виду, конечно, не только естественные для мемуаров забывчивость или преднамеренное искажение фактов, но и столь распространенный в начале XX века конструкт, как биографический миф. Как известно, именно русский авангард XX века (символизм, акмеизм, футуризм, ОБЭРИУ, имажинизм и др.) впервые почти до логического конца довел стирание черты, разделяющей литературный и бытовой ряды. Жизнь, «подсвечивающая» литературу, и литература, продолжающая жизнь, игровые формы бытия, сознательно почти провокативное отношение к слову, — все это расцвело в той эпохе, которую принято называть серебряным веком. Но сознательное

¹ Харджиев Н. И. Статьи об авангарде в двух томах. Т. 2. М., 1997. С. 201.

выстраивание поэтом собственного биографического мифа оказывается тем актуальнее, чем ближе творчество этого поэта к романтической линии. И, конечно, не случайно, что среди всех поэтов и прозаиков того периода идея «жизнетворчества» оказалась наиболее важной именно для Николая Гумилева. Массовое наивно-романтическое представление о том, что «писать надо, как живешь, а жить, как пишешь», трансформировалось для него в мощный текстопорождающий механизм, в котором жизнь и творчество взаимно обогащали друг друга.

С самого детства Гумилев был занят конструированием собственной биографии, которая должна была послужить базой для всей его литературной судьбы. Довольно слабый и некрасивый ребенок, отвергаемый сверстниками, он упорно лепил себя таким, каким хотел видеть¹. Отсюда — опасные и экзотические путешествия в Африку, гордость и самообладание, великодушные и рыцарский кодекс чести. Отсюда — пренебрежение смертью, демонстрация бесстрашия перед пулями — как на знаменитой дуэли с Волошиным, так и на войне, куда он отправился добровольцем. Литературная биография Гумилева полностью поглотила его биографию человеческую, но не уничтожила, а обогатила последнюю. Широко вводя в стихи реалии личной жизни, он заставляет читателя проецировать их на свой биографический миф, выводя поэзию в принципиально новой измерение.

Но что тогда такое биография? Для Манделъштама биография разночинца — это список прочитанных им книг. Для Гумилева биография — это перечень читателей. В конце жизни он написал стихотворение, одно заглавие которого должно было породить прямую параллель с пушкинской «Моей родословной» — «Мои читатели». Перечень читателей (вполне реальный) призван утвердить пред-

¹ Ср. у Горюничского в стихотворении «Уроки физкультуры»:

*Для меня мучением когда-то
Физкультура школьная была.
Я кидал недалеко гранату,
Прыгать не умел через козла.*

*Я боялся, постоянно труся,
В зале физкультурном не жилец,
Шведской стенки, параллельных брусьев,
К потолку подвешенных колец.*

ставление о гумилевской поэзии как о романтизме экстремальных ситуаций, когда —

...вокруг свищут пули,
Когда волны ломают борта...

Для меня нет сомнений, что Городницкий — один из самых ярких представителей гумилевской линии в русской поэзии XX века. Из Гумилева прямо может быть выведена его романтика морских путешествий (развитие темы «Капитанов») и, конечно, «женская тема», прямо комментируемая им и в стихах, и в воспоминаниях обстоятельствами личной биографии — долгие плавания на судах, когда невольно становишься свидетелем, как не выдерживают жены долгой разлуки. Модели поведения в сложных ситуациях с любимой женщиной («А думать мне все равно о ком, / Только бы о другой» или: «Не верь подружке, а верь в вино, / Не жди от женщин добра, / Сегодня помнить им не дано / О том, что было вчера...»), конечно, восходят к гумилевскому «У камина», а также к все тем же «Моим читателям»:

И когда женщина с прекрасным лицом,
Единственно дорогим во вселенной,
Скажет: «Я не люблю вас», —
Я учу их, как улыбнуться,
И уйти, и не возвращаться больше...

Городницкий, сохраняя романтику, основанную на биографическом мифе и на обожествляющей движение борьбе героя с пространством («подальше от сервантов и корыт»), широко опирается и на другие элементы поэтики Гумилева, которые, в значительной мере, и делали его настоящим акмеистом — интертекстуальный и интеркультурный диалог, экономия поэтических средств, отказ от «красивых» слов и образов. Да и в самой биографии Городницкого, выстраиваемой в мемуарах и стихах, находится прямая параллель именно гумилевскому образу путешественника-ученого. Как известно, для Гумилева было принципиально важно, что он путешествует не просто по собственной прихоти, а с командировкой от Музея этнографии Российской академии наук, для которого он привозил многочисленные экспонаты. Исследования, проводимые на судах Академии наук, Институт океанологии РАН становятся для Городницкого такой же реальной опорой, еще одной — наря-

ду с поэзией — жизненной основой, как и Музей этнографии для Гумилева¹:

Есть Музей этнографии в городе этом
Над широкой, как Нил, многоводной Невой,
В час, когда я устану быть только поэтом,
Ничего не найду я желанней его.

Гумилевская традиция, однако, неоднородна. Ахматова как-то заметила, что воина Гумилев ценил в себе выше, чем поэта. Это направление развивали многочисленные гумилевские эпигоны вроде Тихонова или Багрицкого. От военной романтики Городницкий — человек второй половины XX века — отказывается напрочь — и здесь чрезвычайно важная точка, соединяющая его романтизм с гуманистической традицией русской интеллигенции — в этом Городницкий, конечно, ближе противнику Гумилева по знаменитой дуэли М. Волошину, который писал осенью 1916 года военному министру, обосновывая свой отказ от военной службы: «Тот, кто убежден, что лучше быть убитым, чем убивать, и что лучше быть побежденным, чем победителем, так как поражение на физическом плане есть победа на духовном, — не может быть солдатом»². И если в стихотворении 1959 года невозможность насилия реализуется еще только на уровне неотвратимого возмездия

Возвращаются пули обратно,
Возвращаются взгляды обратно...

то описанная в мемуарах ситуация начала 1960-х годов, когда ему пришлось на Крайнем Севере, защищая лаборантку от пьяных буровиков, стрелять по ним из карабина, отозвалась в стихотворении 1998 года так:

Я судьбе своей счастливой
Благодарен не за то,

¹ Это пересечение науки и поэзии неоднократно так или иначе обыгрывается в мемуарах Городницкого, наиболее ярко реализуясь в ситуациях, когда эти два — казалось бы противоположные друг другу начала — реально или в воображении как бы следуют одно из другого. Замечательный пример — появление на закрытой кандидатской защите автора группы студентов, никакого отношения к теме защиты не имеющих. На вопрос, зачем они явились, староста отвечает: «Мы надеялись, что в конце вы все-таки что-нибудь споете».

² Воспоминания о Максимилиане Волошине. М., 1990. С. 642-643.

Что подруг ласкал любимых,
Что не слишком век мой мал:
Что, паля из карабина,
Слава Богу, не попал.

То, о чем писал Волошин в уже цитировавшемся письме («Как художник, работа которого есть созидание форм, я не могу принять участие в деле разрушения форм — и в том числе самой совершенной — храма человеческого тела. Как поэт я не имею права поднимать меч, раз мне дано Слово, и принимать участие в раздоре, раз мой долг — понимание»), — Городницкий воплощает в сквозном мотиве: несовместности гения и злодейства. Поэтому оказывается предрешена смерть Пушкина на дуэли («Когда бы Пушкин застрелил Дантеса — / Как жить ему и как писать тогда?»¹), поэтому нелеп вид Кюхельбеккера с пистолетом («Кюхельбеккер»).

Поэтика Городницкого претерпевает определенные изменения на протяжении десятилетий. Постепенно уходят прямые фольклорные стилизации, а те, что остаются получают жанровую мотивацию; наиболее яркий пример — это написанная им «беспризорная русская народная песня XVIII века», так, в конце концов, и не попавшая в фильм, для которого предназначалась². Стихи его как будто сами осознают свою связь с петербургской ветвью русской поэзии, насыщаясь многочисленными цитатами, аллюзиями и ассоциациями. Я уже упоминал о гумилевскую традицию в творчестве Городницкого³, но акмеистическая и неоакмеистическая петербургская линия наследуется им и по другим направлениям, а цитация в разных ее видах становится способом авторизации литературной преемственности. Рассыпаны по текстам Городницкого

¹ Строки, прямо относящиеся и к самому автору — в самом деле, если бы *попал*, стреляя из карабина — «как жить и как писать тогда»?

² Подробный авторский рассказ об обстоятельствах ее создания (о многочисленных нелепых редакторских требованиях о включении в текст самых разных тем, которые, в конце концов, автором были туда втиснуты) постепенно превратился в часть текста, без него песня очень многое теряет. Конечно, рассказ-предисловие следует печатать перед стихами и произносить перед записью исполнения.

³ Отчасти — если можно так сказать в данном случае — «авторизованная» Городницким самим обращением к образу поэта в стихотворении «Николай Гумилев».

переключки с О. Мандельштамом. Иногда они прямые — как в «Царском селе», когда цитата просто становится частью нового текста:

Давай поедem в Царское Село,
Где птичьих новоселий переключки.

Или когда цитатой становится «фирменная», сразу узнаваемая деталь:

В своем помятом пиджаке
Системы Москвошвея.

Иногда — цитируется узнаваемый риторический ход:

И если б художником был я,
Я кисточку желтую взял бы,
Чтоб краской зеленой и синей
Раскрасить бумажный листок.

Ср. в мандельштамовской оде: «Когда б я уголь взял для высшей похвалы... Я б воздух расчертил на хитрые углы...». К слову — поэзия Городницкого вообще в высшей степени риторична. Под риторичностью как характеристикой поэтической системы я здесь понимаю не только уже ставшее классическим после работы Якобсона о Пастернаке предпочтение метонимии замедляющей восприятие метафоре (у Городницкого смысл зачастую проистекает из авторского соположения казалось бы несоотносимых вещей и явлений), но и постепенный перенос акцента с текста (как законченного целого) на... чуть было не написал — процесс письма, но нет — на развернутое высказывание, на коммуникацию, что, конечно, прямо вытекает из диалогического характера поэтики Городницкого. Отсюда это стройное логическое построение стихов и песен, отсюда — блестящие, выверенные афористические финалы¹:

Имена теряют реки,
Образуя океан.

Или еще:

Мы ближе всех народов к Богу,
А Богу, говорят, не нужен дом.

¹ А может, — это отчасти влияние афористичности и лаконизма поэзии Игоря Губермана?

Или:

Что имя его мы должны написать на обломках,
Но нету обломков, и не на чем имя писать.

Ахматова присутствует в поэзии Городницкого не только цитатами в стихотворениях. Как и Николаю Гумилеву, ее судьбе и образу посвящено отдельное стихотворение (но и в нем характеристика Ахматовой дана через мандельштамовскую цитату: «Как черный ангел на снегу...»). Кроме того, ахматовской темой у Городницкого насквозь пронизан топос Комарова, где находится кладбище — «ахматовский зеленый пантеон».

И, конечно — нельзя не назвать Бродского. И здесь набор авторских ходов оказывается таким же: стихотворение, прямо посвященное поэту («Прикоснись к пожелтевшему черновику...»), прямые цитаты («И василеостровскою протокой, / Куда мы не вернемся умирать») и — цитаты интонационные или синтаксические, в которых нельзя не узнать источник:

На пороге третьего тысячелетья
Ощущаю то же, что ощущает
Человек, увидавший в вечернем свете
Океанский берег и вспышки чаек...

Или:

Я арктический снег с обмороженных слизывал губ,
Спал в продыmlенном чуме на рыжих продыmlенных
шкурах... —

и хочется продолжить: «...и не пил только сухую воду», — тем более, что мемуары Городницкого дают понять, что погрешности против истины бы тут особой не было бы...

Пожалуй, стоит на этом остановиться, чтобы не перечислять все рассыпанные по произведениям Городницкого скрытые диалоги (а цитата — любая — всегда тип интертекстуального взаимодействия, способ внутрикультурного диалога). Укажу напоследок еще два: вот перед нами след поэтики Тарковского («Мы спим беспечно, как самоубийца, / На пыльной кухне отворивший газ» — ср. с финалом «Первых свиданий»), а вот — это чей отзвук:

Но назавтра такая погода,
Что разумней сегодня уснуть — ?

Микеланджело! — «Разумней спать, разумней камнем быть...» — и не случайно в свое время именно эту строчку цитировал в 1920-е годы Вяч. Иванов в письме к Вере Меркурьевой, характеризуя свои советские будни.

Применение Городницким скрытой цитации заставило меня искать ключ — ведь идущая от Ахматовой традиция («...недаром я применила / симпатические чернила») позволяет искать в самих текстах намеки на зашифрованность, указания на пароли, проще говоря, — стихи поэта о том, как читать его стихи. Таким ключом оказалось замечательное¹ стихотворение «Анаграмма». Помимо заглавия, в нем присутствует весь необходимый набор способов кодировки: зеркальные отражения, появление и исчезновение вещей, мир — целый и распадающийся на части, отраженный луч и, наконец — базовая для поэтики Городницкого развернутая метафора:

Бездонен океан
Поэзии беззвучной,
Его лишь по краям
Высвечивает луч нам.
Дыханье затая, внимание удвой,
Счастливый водолаз,
В минуту погруженья
Твоих пытливых глаз
Коснется отраженье
Неполнозвучной рифмы световой.

В конце 1980-х — 1990-х годах Городницкому оказывается близка возникающая у позднего Гумилева тема памяти, прародины, метампсихоза. В гумилевских «Стокгольме» и в «Прапамяти» воплощена идея постоянного поиска истоков, стремления к возврату души в свою первоначальную инкарнацию. Городницкий заявил еще в 1987 году, в поэме «Прощание с отцом»: «Не верую в переселенье душ я», и для него поисками *первобытия* стали поиски *своей эпохи и своей прародины*. Перед Городницким проблему эту поставила сама жизнь — перестройка, евреи снова осознают себя евреями, можно уехать в Израиль насовсем, можно приехать туристом, в гости. Приглушенный советским государственным антисемитизмом

¹ Тем-то и хорош критический жанр — можешь рассыпать оценочные суждения, опираясь исключительно на свой вкус!

вопрос о *корнях и прародине* русского еврея (когда даже разговор на эту тему мог быть опасен) в конце 80-х годов прошлого века превратился в экзистенциальный выбор, когда генетическая память вступила в противоречие с языком и культурой. Эта тема порождает у Городницкого целую серию стихотворений о судьбе исторического и современного еврейства, о драматизме судеб русских евреев. Драматичной неожиданно оборачивается для поэта и собственная судьба, оказавшаяся «вывихом родового древа», выправленным в течение всего-навсего пяти поколений, в самой середине которых ему суждено было оказаться:

Мой дед в губернском Могилеве
Писал с ошибками по-русски,
Мои израильские внучки
Забудут русские слова.

«Прапамять», звучащая в душе все громче, особенно после первых свиданий с Израилем. В 1991 году Городницкий напишет даже так:

Почто, Господь, покинув на чужбине,
Ты жизнь мою истратил понапрасну?

Пять лет до этого в стихотворении о Лиссабоне после строк:

Не вечно присутствие нас на Земле,
Но вечно присутствие Бога, —

были написаны такие заключительные стихи:

Как жалко, что я атеист, —
Уже ничего не исправишь.

В переводе на язык христианства, которым пропитана взрастившая русских евреев культура¹, это должно звучать так: «Верую, Господи, помоги моему неверию!».

¹ См. в стихотворении «Выросший в культуре европейской...»: «Я вбирал религию от нянек, / Набожных крестьянок новгородских». Не могу не отметить еще одну замечательную текстовую двусмысленность (похоже, что автор сознательно использует этот прием, самым фактом своего употребления указывающий на невозможность однозначной интерпретации текста): «Ни кипу я не носил, ни пейсы, / Истинному Богу угождая». Либо — кипа и пейсы — атрибуты служения истинному Богу, либо наоборот — чтобы угождать истинному (логическое ударение на этом слове) Богу — ни кипа ни пейсы не нужны.

И вот — перед Стеной плача, в Израиле, — не могла не возникнуть мысль: а может быть, — еще как исправишь? Но вот ответ самому себе:

Земля кругла. Среди другого быта,
Страну приобретенную любя,
Не убежишь от песни позабытой,
От Родины и самого себя.

Городничкий выбирает судьбу русского еврея — судьбу, связанную с постоянным разрывом между памятью — личной и родовой, между русским православием, советским интеллигентским атеизмом и древним иудаизмом, между — временами пересекающимися — русской и еврейской историей¹. Эта жизнь в состоянии разрыва удивительным образом оказывается похожей на жизнь и историю Петербурга — родного города Городничкого (в его ленинградской ипостаси), сущность которого поэт выразил именно в образе, символизирующем постоянную напряженность между противоположными началами:

Полдюжины окон — на запад,
Полдюжины — на восток.

И только, пожалуй, нет языкового разрыва — между родным, русским, и изначальным — так и не выученным ивритом, этот разрыв остается виртуальным, потенциальным, а в реальности родина поэта — его язык. Для Городничкого — русский язык.

¹ Городничкий постоянно называет себя в мемуарах плохим евреем. Действительно, в его стихах на еврейскую тему мы встречаем фактические ошибки, так в «Диаспоре» сокращенный вариант знаменитого еврейского лозунг: «На будущий год в Иерусалиме!» (Be shana ha-baa birushalaim) превращается в «Бет шана», в Гамбурге воображаемый предок автора, бежавший из Испании, одет по-хасидски (примерно за 400 лет до возникновения хасидизма), да и в стихотворении «Вспоминая Фейхтвангера» строки: «Из Германии едут евреи / Накануне тридцатых годов» — воплощают, скорее, желаемое, нежели действительное — мало кто в конце 20-х годов мог себе представить, что ждет немецкое еврейство. Впрочем, немного евреев по крови, выросших при советской власти, могли бы себя называть полноценными евреями по духу. Но зато — Городничкий настоящий еврей, если иметь в виду российского, советского еврея, воспитанного на русской культуре, но постоянно культивирующего в себе (вольно или невольно) национальную идентификацию и связанный с ней весь спектр «проклятых вопросов».

Философской основой позднего творчества Городницкого становится интеллектуальный стоицизм. Все больше проникают в его стихи мотивы смерти, жизненной осени, неумолимости времени в его течении, дороги, «откуда не воротиться обратно». Им противостоит стоическое мировоззрение, основанное на уникальном сочетании, казалось бы, несовместимых начал.

С одной стороны, — это восходящая к Пастернаку («В больнице», ср. также «Гамлет») абсолютная благодарность Всевышнему за все, что было, есть и будет дано — что бы то ни было:

Я Ему благодарен и роли не требую впредь, -
Пусть уже из кулисы, — другого желанья нету,
Мне позволит дослушать, дочувствовать и досмотреть
Этот акт, этот выход, последнюю реплику эту.

С другой — тот же стоицизм, но окрашенный в романтические тона — вот программные строки:

Благословим случайность и надежду
И будем защищаться до конца!

Написанные еще в 1984 году, то есть когда еще не было известно, *от чего* вскорости придется *защищаться*, эти строки вызывают в памяти знаменитый финал гумилевского «Старого конквистадора»:

Смерть пришла и предложил ей воин
Поиграть в изломанные кости.

И, наконец, — запас прочности, уже не требующий пояснений:

Но жизнь и такая
мила и желанна,
замечу я робко,
Пока привлекают
пустая поляна
и полная стопка.
Пока мы под сердцем
любовь эту носим,
всё ставя на карту,
И тихое скерцо
пиликает осень
в системе Декарта.

С таким запасом можно жить долго — и отнюдь не только защищаться!

НАСЛЕДНИК ОЛЕЙНИКОВА (О ПОЭЗИИ ИГОРЯ ФЕДОРОВА)¹

В современном обэриутоведении существуют многочисленные работы, посвященные историко-литературному и поэтическому генезису как самой группы ОБЭРИУ, так и отдельных ее членов. Робин Милнер-Галланд в своей работе 1974 года назвал обэриутов «внуками Козьмы Пруткова», не только указав тем самым на одну из наследуемых ими линий традиции, но и использовав автохарактеристику Олейникова, который, по свидетельству Л. Я. Гинзбург, любил в шутку называть себя именно так². Существуют и работы, которые исследуют влияние обэриутов на современную русскую поэзию, их гораздо меньше. Однако и тут обэриутам «повезло» не одинаково. Если не затрагивать практически не публиковавшееся творчество Игоря Бахтерева, то можно сказать, что если статьи о влиянии Заболоцкого, Хармса, Введенского на литературный процесс 1980-х — 2000-х годов периодически появляются, то именно олейниковские традиции и их роль в конце XX — начале XXI века остаются совершенно неизученными.

Заслуга Олейникова состоит в том, что в поэзии он совершил революцию, чем-то похожую на сделанное в прозе Зощенко. Оба они создали совершенно необычные речевые маски, предоставив тем самым слово в литературе персонажам, которые до них были обречены на молчание. И у Зощенко, и у Олейникова впервые «загово-

¹ Стихи Игоря Федорова. М., 2005. Здесь и далее цитаты в тексте даются по этому изданию.

² Гинзбург Л. Николай Олейников // Николай Олейников. Пучина страстей. Л., 1991. С. 7.

рили» городские низы, только что овладевшие грамотой, чей язык представлял фантастическую смесь ограниченного словарного запаса рабочих, люмпенов и маргиналов со случайно выхваченными литературными штампами и с широко распространявшимися в то время пропагандистско-бюрократическими оборотами.

Овладение грамотой и первое знакомство с литературой сформировало у этих людей своеобразное представление о «высоком» литературном стиле, который они пытались сами воспроизводить — как в быту, так и в собственных «творческих» попытках. С потоком именно таких произведений столкнулся сам Олейников, когда он работал во «Всероссийской кочегарке» с так называемым «самотеком» — стихами, присылаемыми в редакцию малограмотными людьми, отождествлявшими рифмованные строки с понятием «литературы». Этот стиль Л. Я. Гинзбург назвала «галантерейным» — и именно он стал одной из речевых масок, созданных впоследствии Олейниковым в своих текстах¹.

Зошенко работал в области прозы — и стилистические особенности сказа, захватившего русскую прозу в 1920-х — начале 1930-х годов, значительно облегчали технику создания масок. По-видимому, лирика Олейникова стала функциональным аналогом сказа в прозе. Однако сам род лирики, ориентированный, по определению, на раскрытие внутреннего мира человека, затрудняет более или менее серьезное и последовательное разведение автора и его лирического героя, от лица которого ведется повествование. Видимо, это и стало причиной того, что традиция создания «речевых масок» в лирике после Олейникова развивалась плохо, а в современной литературе она почти вообще не представлена.

Тем более ценным представляется творчество современного московского поэта Игоря Федорова, чье имя традиционно связывается с так называемой «Коньковской школой» (кроме Федорова, к ней относятся также Михаил Кукин и Константин Гадаев).

¹ «...лирика Олейникова аккумулировала в себе культурную проблематику русского авангарда — как его поэтической фракции, так и теоретической, — писал Л. Флейшман. — Само по себе поэтическое амплуа, облюбованное Олейниковым, — графоманские вирши, стихотворный альбомный комплимент, дилетантское философствование, — было продиктовано «обэриутской» деформацией современной Олейникову литературной действительности». (Флейшман Л. Маргиналии к истории русского авангарда (Олейников, обэриуты) // Олейников Н. Стихотворения. Времен, 1975. С.18).

Изначально критики отмечали близость их творчества к Тимуре Кибирову, однако впоследствии поэтические дороги этих авторов разошлись. 2005 год стал во многом переломным для группы: в этом году «Издательство Н. Филимонова» выпустило книги их стихов, переведя тем самым «коньковцев» из разряда исключительно «журнальных» авторов (чаще всего их печатал журнал «Знамя») в разряд авторов «книжных».

Тот факт, что Игорю Федорову удалось создать своего «масочного» лирического героя — со своим языком, своей бытовой и духовной проблематикой — говорят и некоторые забавные рецензии. Так, к примеру, критик «Знамени» искренне недоумевает: «Давно уже хочется отыскать автора и спросить, как это он, сорокалетний мужик-здоровяк, решился взять и явиться в редакцию солидного журнала со своими беззащитными стишатками. Для этого нужно мужество, большое мужество...»¹. Это высказывание критика, по сути, мало отличаются статьи конца 1920-х — начала 1930-х годов, посвященные Н. Заболоцкому. Он оценивает своего автора положительно, критики Заболоцкого поэта нещадно ругали, но одна важная общая черта у них безусловно имеется: все они принципиально не различали автора и лирического героя. Можно сравнить:

«...язык его развязывается только около выгребных ям, а красноречие его осеняет лишь тогда, когда он соседствует с пивной или со спальней... О чем бы он ни писал, он свернет на сексуал. У него даже дом, виляя задом, летит в пространство бытия»².

Мир, созданный Федоровым, — это маленький мирок его лирического героя — представителя городского “low-middle”. Его образ создается на пересечении вполне узнаваемых и реальных векторов: интеллигентность и одиночество, любовь и безволие, верность и соблазн, пьянство, отсутствие денег. Семейная тема, которая является сквозной для сборника, тонет в быту, герой барахтается в бытовых мелочах, его язык пытается скользить по поверхности этих мелочей, и это ему удается.

Одним из основных свойств такой литературы является принцип «микроскопа»: автор погружает читателя в этот мир бытовых мелочей, каждая из которых представляется в отдельности смеш-

¹ Сенчин Р. Свечение на болоте // Знамя. 2005. № 5.

² Незнамов П. «Система девок» // Печать и революция, 1930, № 4. С. 77-80.

ной, глупой, не заслуживающей внимания, — и демонстрирует, что из этих мелочей может состоять вся жизнь пресловутого «маленького» человека русской литературы. Лирический герой Федорова оказывается замкнут в эти мелочи — и для него они вырастают в серьезнейшие проблемы жизни, любви, выбора... Вот одно из внешне «простеньких» его стихотворений:

Ехать домой иль не ехать?
Ехать — не ехать домой?
Или же к другу заехать?
Или же всё же домой?

Нет, или всё-таки к другу?
Или домой? Или нет?
Так вот и едешь по кругу
Вот уже несколько лет.

Простенький внешне вопрос в финале стихотворения превращается в экзистенциальный выбор, а принципиальная невозможность однозначного выбора замыкает героя Федорова в мифологическую ситуацию «вечного возвращения», из которого нет выхода:

Живи еще хоть четверть века, —
Все будет так. Исхода нет.

Умрешь — начнешь опять сначала
И повторится все, как встарь...

Ощущение такое, что блоковский герой действительно вернулся к жизни после смерти, чтобы доказать своей судьбой справедливость этих строк. Заметим, что выбор «домой — или к другу» в контексте стихотворения Федорова ничуть не менее глобален и существен, чем пограничная ситуация между жизнью и смертью у Блока.

Мотив выбора превращается у Федорова в лейтмотив, становясь не просто сквозным для книги, но сюжетообразующим. Каждый раз ситуация выбора возвышает его лирического героя, превращая мелкий бытовой фрагмент в контекст почти мифологического самоопределения. Похожий прием применялся в русской поэзии неоднократно, к примеру, Мандельштам в стихотворении «Морожено!..» с помощью все того же «микроскопа» превращает выбор мальчиком мороженого у уличного разносчика в предмет

внимания олимпийских богов — равновеликий выбору Парисом прекраснейшей из трех богинь:

И боги не ведают, что он возьмет:
Алмазные сливки иль вафлю с начинкой?
Но быстро исчезнет под тонкой лучинкой,
Сверкая на солнце, божественный лед.

Но у Манделыштама такой гиперболизации подвергается нейтральный с эстетической точки зрения акт. У Федорова — сознательно сниженный:

Сейчас хорошо бы набраться отваги
И деньги последние взять, да пропить,
Но надо купить туалетной бумаги
И к ужину что-нибудь надо купить.

Проблема почти до небес вырастает.
Тут можно и чокнуться запросто. Ведь
Есть сорок рублей — на бутылку хватает,
Но я покупаю бумагу и снесь!

Но я покупаю, хоть в пору отчаяться —
Своими руками себя же гублю!
Пусть будут довольны мои домочадцы,
А я — ничего. Потерплю. Потерплю.

Отказ от пропивания последних семейных денег превращается в почти житийный акт самоотречения. Но этого мало: заполучив читателя в плен языка своего лирического героя, Федорову удастся полностью убедить и его в экзистенциальном характере стоящего перед ним выбора. Опять-таки: это оказывается достижимым лишь при погружении читателя глубоко внутрь конструируемого мира. Читательский взгляд отождествляется со взглядом лирического героя, а его проблемы становятся понятными и ощутимыми.

Главный конфликт в жизни лирического героя Федорова — это его конфликт с женой. Выбранная поэтом речевая маска — это предельная наивность, открытость и внешняя незащищенность. Внешняя — потому что отказываясь защищаться, безоговорочно признавая свою вину, покаянно сожалея о происходящем, федоровский герой отнюдь не готов к каким-либо изменениям в своей устоявшейся жизни:

Нет никого, хоть волком вой!
Лишь я один в фонарном свете
Иду в полтретьего домой
К своей жене любимой, Свете.
<...>

Я по студеным лужам тем,
Рискуя запросто промокнуть,
Тащусь в Чертаново затем,
Чтобы ее с порога чмокнуть,
Смирновской водкою смердя,
Стыда и совести не зная...
Чтобы спросить, едва войдя:
— Ты что ли сердиться, родная?¹

Не случайно через несколько страниц в книге следует другое стихотворение на схожую тему:

В одиннадцать припрусь, скажу тебе
Какие-то нелепые слова...
Я знаю, как ты плакалась судьбе
И думала, что ты — уже вдова.

А я всю ночь с друзьями водку пил,
Не в силах ход событий изменить.
Я негодяй! Я сволочь! Я дебил!
Я буду обязательно звонить!

Слова «судьба», «ход событий» точно определяют суть отношения лирического героя Федорова с сюжетной канвой собственной жизни. Каясь и кляня себя, он тем не менее воспринимает происходящее как проявление рока, фатума — почти в античном смысле. Поэтому та «беззащитность», о которой писал критик, — кажущаяся. Моделируется почти первобытное мышление, при котором личной воли у человека нет и быть не может: и он сам, и все окружающие, и их слова и действия — лишь проявления высшей воли. К этой высшей воле можно высказывать свое отношение, можно сожалеть и даже словесно обещать с ней бороться, но реально изменить «ход событий» персонаж, конечно, не в силах.

¹ Здесь и далее выделено мной. — А. К.

Интересно, что у Федорова мы находим и продолжение знаменитого обэриутского «тараканьего» мотива, восходящего к капитану Лебядкину Достоевского. Казалось бы, Олейников закрыл тему «маленького человека», продемонстрировав трагедию своих квазисуществ: таракана, блохи «мадам Петровой», карасика. Однако у Федорова эта тема раскрывается с новой стороны: его герой, лишаящий жизни таракана, ощущает себя не палачом (как выглядит олейниковский «вивисектор»), а орудием судьбы. Выходит, что трагедия словно делится пополам: и убитый, и убийца — равно оказываются жертвами неумолимого рока:

Пробегает таракан
По столу бочком.
Махану-ка я стакан,
Да запью пивком.

Съем пельменину одну
(Падла, горяча!)
А потом как долбану
По нему сплеча!

Он, конечно, даст дуба.
Ладно, ничего.
Значит, я его судьба,
Я судьба его.

Наивность дискурса кроется еще и в мастерском владении Федоровым стилистическими переходами. Между настроением и его языковым выражением нет ровным счетом никакого посредника, нет никакой временной задержки, поэтому все перепады настроения немедленно отражаются в перепадах стиля, создавая иногда комический эффект:

Ты белены объелась, что ли?
Давай-ка лучше помолчи.
Дверь притвори, задерни шторы,
Возьми в серванте две свечи,

Зажги, а я налью «Мартини»,
Поставлю фоном пастораль,

И под нее ты мне, скотине,
Начнешь читать свою мораль.

Водка, закуска — столь же естественные и необходимые элементы культурного мира лирического героя Федорова, как и у Вен. Ерофеева. Только у Ерофеева напитки становятся способом организации текстового кода поэмы¹, а у Федорова — естественным и привычным фоном восприятия мира. Этот взгляд настолько ограничен для федоровского повествователя, что иногда порождает достаточно новые для русской поэзии тропы и фигуры. Иногда все стихотворение оказывается написанным только ради одного такого сравнения:

Снег не снег — такое крошево,
Сыпется, а не летит.
Аппетитно под подошвами
Под моими он хрустит.

Я пока спускаюсь с горочки,
Предвкушаю на ходу:
Так же будет после водочки
Огурец хрустеть во рту!

Но и у этого, казалось бы, простенького текста есть своя сверхзадача, связанная все с тем же инкорпорированием читателя в зону ценностей художественного мира повествователя. Отсюда и обилие у Федорова слов для передачи тактильных, вкусовых, запаховых ощущений, всего того, что называется кинестетикой и что может быть ощущаемо лишь при максимальном приближении к реалиям описываемого мира, при глубоком отождествлении себя с повествователем.

Наивность и непосредственность, открытость и покорность судьбе — таковы главные характеристики созданного Федоровым характера с помощью оригинальной речевой маски. Разрываясь между любовью к дочери и к алкогольным посиделкам, вспоминая спившегося отца, он оказывается в состоянии почти полного одиночества — и говорит об этом с грустным смирением:

Я не тороплюсь домой,
Потому что дом не мой.

¹ См. нашу работу «Семиотика Венедикта Ерофеева» в настоящем сборнике.

И жена в нем не моя,
А мои там — дочь и я.

Только я и только дочь.
Ну, еще, быть может, ночь.

Можно задать законный вопрос: а если ли такие точки, в которых лирический повествователь Федорова как-то манифестирует свое приближение к проецируемой на текст фигуре самого «за-текстового» автора? Ср. с наблюдением Л. Гинзбург: «В стихах Олейникова совершается как бы непрерывное движение от чужих голосов к голосу поэта и обратно. <...> Между голосами масок и голосом поэта граница порой размыта»¹. О Федорове так сказать нельзя, да и само наблюдение Л. Гинзбург весьма спорно с точки зрения современной теории литературы. Однако точка схождения все равно есть, — и она манифестируется стихотворной формой текста: это сама поэзия и миф о поэте:

Коль есть желанье — помоги.
Но вряд ли я отдам долги.

И ведь не потому, что гад,
А потому, что — небогат.

И денег нет, и счастья нет.
Неужто вправду я поэт?

Пожалуй, здесь герой Федорова серьезно отличается от олейниковского. Герои последнего не задаются таким вопросом. Они уверены в положительном ответе.

¹ Гинзбург Л. Николай Олейников. С. 14-15.

К ВОПРОСУ О КРИТЕРИЯХ ПОНЯТИЯ «РУССКО-ЕВРЕЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА»

Мнение, будто национальность литературы определяется исключительно ее языком, возникло под влиянием сугубо материалистических представлений о нации, когда это понятие сводилось к таким «овеществленным» и «осязаемым» факторам, как язык, территория (позже — государственность), религия, наконец, расовые и прочие антропологические признаки. С другой стороны, в те времена, когда понятие «равных прав» для некоренных народов сводилось в основном к праву на беспрепятственную ассимиляцию (а по отношению к еврейскому народу в России и во многих других странах борьба эта выглядела «демократической», поскольку противостояла расистско-черносотенному подходу «онтологической неполноценности» еврея по крови, независимо от его родного языка, места проживания и даже вероисповедания), сформировалось и представление о том, что со сменой языка полностью меняется и национальная ориентированность художественного мира.

Настоящая статья, посвященная проблемам еврейской литературы на русском языке (или, используя устоявшийся термин, «русско-еврейской литературы»), вынуждена обращаться прежде всего к вопросу о критериях, так как возможность существования национальной литературы не на родном языке до сих пор не всем представляется очевидной. «Языки народов мира, — пишет Ю. М. Лотман, — не являются пассивными факторами в формировании культуры. С одной стороны, сами языки представляют собой продукты сложного многовекового культурного процес-

са. Поскольку огромный, непрерывный окружающий мир в языке предстает как дискретный и построенный, имеющий четкую структуру, соотнесенный с миром естественный язык становится его моделью, проекцией действительности на плоскость языка. А поскольку естественный язык — один из ведущих факторов национальной культуры, языковая модель мира становится одним из факторов, регулирующих национальную картину мира. Формирующее воздействие национального языка на вторичные моделирующие системы — факт реальный и бесспорный. Особенно существенен он в поэзии¹. Нетрудно увидеть, что, развивая известную гипотезу (Sapir — Whorf), Ю. М. Лотман говорит о языке как об одном из факторов, влияющих на национальный характер литературы, подразумевая существование и иных. Вообще надо предостеречь от смешения различных понятий: ясно, что национальный язык как родной не одно и то же, что тот же язык, но в качестве приобретенного, и, конечно, степень его влияния на сознание художника в обоих случаях будет совершенно различной.

Для еврейской литературы эта проблема более чем актуальна. Во-первых, после изгнания евреев из Эрец-Исраэль возникло несколько языков (помимо иврита), воспринимаемых как еврейские: идиш, ладино, персидско-еврейский и др. Во-вторых, евреи, частично ассимилировавшиеся в культуре других народов («И смешаются с другими народами, и научатся делам их...»), стали создавать произведения на языках этих народов.

И. Чернов в своей исключительно ценной статье о национальной литературе² справедливо замечает, что есть разные подходы к проблеме ее идентификации: субъективная рефлексия автора («я создаю национальную литературу») и взгляд литературоведа («это относится к данной национальной литературе, а это — нет»). Однако, по нашему мнению, при решении вопроса о критериях эти два подхода никак не могут являться членами структурной оппозиции, главным образом потому, что между ними создаются отношения в к л ю ч е н н о с т и, то есть иерархического характера. Как мы увидим далее, факт осознания или неосознания автором своей принадлежности к национальной литературе не противопоставля-

¹ Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Л., 1972. С. 21-22.

² Чернов И. Национальная литература: Теоретические маргиналии // Konelusi rahvuskirjandusest. Tallinn, 1990. Т. 2. С. 39-47.

ется в качестве «субъективного» взгляда «объективному» взгляду литературоведа («со стороны»), а объективизируется и включается наравне с другими факторами в набор критериев, которыми пользуется литературовед. Для квалификации русскоязычного писателя как еврейского его однозначное «еврейское» самоопределение представляется необходимым, хотя и недостаточным. В чем проявляется его выбор? В XIX в., когда практически все русско-еврейские писатели прекрасно владели идишем и часто ивритом, выбор русского языка в качестве языка литературы был первым шагом самоограничения: он означал уход от еврейской традиции местечек, лапсердаков, пейзажей, как правило, и от соблюдения мицвот. Но это одновременно требовало и второго акта самоограничения с противоположной стороны — не выкреститься, что означало бы окончательный разрыв с еврейством. Собственно говоря, это и была Гаскала: политика реформаторства, «просвещения», но не ухода.

Итак, писатель ставит себя в нелегкую позицию между собственно еврейской (на еврейских языках) и русской литературой, заявляя о своей особой литературной позиции. Понятно, что при такой изначально заданной дифференциации от основного корпуса произведений на русском языке (русской литературы) снятие главного критерия (язык) лишь актуализирует ранее второстепенные критерии национальной литературы, выдвигая их на первый план. Более того, сам русский язык такого писателя постепенно включится в процесс дифференциации, стремясь к обособлению на всех уровнях. В русский язык широко вводятся гебраизмы и идишизмы, его синтаксический строй подвергается сильнейшему влиянию родного языка писателя, так что в некоторых случаях мы вправе заметить, что это уже «не тот» русский язык. В XX в. эта тенденция приобрела мощнейший характер в Израиле со времени прилива алии из СССР, а позже — из СНГ. Исследования, рассматривающие результаты такого языкового взаимодействия для русского языка Израиля (см., например, работы проф. В. Московича), позволяют нам сделать вывод, что идет процесс, подобный тому, который происходил в X — XIV вв. с одним из средневерхненемецких диалектов, превратившимся под воздействием интенсивной гебраизации в идиш, воспринимаемый сейчас как полноценный еврейский язык. Как русско-еврейская, так и русская литература Израиля вносят большой вклад в создание на основе русского языка специ-

фического языка евреев, и мы скорее всего в самом начале этого процесса.

Можно отметить еще некоторые признаки, указывающие на специфичность русского языка еврейской литературы. Он, как правило, ориентируется на среднюю литературную норму¹, он практически закрыт для диалектов, тогда как некоторые социальные аргументы приобретают национальный характер. Наконец, можно говорить о том, что в этом языке практически отсутствует характерная для любого другого оппозиция: «конвенциональные неологизмы — окказионализмы», поскольку писатели заняты исключительно адаптацией гебраизмов и идишизмов в русской речи, но уж никак не формо- или словотворчеством в самом русском языке.

Следующий критерий, который должен быть учтен литературоведом, — это национальность писателя. Ее надо именно учитывать, не более того, можно говорить о ней не более чем о сигнале, но игнорировать ее нельзя. Если перед нами еврей, пишущий по-русски, то для XIX в. это на 90 процентов творец русско-еврейской литературы; для XX в. вероятность снижается, но все равно остается существенной. Наоборот, создание неевреем произведения русско-еврейской литературы — вещь крайне редкая (но — заметим — вполне возможная). Какие вообще в этих случаях возможны варианты соотношения национальности и литературной позиции писателя? Их много: «я еврей-иудей» (религиозная тематика, которая, мягко говоря, не занимает главенствующего положения в русско-еврейской литературе); «я еврей — приверженец Гаскалы» (то есть занимаюсь просветительством, — это наиболее распространенная позиция для XIX в.); «я еврей-христианин» (точнее, я христианин, но помню о своем еврействе) и, наконец, «я нееврей, но пишу о евреях и для евреев». Здесь надо особо сказать о четвертой позиции, о которой так гневно пишет Ш. Маркиш: «Вновь испеченный христианин, мусульманин, а не то и буддист, и экзотический сектант не довольствуется вновь обретенною верою, но вдобавок требует, чтобы его считали евреем чуть ли не более, нежели до обращения, и ничтоже сумняшеся вещает от имени еврейского

¹ См. замечание Ю. Д. Левина о недостатках русских произведений немца Э. И. Губера: «Обезличенный литературный язык, которым он владел, не мог уже помочь, а подлинно народная речь была ему чужда» (Левин Ю. Д. Немецко-русский поэт Э. И. Губер // Многоязычие и литературное творчество. Л., 1981. С. 121).

народа»¹. Из серьезных писателей евреев-христиан, как правило, никто от имени еврейского народа говорить не решается. Но вот попытки обращения к евреям как еврей («я — свой») — возможны. Хрестоматийный пример — в «Докторе Живаго» Б. Пастернака, где структура взаимодействия авторской речи и прямой речи персонажей позволяет максимально сблизить страстный призыв Гордона к евреям креститься с позицией самого Б. Пастернака. Вообще в таких случаях уместно говорить о своеобразном «минус-приеме», ибо попытка расквитаться со своим еврейством есть также еврейский след в творчестве писателя, хотя бы и негативный. Другое дело, что это уже заставляет нас разделять «е в р е й с к и й с л е д» и «е в р е й с к о е т в о р ч е с т в о», но об этом чуть позже, в связи с вопросом о тематике.

Как решать проблему национальности — ясно. Здесь равно не подходят как галахические нормы, так и мерки Закона о возвращении. Видимо, главное — самоидентификация в качестве еврея, а наличие хотя бы отдаленного еврейского предка (или принятие гиюра) необходимо как объективный подтверждающий фактор (при его отсутствии вместо национальности придется говорить о ментальности). Этого (почти по Галичу) достаточно. Человек делает свой выбор, а условия для выбора у него есть. Примером же того, как странно можно иногда подходить к проблеме выбора, может служить предисловие С. С. Аверинцева к двухтомнику О. Манделъштама, в котором уважаемый академик, рассуждая о причинах крещения поэта, пишет следующее: «Для еврея самоотжествиться в качестве еврея <то есть исповедовать иудаизм. — А. К.>, прикрепить себя к своей национальной идентичности — припахивает (sic!) тавтологией»². Понятно, что Аверинцеву-христианину чуждо еврейское представление о той особой духовной потенции, с которой рождается каждый еврей, которая при обретается путем гиюра неевреем и которая реализуется только через путь Торы. Непонятно другое: только ли для еврея путь предков — тавтология? Или для русского тавтология — православие, для поляка — католичество, для бурята — буддизм? Нет, похоже,

¹ Маркиш Ш. О русскоязычии и русскоязычных // Литературная газета. 1990. 50. С. 4-5.

² Аверинцев С. С. Судьба и весть Осипа Манделъштама // Манделъштам О. Сочинения. М., 1990. Т. 1. С. 5-64.

только для еврея. И здесь, кажется, ключи к позиции пастернаковского героя: как бы ни был лично порядочен и интеллигентен человек (еврей или русский по происхождению — безразлично), он, будучи христианином, волей-неволей начинает ощущать бессмысленность существования евреев как народа (а какой положительный смысл может здесь найти христианство?) и будет обращаться к ним все с теми же словами: «О каких народах может быть речь в христианское время? Опомнитесь. Довольно. Больше не надо. Не называйтесь, как раньше. Не сбивайтесь в кучу, разойдитесь...».¹ Здесь же находятся и главные причины невозможности христианско-еврейского диалога в настоящее время (хотя он мог бы быть весьма интересным и продуктивным) — *cum principia negante non est disputandum*. Правда, надо заметить, что под влиянием Шоа (Катастрофы европейского еврейства) некоторые католические теологи начали пересматривать традиционную концепцию «ложного Израиля» (в отличие от «Израиля истинного» — христиан), законсервированного в своих заблуждениях².

Что же касается крещения О. Мандельштама в 1911 г. в методистской кирхе в Выборге, то еще В. Жаботинский писал об увлечении этой кирхой евреев, желающих креститься. В эту же самую кирху Жаботинский впоследствии отправит Торика героя своего романа «Пятеро», который говорит: «Сделаю, как все, поеду в Выборг, к тамошнему пастору Пирхо; я уже списался»³. Почему «как все»? Дело в том, что в этой кирхе весь процесс проходил быстрее, чем где бы то ни было.

Если фактор национальности может служить лишь сигналом, привлекающим внимание литературоведа, то уже тематика текстов (план содержания), безусловно, является важнейшим критерием национальной отнесенности произведений в условиях, когда язык безусловным критерием считаться не может.

Мало кто не отмечал этот критерий в таком качестве для русско-еврейской литературы. Утверждая, что «писать по-русски еще само по себе не значит уйти из еврейской литературы», В. Жаботинский пишет: «Решающим моментом является тут не язык и, с другой сто-

¹ Пастернак Б. Собр. соч. в 5-ти тт. М., 1990. Т. 3. С. 123.

² Материалы Краковского и Варшавского симпозиумов по проблемам иудейско-христианского диалога // Вопросы философии. 1992. № 5. С. 54 -73.

³ Жаботинский В. Пятеро. Иерусалим, 1990. С. 226.

роны, даже не происхождение автора и даже не сюжет: решающим моментом является настроение автора — *для кого* он пишет, *к кому* обращается, *чи* духовные запросы имеет в виду, создавая свое произведение»¹. По-иному понимает тематику Л. Аннинский: «Где бы ни жил писатель, но если он обращается к русскому читателю (где бы тот ни жил), — это русский писатель. О чем бы ни писал писатель, но если у него появляется русский мотив, — он причащается к русской литературе. Генрих Белль «русской темы» — уже немножко «русский писатель». И Алехо Карпентьер, Лилли Промет, описывающая Татарию, немножко «татарка»². Наконец, профессор Ш. Маркиш подчеркивает: «Каким бы ни было отношение к материалу, взгляд писателя — восторженный, скептический, даже откровенно ненавидящий — это всегда взгляд изнутри, и тут основное отличие русско-еврейского писателя от русского, обратившегося к еврейскому сюжету»³.

Обратим внимание, во-первых, на спорные моменты, содержащиеся в приведенных положениях. Разумеется, наибольшие возражения вызывает странная (по меньшей мере) позиция Л. Аннинского. Почему «причастие» (вот уж пример влияния языка на мышление) к национальной литературе происходит через национальные мотивы (даже не темы)? Ведь известно, что литература, будучи вторичной моделирующей системой, имеет огромное количество имманентных аспектов, актуализируемых в процессе творчества. Развитию национальной литературы на каждом этапе соответствует определенная система жанров, литературных направлений, эстетических приоритетов, а также — тематики. Обращение к определенной тематике зачастую оказывается лишь знаком отношений вне литературного ряда. Например, испанская тема у Блока фактически не имеет никакого отношения к самой Испании, не говоря уже об испанской литературе: его Кармен — явление чисто русское (или скорее европейское), набор стереотипных образов, репрезентирующих понятие «Испания» в массовом сознании. А можно ли отождествлять реалии национальной жизни и пусть даже связанное с ними тематически искусство? Ведь не будет же

¹ Жаботинский В. Избранное. Иерусалим, 1990. С. 65.

² Аннинский Л. Шепот в бездну: Понятие и критерии национальной литературы // *Konelusi rahvuskirjandusest*. Tallinn, 1990. Т. 2. С. 28.

³ Маркиш Ш. О русскоязычии и русскоязычных... С. 4.

утверждать Л. Аннинский, что, вводя в «Скифов» мотив «азиатской рожи» и «монгольской дикой орды», Блок «причащается» к монгольской («татаро-монгольской»?) литературе. Мы не можем признавать тематику однозначным критерием национальной литературы, но лишь сигналом, обращающим внимание исследователя и читателя. Естественно, что воплощение национального на национальном материале есть путь наименьшего сопротивления (ср. «знаки» русской национальной поэзии: «изба», «хата», «береза», «сени», «квас», «рубаша» и другие, определяющие во многом национальный колорит поэзии Н. Клюева, С. Есенина и их эпигонов), а значит, более вероятен. Позиция Л. Аннинского же ведет к признанию «немножко коми» Пильняка, «немножко цыгана» Пушкина, «немножко африканца» Гумилева, «немножко японца» Бальмонта и несметного количества «немножко евреев», а в итоге — к разрушению понятия «национальная литература». В статье из того же сборника Н. Бассель справедливо заключает: «...не представляется возможным включение в орбиту данной национальной литературы произведений писателей других литератур, трактующих тематику жизни данного народа»¹.

Второй аспект, выделяемый Ш. Маркишем, — «взгляд изнутри», — понятен и не вызывает возражений, однако он размыт и расплывчат, примерно так же, как и «настроение автора» у Жаботинского. Формализовать подобный критерий нелегко, но сделать это в каких-то рамках необходимо, иначе он потеряет смысл в качестве дифференцирующего.

Прежде всего о бесспорном «взгляде изнутри» свидетельствует мемуарный характер текста или подтвержденный биографический подтекст. Хочется подчеркнуть, что даже в тех случаях, когда подобные тексты оказываются весьма тенденциозными в борьбе против «предрассудков» местечек, против все тех же пейсов, высоких чулок, халатов, против хасидских цадиков, в борьбе за «просвещение», — это в н у т р е н н е дело евреев, хотя раздававшееся со страниц русскоязычных еврейских журналов: «быть евреями только в синагоге, а вне ее — добропорядочными подданными Российской империи и не более» (одесский «Рассвет») — объективно вело к разрушению еврейской культуры и к ассимиляции.

¹ Бассель Н. Национальная литература и межлитературная общность // *Konelusi rahvuskirjandusest*. Tallinn, 1990. Т. 1. С. 60-68.

Когда мы ставим рядом и сравниваем два произведения на русском языке, написанные на еврейскую тему соответственно евреем и русским, то главным критерием будет система ценностей, вычленяемая на основе анализа авторского угла зрения: колебаний стиля и стилевой игры, уровня субъекта повествования или лирического героя для стихотворения, разновидностей нарратива, фонов действия и их изменения, лирических и философских отступлений и т. п. В еврейской литературе еврейская система ценностей либо принимается как данная (со всеми присущими ей, с точки зрения автора, достоинствами и недостатками), либо одной (традиционной) еврейской системе противопоставляется другая еврейская. В произведениях русской литературы о евреях преобладают два противоположных подхода: либо резкая неприязнь к чужим, к иноверцам (Гоголь, Достоевский), либо — усамых порядочных и добросовестных (Станюкович, Короленко, Горький) — «открытие» того, что еврей может быть честным, бесстрашным (Куприн), бескорыстным, что он может быть даже лучше (!) многих русских. В последнем случае акцент обычно переносится на нравственное бичевание последних: описание их темноты, невежества, зверств по отношению к евреям; это и понятно, так как автора волнует прежде всего нравственное здоровье своего народа. Отметим, что подобная гуманистическая позиция русского писателя, как правило, исключает пристрастно-негативное изображение отдельных сторон еврейского быта, еврейских обычаев, поскольку он не считает возможным судить таким образом не свой народ. (Вообще право суда над собственным народом — понятие естественное для русского писателя XIX в., а вот как этот писатель мог бы получить право так же, с нравственной высоты, обращаться к евреям — теряемся в догадках...) Для еврейского писателя, естественно, невозможно уважать своих соплеменников за то, к чему их обязывают законы Торы, да и кому придет в голову уважать своего брата за то, что он не вор, не развратник, не пьяница?.

Важнейшим критерием текстуального характера является выявление генезиса библейских образов: Танах или христианский Ветхий Завет. Трудности подстерегают на уровне фабулы, но они могут быть успешно преодолены исходя из ее воплощения в

сюжете конкретного текста. Так, известное стихотворение А. де Виньи «Моисей» по фабуле может равно принадлежать как еврейской, так и французской (христианской) литературе: Моисей перед смертью обращается к Богу, давшему ему возможность увидеть с горы недоступную для него Землю обетованную. Фабула эта целиком заимствована христианским Ветхим Заветом из Танаха. Но как разнятся ее сюжетные трактовки! Если мидраш утверждает, что Моисей до последнего просил Господа все же простить его и дать ему возможность войти в Эрец-Исраэль, то у Виньи уставший от трудов вождь еврейского народа просит даровать ему наконец вечный покой. Могут быть и другие критерии: например, стихотворению В. Жуковского «Пир Валтасара», фабула которого равно принадлежит Танаху и Ветхому Завету, предпослан эпитафия на арамейском языке, хотя эти слова обычно приводятся по транслитерации христианской Книги Даниила («Мене, мене...»), таким образом, Жуковский в ы б р а л арамейское написание из двух возможных, проявив тем самым явную ориентацию на Танах. И, наконец, укажем последний критерий — это следование в написании библейских имен русской или еврейской традиции (Моисей или Моше, Исаак или Ицхак, Навуходоносор или Невухаднецар, Иеремия или Ирмиягу и т. д.).

Вообще попытка формализации «взгляда изнутри» приводит к необходимости вычленения и формализации понятия «ментальность текста». Задача эта неимоверно трудная, но иногда облегчается. Когда мы, например, читаем романы В. Жаботинского или стихи раннего С. Маршака, то обнаруживаем ярко выраженную подчиненность эстетического фактора идеологическому — сионистской идеологии, которая однозначно является еврейской. Следовательно, сами произведения, в основе которых она лежит, должны быть столь же однозначно признаны относящимися к еврейской литературе. Другой пример, обращающий нас прежде всего к текстам XIX в., — сильнейший мотив горечи и обиды (иногда доходящей до ненависти) на христиан, обиды глубокой и не просто личной — племенной, родовой, — за все притеснения, оскорбления, унижения, погромы, убийства, которым подвергались и отцы, и деды, и прадеды. Конечно, можно сказать, что это чувство, при всей своей обоснованности, редко становится основой истинного таланта, скорее оно губит художественную сторону произведения,

как губит его любая пристрастность. Однако это уже другая тема разговора.

Ментальность определяет тематику. Правомерно было бы задать вопросом: почему русская литература (не говоря уже о западной) знает произведения, созданные не на русском материале, не о русских, но сохраняющие некий «русский взгляд», русскую ментальность и безоговорочно относимые к русской литературе (таких произведений особенно много у романтиков, избиравших зачастую экзотический материал; правда, романтические персонажи скорее анациональны, чем инациональны, но можно назвать и такие явно неромантические вещи, как «Джан» А. Платонова), а еврейская литература на русском языке не может уйти от еврейского сюжета? В отличие от русских еврей с древнейших времен видел себя в центре мировой истории, он верил и видел, что Бог творит эту историю через Свой народ. Конечно, играет свою роль и тот фактор, что литература, не «привязанная» к своей нации языком, старается укрепить оставшиеся связи, и прежде всего тематические, то есть бросающиеся в глаза. Но главное все равно не в этом. Так называемые общечеловеческие ценности, общемировое значение заданы еврею изначально в Торе, которую он с детства изучает. Пророчество, исходящее от Бога: «Сделаю тебя народом священников», — было воспринято так, как оно и должно было быть воспринято: каждый изгиб еврейской судьбы отражается на судьбах мира. Еврею не нужно противопоставлять общечеловеческое национальному, поскольку, как это ни парадоксально, только национальное и могло обеспечить истинно общечеловеческий смысл. Что стало бы с последним, объединись евреи в братском порыве с окружавшими их во времена Танаха язычниками? Отсюда и уверенность в концентрированности в судьбе еврейского народа проблем всего человечества, отсюда и почти стопроцентная еврейская тематика не только в русско-еврейской, но и еврейской литературе на идише и т. п.

Для евреев галута национальная тематика литературы соединяется со всеми прочими инстинктивными ограничениями, направленными на сохранение нации. Интересно, что произведения на иврите на нееврейские темы стали появляться, как правило, уже после создания государства Израиль, то есть когда национальное государство на родной земле стало определенным гарантом существования народа.

Еще одним критерием национальной ментальности становятся интертекстуальные связи, которые для еврейской литературы становятся межъязыковыми (имеется в виду влияние литературы прежде всего на идише на русско-еврейскую литературу). При таком компаративистском подходе может быть эксплицировано то, что Н. Бассель назвал «национальными художественными традициями, художественным сознанием»¹. Вообще длительное время существовала точка зрения, согласно которой еврейским писателем признавался лишь тот, кто, кроме русского языка, писал еще и на идише (обратного, понятно, не требовалось). Можно привести любопытный пример: в № 1-2 журнала «Восход» за 1882 год (с. 31—42) была опубликована статья Н. Самуэли «Беллетристика новоеврейской литературы». В кратком послесловии от редакции (с. 43) комментируются достоинства и недостатки этой статьи, причем в числе последних фигурирует и такой: «<Автор>... причисляет к лику <очередной пример влияния языка на мышление. — А. К.> еврейских писателей Г. И. Богрова, ничего по-еврейски не писавшего». В XX в. выросло уже несколько поколений евреев, не знающих никакого из еврейских языков, поэтому любой след влияния литературы на этих языках, обнаруживающийся в русскоязычных текстах, является важным сигналом, позволяющим идентифицировать их как еврейские. (Имеются в виду, конечно, не простые лексические заимствования языкового уровня, а влияния литературные.)

Несколько легче формализовать следующий критерий, который является, по Жаботинскому, основным, связанный с а д р е с а ц и е й произведения. Сам Жаботинский здесь отделяется шуткой: при абсолютизации этого критерия погромная листовка «К жидам города Гомеля» может быть причислена к еврейской литературе...

Что здесь можно сказать серьезно, так это то, что, помещая свое произведение в еврейский журнал или газету, автор осуществляет акт определения своего текста как еврейского. Разумеется, опять-таки это не является исчерпывающим признаком: «Записки еврея» Г. Богрова, опубликованные в некрасовских «Отечественных записках», к еврейской литературе все-таки принадлежат, тогда как

¹ Там же. С. 60.

публиковавшиеся в «Восходе» тексты Д. Мережковского — отнюдь нет.

Вообще вопрос, для кого писалась русско-еврейская литература, актуален для XIX — начала XX в. Выступая на семинаре по русско-еврейской литературе в Петербургском еврейском университете, Д. Эльяшевич высказал мысль, что эта литература адресовалась прежде всего русским, а не евреям, чтобы привлечь их внимание к еврейским проблемам (подавляющее большинство евреев русского языка не знали, а те, кто знал, были уже, как правило, ассимилированы и предпочитали собственно русскую литературу), русских же она интересовала мало, и в результате журналы и газеты терпели крах. Это и так, и не так. Можно возразить: во-первых, к концу XIX в. положение изменилось: появилась достаточно ошутимая прослойка еврейской интеллигенции, жившей вне черты, а также в крупных городах в черте оседлости, отказавшейся от соблюдения традиций, но отвергавшей крещение как недостойный путь к полноправию. Эти интеллигенты (чьи ряды умножились с завоеванием сионизмом позиций в России) составляли внушительный контингент читателей, они выписывали еврейские русскоязычные журналы и газеты и нередко вступали с редакциями в интересную переписку. Во-вторых, сам факт существования подобной литературы открывал новый мир для местечковых евреев, только выучивших или еще изучавших русский язык (русская литература, пропитанная христианством, их, естественно, отталкивала). В-третьих, подобная трактовка сужает понятие времени, в котором живет произведение, ибо, моделируя своего воображаемого читателя (а прогнозирование и формирование аудитории — неотъемлемые черты русско-еврейской литературы), писатели ориентировались, безусловно, не только на современников, но и на потомков; для них важно было донести правду о жизни евреев в недавнем прошлом, в настоящем, сохранить ускользающие частицы еврейского быта... Сейчас именно евреи и являются читателями этих произведений, а также те неевреи, в которых присутствуют такие предполагавшиеся в аудитории качества, как подлинный интерес и сочувствие к судьбам еврейского народа. Это и есть функционирование текстов в «большом времени».

Перенося вопрос адресации на чисто текстовый уровень, мы обращаем внимание на те коды, которые либо вообще «отсека-

ют» непосвященную (нееврейскую) аудиторию, либо однозначно заставляют ее воспринимать произведение как факт чужой культуры. Любопытный пример — публикация одного и того же такого текста в еврейском журнале и в нееврейском (или отдельным изданием). Во втором случае автор снабжает текст обилием подстрочных примечаний и комментариев к еврейским словам, понятиям, обычаям; эти комментарии порой доходят до половины набранной страницы. Естественно, что в первом случае никаких комментариев нет: автор обращается к читателю, для которого все эти реалии — часть собственной жизни. Гораздо интереснее случаи, когда произведение по-разному воспринимается носителями русской и еврейской культуры и, таким образом, на равных правах входит как в русскую, так и в еврейскую литературу. Здесь мы, конечно, прежде всего можем назвать И. Бабеля. Бабель в системе русской литературы является величиной безусловной, но к литературе еврейской его заставляет отнести тот факт, что для русского читателя остается закрытой сторона его творчества, опирающаяся на еврейскую культуру и еврейские обычаи. В результате целостный анализ И. Бабеля человеком, не знакомым с этими реалиями, оказывается в принципе невозможным. Некоторые примеры указаны в наших тезисах, опубликованных в 1992 г.¹ Новелла «Мой первый гусь» строится на реализации обряда «каппарот» перед Днем Искупления (Йом Киппур), но «от противного». Как известно, в ашкеназских общинах этот обряд, признаваемый далеко не всеми авторитетами Торы, символизировал искупление грехов: мужчина брал петуха, женщина — курицу (допускалась и другая кошерная птица), ее относили к шохету (резнику), а затем отдавали бедным; любопытно, что слова, произносившиеся над птицей, во многом текстуально совпадали с формулой козна во время обряда выкупа первенца. Герой новеллы тоже убивает птицу, но он не о т д а е т своего гуся бедным, а, наоборот, з а б и р а е т его у бедной старухи; шхите в этой системе соответствует сапог персонажа, раздавивший гуся голову, а ритуальной формуле — ругательство: «Господа бога душу мать»².

¹ Кобринский А. Проблема функционирования национальной литературы в иноязычной среде (На примере русскоязычной еврейской литературы) // Национальная духовная культура и образование. СПб., 1992. С. 26-27.

² Бабель И. Сочинения. М., 1990. Т. 2. С. 34.

На уровне сюжета эпизод с гусем действительно становится и с к у п л е н и е м — «греха» интеллигентности, «греха» очков, открывая Лютову дорогу в круг бойцов 1-й Конной. Следующий значимый шаг, который происходит в сюжете, — это то, что герой начинает есть вместе с бойцами свинину из котла; в системе еврейских ценностей оба сюжетных хода выстраиваются в целостную картину. Старик Гедали в одноименной новелле — как можно до конца понять этот образ, не принимая во внимание очевидную аллюзию на Гедали — руководителя еврейской общины Эрец-Исраэль после разрушения Первого Храма, убитого еврейскими революционерами, что принесло евреям многочисленные беды, — в память о его убийстве установлен пост 3-го Тишрей? Разве без учета этой аллюзии ясна его сентенция о «сладкой революции»? А судьба сына раввина из новелл «Рабби» и «Сын рабби»? Ведь как можно понять его бунт, не зная, что такое курить в Субботу, да еще при всей собравшейся общине; как понять смерть Ильи, не зная истории пророка Элиягу? Да и вся судьба рабби Моталэ и его сына накладывается на судьбу чернобыльских хасидов, поскольку автор называет рабби «последним из Чернобыльской династии», а этому, в свою очередь, предшествует реплика старого Гедали: «В страстном здании хасидизма вышиблены окна и двери, но оно бессмертно, как душа матери — с вытекшими глазницами хасидизм все еще стоит на перекрестке ветров истории»¹. Что символизирует собой Ленин — русскому читателю не надо объяснять, а вот что — Маймонид (РАМБАМ) — необходимо. Иначе останется непроясненным сопоставление в «Сыне рабби»: портреты Ленина и Маймонида рядом. Здесь важно не только значение беспорядка и хаоса, возникшего на земле вследствие революции, когда рядом оказываются противоположности, но и сближающий фактор: рационалистическая философия РАМБАМа принималась тяжело, многие считали его еретиком, а факты сожжения его книг отмечались в хасидских местечках даже в XIX в.

При этом важно обратить внимание на то, что в контексте бабелевской прозы синтаксические кальки с еврейского, введение идишизмов и гебраизмов в текст могут восприниматься русским читателем как прием остранения, с помощью которого, по В. Шкловскому, продлевается самоценный контакт читателя с тек-

¹ Там же. С. 35.

стом. Таким образом, Бабель может восприниматься и как русский писатель, — это восприятие не будет исчерпывающим, скорее альтернативным, но самостоятельным.

Мы попытались сформулировать систему критериев русско-еврейской литературы. Разумеется, ни один не может быть исчерпывающим, — ведь нашей целью является выявить своеобразие национального в литературе, а не насильно «приписать» художника к какой-то общности.

«ЕВРЕЙСКИЕ ПОЭМЫ» ГЕОРГИЯ ШЕНГЕЛИ. (ЕВРЕЙСКАЯ И НЕЕВРЕЙСКАЯ МЕНТАЛЬНОСТЬ ТЕКСТА)

К моменту выхода книги «Еврейские поэмы» Георгий Шенгели был уже хорошо известен как поэт, стиховед и переводчик. «Еврейские поэмы», появившиеся в Харькове в 1919 году (в 1920 г. последовало их переиздание в Одессе), были уже седьмой его книгой. Тем не менее, обращение к национально-религиозной тематике оказалось для него, фактически, первым и последним опытом. Как пишет В. Перельмутер, «борьба с религией — и с соответствующей тематикой в искусстве — развернулась с 1918 г.; не случайно Шенгели ни в одной из позднейших своих «автобиблиографий» не указывал книги “Еврейские поэмы”¹. Отметим, что сам Г. Шенгели не любил упоминать еще три первые свои книги стихов («Розы с кладбища», 1914; «Зеркала потускневшие», 1915; «Лебеди закатные», 1915), называя первой своей книгой «Гонг» (Пг., 1916), но здесь причина была иная — явный ученический, подражательный характер первых трех книг.

Построение книги стихов «Еврейские поэмы» продумано до мелочей. Собственно, речь идет не о «поэмах», как это указано в заглавии, а о единой книге-поэме, составленной из отдельных стихотворений. Стихотворения эти не имеют единого сюжета, в них нет сквозных персонажей, но они объединены единой тематикой и проглядывающей сквозь них сверхзадачей — воплотить историю и судьбу еврейского народа на начальном этапе его существования так, как это видит поэт.

¹ Г. Шенгели. Иноходец. Собрание стихов. М., 1997. С. 472.

Эта сверхзадача определяет структуру и архитектонику книги. Хронологический принцип присутствует в ней, но не на привычном фабульном уровне, когда один этап действия логически сменяет другой. Избранные автором срезы становления и исторического развития еврейского народа статичны и иллюстративны; на первый план выходят авторские принципы отбора и комбинаторики. При этом репрезентативные элементы текста ложатся в заранее подготовленную автором хронологическую канву, из которой вырастают одновременно два сюжета: библейский период истории евреев и авторское представление о сущности и предназначении еврейского народа.

Открывается книга двумя сонетами. Первый — «Семиты» — философским осмыслением образа великого народа. Затем сюжет книги разворачивается в сонете «Пустынник» (метафорическое воплощение появления евреев «среди каменных долин, / где тонко вьется нить безводного Кедрона»). Два следующих стихотворения — «Иегова» и «Моисей» дают исторический срез, связанный с выходом из Египта и получением Торы на горе Синай. После этого следует следующий этап — Давид и Соломон («Ависага», «Песнь Песней», «Экклезиаст»). В оставшихся стихотворениях ясно просматриваются последовательно разворачивающиеся вехи еврейской истории: разрушение I Храма («Разрушение»), убийство пророка Захарии («Кровь Захарии»), воцарение Ирода («Грядущий»), появление Иисуса Христа («Пророк»). Судьбе евреев после разрушения II Храма и рассеяния посвящено стихотворение «Спиноза». Далее — после переводов (один из которых — размером подлинника) двух стихотворений из Элиши Родина, книгу завершают стихотворения «Завет», «Храм» и «Иудеи», в которых Г. Шенгели пытается осмыслить место евреев в мире, их великое предназначение и смысл существования еврейского народа для судеб всего человечества.

Повествование в книге ведется, в основном, аукториальное — от третьего лица, но встречается и повествование от первого лица, — представляющее собой либо монолог («Иегова»), либо цепь риторических обращений к главному герою. Так, например, построены стихотворения «Моисей», «Псалом XI». Последние разрушают эпическую инерцию всего цикла, внося в нее лирические и драматические элементы.

Что еврейского в «Еврейских поэмах»? О тематике мы уже сказали: речь идет о видении судеб еврейского народа. Во-вторых, — библейская канва, по которой идет повествование в книге. Иногда текст превращается в парафраз библейского отрывка (так происходит в «Псаломе XI», частично — в «Песни Песней»), а иногда Шенгели только называет события, известные нам из Библии и помещает их в чисто поэтический контекст. Так, например, построено стихотворение «Семиты». Оно почти неинформативно: мощный, яростный порыв привел великий народ (повествователь именует их «сыны земли»), состоящий из двенадцати колен на землю на Востоке. Стилизация библейского повествования возникает за счет нагнетания географических названий (Сидон, Карфаген, Ливанские горы) — прием, характерный для антологического жанра, — и за счет педалирования характерных эпитетов, порожденных представлением о пресловутой «жестоковьюности» еврейского народа («упорно залегли», «ревнивые колена»). Однако, уже в этом первом стихотворении прямое упоминание имени «Иегова» (в 11 стихе) заставляет нас говорить о внешнем характере взгляда на евреев: известно, что в еврейской традиции имя Всевышнего не может быть впрямую названо или написано¹. Таким образом, уже в первом тексте книги заявлено совмещение еврейского и нееврейского взгляда на историю и судьбу еврейского народа, и мы увидим, что эта контаминация будет прослеживаться до самого конца «Еврейских поэм».

Надо заметить также, что для еврейской поэзии небезразлична форма, в которой написано стихотворение. «Семиты» — первое стихотворение книги — написано в форме сонета, в котором, правда, катрены и терцеты не разделены визуально, но строго соблюдены все правила строфики и рифмовки и даже порядок развития темы. В дальнейшем мы встречаем в книге еще 7 (!) сонетов. Сознательная ориентация Шенгели на классический итальянский тип сонета с тремя рифмами в терцетах делает его выбор формы

¹ Этот запрет нарушается Шенгели на протяжении всей книги — вплоть до включения в нее стихотворения под названием «Иегова». Интересен парадокс: в европейской литературно-философской традиции упоминание Бога с этим именем всегда означало движение в сторону иудаизма, тогда как в иудейской традиции подобное прямое упоминание, конечно, связывалось исключительно с внешним, христианским взглядом на иудаизм.

особо значимым фактором, уводящим стихи в сторону от еврейской литературной традиции в европейскую.

Первые три стихотворения («Семиты», «Пустынник», «Иегова») объединены общей темой — рождение и формирование еврейского народа, его характерных черт и особенностей. В этом плане «Иегова» — ключевой текст начальной части книги. До этого Бог евреев упоминался только в «Семитах» — в качестве не столько Бога, сколько глубинного внутреннего стержня, основы души каждого еврея:

Их черные глаза вовнутрь обращены,
считают вихри сил в провалах глубины,
где в темном зеркале мерцает лик Иеговы... (С. 3).

Теперь — после пришествия евреев в Израиль — Иегова обращается к ним с монологом, и этот монолог составляет одноименное стихотворение. Этот монолог — апофеоз идеи Закона и одновременно — парафраз целого ряда заповедей. Самым интересным кажутся те моменты текста, в которых Шенгели уклоняется от чистого поэтического переложения библейского текста и развивает их так, как это он сам видит. Стихотворение написано редчайшей для русской поэзии строфой — 11-стишием со схемой рифмовки: аВаВссАеFFe¹. Первая строка первой строфы начинается с прямой цитаты: «Я, твой Господь», которая воспроизводится как рефрен в 8-й. Тема первой строфы — Бог и Его слово, в котором «страдающий да емлет утешенье»². Слово представляется посредником в отношениях Бога с человеком. Однако, уже начиная с этой строфы, перемешиваются жертва — как основа древнего обряда еврейской религии, молитва в качестве дополнения жертвы в понимании

¹ Стиховедческие способности Г. Шенгели проявились в разбираемой книге прежде всего в стремлении к наиболее изощренным формам рифмовки и строфики (размеры остаются весьма традиционными и простыми). Например, в стихотворении «Песнь песней» применена такая схема рифмовки: αVυχαVυχ (греческими буквами переданы дактилические рифмы). Как видим, от читателя требуется весьма изощренный поэтический слух необходимо улавливать рифму через 4 (!) стиха.

² Возможно, что именно к этому стихотворению Шенгели восходит появление в позднем мандельштамовском тексте «Флейты греческой тэта и йота...» (1937) редкой формы глагола: «емлет» (ср.: «Он торопится быть бережливым, / Емлет звуки — опрытен и скуп» — О.Мандельштам. Сочинения в двух томах. Т. 1. М., 1990. С. 254).

пророков и, наконец, христианская символика, связанная со словом-жертвой, молитвой *вместо* жертвы и идеей жизни-жертвы (не случайно здесь человек уподобляется овну, а жизнь — сжигающему его пламени; ассоциация более, чем прозрачна). Вторая строфа целиком основана на чисто еврейском понимании служения, при котором — «все взвешено, — и каждый шаг есть цель». Сложности начинаются в четвертой строфе, где Всевышний угрожает карой язычникам:

Цель бытия отнимется у них,
цель бытия отторгнется от злобных,
и задыхающихся в смрадах гробных
Я обойду движеньем стоп моих (С. 5).

Нетрудно заметить, что угроза отнять «цель бытия» — сама по себе совершенно не вписывается в еврейскую традицию и представляет собой поэтическую вольность Шенгели¹. Но откуда она берется? Ответ на этот вопрос может дать упоминание о «смрадах гробных». Известно, что Тора не знает понятия «загробного мира» и тем более загробных мук, коим уподобляет Шенгели жизнь язычников в этом отрывке. Но идея казни в «смрадах гробных» — это прямая аллюзия на «Божественную комедию» Данте!² Так вольно или невольно в описание еврейского мира включается европейская литературная основа. Но самая интересная ситуация возникает в последней, 5 строфе. Вот как она начинается:

Быка, что забодает человека,
убьют кольем и мяса не съедят.
Тому, кто вырвет у другого веко,
закроют раскаленным шилом взгляд (С. 5).

Первые две строки — это парафраз заповеди из главы Шмот («Имена»), раздел «Мишпатим» («Законы»), 28: «Если забодает бык мужчину или женщину, и они умрут, то бык да побит будет камнями, и мяса его не есть...» Если не принимать во внимание расхож-

¹ Обращает на себя внимание обычная конкретность проявления гнева Всевышнего: «...пошлю на вас ужас, чахотку и горячку, томящие глаза и мучающие душу, <...> и будете поражены врагами вашими... И пошлю на вас зверей полевых, и они лишат вас детей и истребят скот ваш, и убавят вас, и опустеют дороги ваши...» (Ваикра («И воззвал...»), Бэхукотай («По законам...»), 16-23).

² Inferno. X.

дение в орудиях казни («кольем» — «камнями»), — парафраз почти точный. Казалось бы, и два последующих стиха имеют прямое отношение к этому же разделу (24), где сказано знаменитое: «Глаз за глаз...». Однако тут проявляется чисто христианское толкование еврейского закона. Контекст главы Ваикра, где еще раз воспроизведена эта заповедь, четко показывает, что речь идет об адекватной плате за нанесенный ущерб здоровью: «А кто убьет скотину, должен *заплатить* за нее: животное за животное. И кто нанесет увечье ближнему своему, как сделал он, так сделано будет с ним. Перелом за перелом, око за око, зуб за зуб: какое увечье нанесет он человеку, такое должно быть нанесено ему» (18-20). Из-за незнакомства с еврейскими комментариями фантазия рисует Шенгели раскаленное шило, которым выжигают глаз провинившемуся... Но это уже атрибуты средневековой христианской инквизиции, а не еврейского суда.

Стихотворение «Моисей» во многом хранит на себе отпечаток одического жанра. Именно так разворачивает Шенгели библейский сюжет. Отсюда — обращение к герою во втором лице. Певец воспевает его жизнь и подвиги, словно предлагая ему вновь воспроизвести в своей памяти все, о чем говорится в оде. Жизнь Моисея предстает в качестве цепи событий, каждое из которых — легендарно, оно неразрывно с судьбой еврейского народа и формирует эту судьбу. Однако и в этом стихотворении библейское предание претерпевает определенную интерпретацию. В некоторых моментах эта интерпретация всего лишь поэтическая вольность, не разрушающая еврейской ментальности текста. Так, например, по Шенгели, Моисей встречается с «неопалимой купиной», «ведя верблюда к водопою». На самом деле, он гнал за пустыню овец своего тестя Итро, ни о каком верблюде в Торе (Шмот, 3, 1) нет ни слова. Это не столь существенно. Гораздо существеннее другие особенности интерпретации. О египетских казнях, имеющих прямое отношение к Моисею говорится так:

и казней громовую рать
обрушил ты на иноверца.

Во-первых, представление о Моисее, насылающем казни на Египет, резко расходится с еврейской традицией. Все кары исходили от Всевышнего, роль Моисея — это роль посланника Бога, он исполняет Его миссию, требуя у фараона отпустить евреев и предуп-

режда о бедах, которые грозят египтянам в случае отказа. Моисей Шенгели — это, своего рода, тип культурного героя, — пример языческой интерпретации¹. Во-вторых, обращает на себя внимание упоминание «иноверца». Под этим именем подразумеваются египтяне и их фараон. Перед нами характерное смещение причин в область межконфессиональных противоречий, столь характерных для христианского сознания, но совершенно чуждых ТАНАХу. Еврейские термины, которыми обозначаются другие народы, не имеют в своей семантике компонента, связанного с *верой*, пусть даже и чужой, неправильной. Все языческое — это не чужая *вера*, а чужое *служение* (ср. название соответствующего трактата Талмуда: «Авода Зара»). Наказание, выпавшее египтянам, никак не связано с их верой, о последней в Торе вообще ничего не говорится. Они были наказаны не как *иноверцы*, а как народ, притеснявший евреев. Особо отмечу факт, который вообще игнорируется Шенгели: египетское рабство — это время *до* дарования Топы на горе Синай, а значит, для всех действуют законы Ноаха и о религиозных противоречиях говорить вообще невозможно. Так христианская инерция приводит к анахронизму.

Стихотворение «Песнь песней», в основном, представляет собою парафраз библейского текста. Но примечателен выбор имени героини. Для любого автора, создающего текст на древнееврейской основе, актуален выбор способа транслитерации. Варианта два: либо следование еврейскому звучанию, либо — русской традиции передачи, в которой еврейские имена и названия несут на себе следы многочисленных фонетических изменений (прежде всего — под греческим влиянием). Иногда автор сознательно выбирает «третий путь», как это, например, происходит в романе М.Булгакова «Мастер и Маргарита», где отвергнутыми оказались еврейские варианты имен *Ерушалаим*, *Егошуа* и русские варианты — *Иерусалим*, *Иисус*, а избранными «средние»: *Ершалаим*, *Иешуа*. Такой выбор

¹ Это получает свое обрамление в финале стихотворения: «А над тобой покорный Бог / чеканил новые скрижали». Оксюморон «покорный Бог» как раз и отражает степень возвышения Моисея в качестве культурного героя. Отметим, что Шенгели широко использует оксюморон в своей поэтике. Так, в этом же стихотворении с помощью той же фигуры подчеркивается важная способность культурного героя — в зависимости от контекста разворачивать одно и то же событие в противоположных направлениях интерпретации: «Ты медного воздвигнул змия, / Ты золотого сжег тельца...»

подчеркивает авторскую концепцию: в романе Мастера нет ничего относящегося к библейским реалиям, хотя зависимость от этих реалий не отрицается и даже местами подчеркивается. Так, вот, для своей героини Шенгели выбирает имя — *Суламита*, отказываясь от еврейской транслитерации *Шуламит* и от русской — *Суламифь*. Увы, никакой особой концепции за этим не проглядывается...

Акцент в стихотворении делается на подробной передаче деталей, особенно это касается природы. Органичность происходящего подчеркивается тем, что любовный сюжет разворачивается на фоне маков, лилий, полевых трав, кедров, кипариса, мяты, нарда, алоэ, корицы, шафрана, яблок, гранат, роз, мандрагор и, разумеется, винограда. Явно под влиянием акмеистической традиции Шенгели стремится к включению возможно большего количества органов чувств читателя при восприятии текста. Прежде всего, это зрение, но и осязание (ощущение близости тела возлюбленного, лобзания и ласки), обоняние (душистые смолы, многочисленные упомянутые растения, среди которых много источающих благоуханье; иногда просто упоминаются «клубящиеся струи ароматов»), вкус (вино, мед, молоко, плоды). Пожалуй, только слух почти не представлен в этой гамме чувств, но это имеет объяснение: ведь мир, изображенный в стихотворении, — построен во многом по фетовским принципам, он почти безглаголен (а значит, — статичен), и нем. Форма диалога между царем Соломоном и Суламитой весьма условна: это обмен, скорее, не репликами, а монологами. Отсюда и основной принцип такого рода коммуникации: важнее не услышать, а почувствовать, подумать, наконец, произнести.

Еврейский характер книги, в достаточной степени присутствовавший в ее первой половине¹, постепенно исчезает. Разрушен

¹ О «еврейском мироощущении» Г.Шенгели см. в его стихотворении «Нищий» (1919):

Картуз отрепанный надвинувши в упор,
По ветру шелестя одеждой длиннополой,
Не отгоняя мух, обсевших череп голый,
Вступает медленно он в незнакомый дом.

— Евреи здесь живут? — Скользит усталый взор
По окнам вымытым, по зелени веселой,
И в старческой руке колодкой тяжелой
Монеты медные, — и шепчут мне укор.

Храм, убиты пророки. И вот, в стихотворении «Грядущий» как ответ на ожидание Мессии появляется Иоанн Креститель, который провозглашает:

Я, — я не тот, кого вы ждали.
Но Он грядет. И близок день.
И знайте: — у его сандалий
я не достоин снять ремень...

Отношение христианского пласта в стихотворениях книги к иудейскому не представляет собою конфликта. История в «Еврейских поэмах» предстает линейной и поступательной; христианство, по Шенгели, прямо вытекает из общей судьбы еврейского народа и является его неотъемлемой частью. Но — и в этом особенность книги — в отличие от традиционного христианского взгляда, согласно которому функции еврейского народа (так называемого «ветхозаветного Израиля») с приходом христианства переходят к «новому Израилю» (т. е. к приверженцам христианской религии), Шенгели не отрицает особого предназначения евреев в христианское время. Этой теме посвящены два последних стихотворения — «Храм» и «Иудеи». Смысл существования Израиля двояк. С одной стороны, это непрестанная и непримиримая война с язычеством:

Израиль, радуйся развалинам твоим:
в них гроб язычества и плаха Юлиана... («Храм»).

С другой, — это хранимая и накапливающаяся святость, порожденная страданиями и ими умножаемая:

Народ! Влачи звенящие оковы:
ты избран повелением Иеговы
распространить священные лучи.

И миру благовествуя спасенье,
иди! Иди козлищем отпущенья,
и о своих страданиях — молчи... («Иудеи»).

Идея святости, порожденной страданиями, — конечно, христианская, но здесь важно увидеть, что она решается Шенгели не исключительно в христианских рамках. Это дает нам возможность

— Нет, здесь евреев нет. — Но говорю другое:
— Один лишь я — еврей. — Смущенной рукой
Монету достаю, и он уходит вновь...

говорить об определенном балансировании поэта между еврейским, христианским и (в некоторых случаях) языческим мировоззрениями.

Книга Г. Шенгели была встречена критикой весьма лояльно. Вот, например, отзыв, напечатанный в петроградском журнале: «*Георгий Шенгели* выпустил книжку стихов «*Еврейские Поэмы*»; книжка производит хорошее впечатление»¹. Более подробный анализ книги мы находим в рецензии, напечатанной в одесском журнале «*Лава*»², выдержки из которой мы приведем:

«Небольшая книжка, в 13 поэм дает полное представление о том неоклассицизме, который вылупился из скорлупы акмеизма³... Поэт продуманно-скупко роняет слова, ревниво оберегая целомудрие речи. И в этом, быть может, главное значение книги...

«Кладезь», «змий», «вержет», «длани», «издрали», «приидет», «угль», «глагол», «стогны», «секира» и т.д. — не просто лексикон поэта, а неизъеденные молью времени живые ткани бытия⁴...

«Еврейские поэмы» кровно связаны с «*Песнь-Песней*» <...>: то же палящее дуновение востока, та же страстность и углубленность переживаний.

И тот «свежающий гром», что некогда грохотал над Суламифью, прорывается и сейчас, сквозь густые завесы событий:

где каждый глиняный кирпич
замешан был на детской крови,

¹ Н. М-ский. Среди писателей на юге. Письмо второе // Вестник литературы. СПб., 1920. № 9. С. 9.

² Лава. Одесса. 1920. № 2. С. 32. Рецензия на одесское (1920 г.) издание книги, подписана: «-Ъ».

³ Автор рецензии причисляет Г. Шенгели к группе неоклассиков, существовавшей в 1920-е годы (декларация была опубликована в 1923 г.); в группу входили 18 поэтов, ее лидером был Н. Захаров-Мэнский. Г. Шенгели в группу неоклассиков не входил.

⁴ Ср. с использованием О. Мандельштамом архаических языковых форм в «*Tristia*» с целью создания эффекта «эллинической прививки» к русскому языку. см. об этом в работе: Гинзбург Л. Я. Поэтика О. Мандельштама // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1972. Т. XXXI. Вып. 4. Влияние О. Мандельштама на поэтику Г. Шенгели очевидно, и оно не случайно отмечается ниже в приводимых отрывках из рецензии. К этому влиянию необходимо, в частности, отнести и появление в «Еврейских песнях» характерных оксюморонов, типа «покорный Бог», «время коснется уст / серым сухим вином» и т. п.

где истекал в бессильном зове
непрекращающийся клич.

Это ли не наш вчерашний день?

А если так, то, значит, поэт проник не только в «каменную судьбу» слов, но и в их извечное начало...»

Сказано достаточно точно.

«ЛАММЕД-ВОВ»
(О ЕВРЕЙСКИХ ИСТОЧНИКАХ ДАНИИЛА ХАРМСА)

В последнее время в изучении творчества Хармса наметился заметный поворот к исследованию оккультных и мистических основ его текстов. Однако при этом еврейские источники все еще остаются вне поля зрения филологов, если не считать, конечно, известную еврейскую легенду о р. Магарале и Големе воспринятую Хармсом сквозь призму романа Майринка. Следы чтения Хармсом «Голема» сохранились как в его дневниках, так и в записных книжках, а также до нас дошло его письмо художнице А. И. Порет, написанное уже после их разрыва, в котором он, извиняясь за вынужденную необходимость к ней обращаться, просит вернуть ему Майринка, а для того, чтобы не встречаться лично, предлагает прибегнуть к помощи почты¹.

В настоящей статье мне хотелось бы несколько расширить представления о роли еврейских источников для творчества Хармса. Представляется крайне важным исследование механизма того, как еврейские по происхождению мотивы, схемы и структуры инкор-

¹ Хармс Д. Полное собрание сочинений. Трактаты и статьи. Письма. Дополнения к т. 1-3. СПб., 2001. С. 73 (далее — Хармс Д. Т. 4. с указанием страниц). Предложение не встречаться лично объяснялось тем, что после замужества А. Порет (1935) ей были, очевидно, тягостно общение с Хармсом, с которым у нее был роман в 1933 году.

Согласно воспоминаниям Н. Харджиева, Хармс считал лучшим произведением Г. Майринка роман «Зеленое лицо» (в современном переводе роман назван — «Зеленый лик»), который он прочел в оригинале (Хармс Д. Полное собрание сочинений. Записные книжки. Дневник. Книга 2. СПб., 2002. С. 366) (далее — Хармс Д. Т. 6 с указанием страниц).

порируются в хармсовские тексты, адаптируются в них и становятся сюжетопорождающими для всего его творчества.

По записным книжкам Хармса видно, что его первое серьезное увлечение еврейской тематикой приходится на ноябрь 1926 года. Именно в это время Хармс читает Майринка и параллельно обращается к Зогару. Записная книжка этого периода содержит в себе краткие записи о Зогаре, Талмуде, о его двух вариантах и о эпохах его становления, об Агаде, хасидизме. Упоминаются рабби Акива, рабби Исроэль Баал-Шем-Тов, рабби Нахман из Брацлава (его имя Хармс записывает как «Рабби Нахменке из Брацлава»). Среди популярной литературы о еврейской мистике Хармс изучает книги проф. Н. И. Никольского «Следы магической литературы в книге псалмов», Н. Рубакина «Среди тайн и чудес», Э. Трубича «Очерки Каббалы». Кроме этого, Хармс читает записи Вл. Соловьева о Каббале.

Все эти накопленные (пусть, большей частью, и отрывочные) знания по еврейской мистике не могли не сказаться на творчестве Хармса. На мой взгляд, одним из первых его ближайших произведений, в которых явственно прослеживается отсылка к еврейской мистической традиции, является написанная в 1929 году сценка «Ку, Шу, Тарфик, Ананан», центральным образом которой является отшельник и проповедник Ку, называющий себя «Ламмед-Вов». («Я Ку проповедник и Ламмед-Вов», — представляется он в тексте¹).

Числовое значение этого сочетания еврейских букв — ламед и вав (вов) (гематрия) равно 36 (30 + 6). В хасидской традиции именно таким числом определялось количество праведников в каждом поколении, на которых это поколение держится. Этих праведников называют «ламедвовники» (у Хармса — именно это ашкеназское написание — «вов» — стоит добавить, что и еврейский алфавит, выписанный в его записную книжку в 1932 году приведен именно в ашкеназской транскрипции — возможно, что информацию Хармс получал от Дойвбера Левина). Другое наименование этих праведников — *нистар*. Число 36 сложилось в поз-

¹ Хармс Д. Полное собрание сочинений. Т. 1. Стихотворения. СПб., 1997. С. 88. Далее цитаты из «Ку, Шу, Тарфик, Ананан», а также из других произведений этого тома даются в тексте с указанием в скобках страниц по данному изданию.

дней каббалистической традиции и восходит, с одной стороны, к гематрии слова «Ю» — «него» (Талмуд приводит стих из Исайи (30, 18) «блаженны все, уповающие на Него») — 36. С другой стороны, Г. Шолем объясняет это число влиянием эллинистической астрологии, согласно которой год делится на 36 отрезков по 10 дней и каждый из 36 небесных «владык» управляет одним таким отрезком¹.

Главной чертой этих праведников в фольклоре восточноевропейского еврейства (начиная, примерно, с XVI–XVII веков) становится их принципиальная анонимность. Ламедвонник обладает скрытой силой и властью, он совершает добрые дела, помогает людям, но сам ничем не отличается от других евреев, узнать его невозможно. Согласно этим же фольклорным представлениям, после смерти праведника его роль переходит к другому достойному человеку — и так из поколения в поколение. Более того, зачастую и сам праведник не знает, кто он такой, но без этих 36 каналов проникновения в наш мир высшего света — жизнь прекратится.

Теперь рассмотрим, как происходит «абсорбция» еврейского мотива в творчестве Хармса. Конечно, проповедничество для ламедвадников не свойственно. Сам образ отшельника и проповедника возникает под явным влиянием хлебниковского Зангези (а тот, в свою очередь, под влиянием Заратустры) — это был один из наиболее излюбленных Хармсом хлебниковских образов, характерно, что именно «Зангези» возглавляет список вещей, составляемый Хармсом перед отъездом из Ленинграда еще в 1925 году — а дальше следуют чулки, дневные и ночные рубашки, табак, папиросы и т.п.². Далее продолжается семантическое наращение:

Я Ку проповедник и Ламмед-Вов

сверху бездна, снизу ров

по бокам толпы львов... (с. 88) —

то есть через вводимый мотив рва со львами актуализируется параллель главного героя с пророком Даниилом. Но образ пророка Даниила — это, своего рода, alter ego Хармса в его индивидуальной мифологии. Начало этому было положено Иваном Павловичем Ювачевым, отцом Хармса — при выборе имени родившемуся маль-

¹ См., например, его знаменитую книгу: Шолем Г. Основные течения в еврейской мистике. Иерусалим, 1989.

² Хармс Д. Т. 4. С. 46.

чику (что отразилось в отцовских записных книжках¹) — и впоследствии такая параллель культивировалась самим Хармсом на протяжении всей его жизни. Отсюда начинающаяся «авторизация» образа, который становится одним из воплощений самого Хармса.

Следующий этап — это подключение чисто обэриутской системы описания:

Шкап соединение трех сил
бей в центр множества скрипучих перьев
согбленных спин, мышинных рыльц!
Вас ли черная зависть клянет
который скрываясь уходит вперед
ложится за угол владыка умов.
И тысяча мышц выходят из домов.
Но шкап над вами есть Ламмед-Вов (с. 89).

Шкап — один из основополагающих обэриутских иероглифов (ср. характерное определение «искусство как шкап», возникшее явно под влиянием Шкловского). Характерные признаки, определяющие область значения этого иероглифа, — объемность и выраженная пространственность, предметность, а также замкнутость. С другой стороны, «шкап» — это центр, в котором пересекаются мировые силы, троичность которых прямо соотносится в представлениях Хармса с христианской Троицей (ср. дальше в тексте: «*шкап несетя счетом три*»). Проводя прямую параллель с «Ламмед-Вов», Хармс, таким образом, расширяет значение этого иероглифа за счет семантики, связанной с мистической силой, тайной сущностью и анонимностью.

Следует также обратить внимание на имена персонажей сценки, вынесенные в ее заглавие. В тексте, фактически, два действующих персонажа, и у каждого из них по два имени: Ку (он же Ламмед-Вав) и Тарфик (он же Ананан). Персонажа по имени Шу в тексте нет (это вполне вписывается в обэриутскую поэтику, ср., например, произведение А. Введенского «Очевидец и крыса», в котором

¹ «Пришел батюшка, — записывает И. П. Ювачев, — и стали решать вопрос, как назвать сына. Сообща решили назвать Даниилом. Во 1) сегодня память Даниила. 2) 12 дней тому назад в 6-м часу видел во сне его. 3) по имени его «Суд божий» можно назвать и свои личные страдания 14 дней и «революцию России», 4) самый дорогой пророк для меня, из которого я строю свою философию» (Хроника жизни и творчества Даниила Хармса / Составлена Андреем Крусановым // Даниил Хармс. Случаи и вещи. СПб., 2004. С. 413).

нет никакой крысы). Индивидуальная семантика имен Тарфик и Ананан раскрывается в монологе Ку (с. 91), но для нас гораздо интереснее второе имя ламеддавника. Почему — «Ку»?

Существует прямая и ближайшая параллель к этому имени — название буквы еврейского алфавита — «куф»¹. То, что подобный гебраизм был актуален для Хармса в это время, — не приходится сомневаться: скоро, в августе 1930 года, будет написана пьеса «Мечь», в которой именно эта буква становится частью мистического заклинания появляющегося Бога:

«Бог: куф куф куф

Престол гелинеф...» (с.153).

В еврейской мистике семантика буквы «куф» определяется тем, что с нее начинается слово «кодеш», то есть — «духовная святость». А с другой стороны, гематрия буквы «куф» — 100. Если единица в Каббале — символ Единого Творца мира, то возвышение ее разряда (10, 100, 1000 и т.п.) означает все более полное раскрытие этой символики. Таким образом, мотив «ламеддавника» оказывается подкрепленным семантикой максимальной святости и связи с Единым Творцом, заключенной в первой букве второго имени персонажа.

Мотив тайного праведника — опять-таки, в значительно измененном виде — становится сквозным для всего творчества Хармса и находит свое логическое завершение в повести 1939 года «Старуха». Своего рода, автометаописательной конструкцией для всей повести становится рассказ о чудотворце, который начинает писать герой-повествователь, но который ему так и не удастся закончить: «Это будет рассказ о чудотворце, который живет в наше время и не творит чудес. Он знает, что он чудотворец и может сотворить любое чудо, но он этого не делает. Его выселяют из квартиры, он знает, что стоит ему только махнуть пальцем, и квартира останется за ним, но он не делает этого, он покорно съезжает с квартиры и живет за городом в сарае. Он может этот старый сарай превратить в прекрасный кирпичный дом, но он не делает этого, он продолжает жить в сарае и в конце концов умирает, не сделав за свою жизнь ни одного

¹ См. также буквы еврейского алфавита, выписанные Хармсом с символическими их значениями, где букве «куф» соответствуют символы «солнце» и «свет» (Хармс Д. Полное собрание сочинений. Записные книжки. Дневник. Кн. 1. СПб., 2002. С. 400).

чуда»¹. Можно сказать, что чудо состоит в отказе от творения явных чудес. Этот мотив закрепился в творчестве Хармса и особенно, на мой взгляд, ярко проявился в его рассказе «Мальтониус Ольбрен». Это, своего рода, сюжетная канва, ставшая в контексте хармсовского творчества полноценным текстом. Сюжет такой: некто Ч. желает подняться на три фута над землей. С этой целью он часами стоит перед шкапом (обратим внимание, что объектом медитации является этот обэриутский знак), но, увы, подняться в воздух ему не удастся. Вместо этого его начинает посещать видение, нечто вроде галлюцинации. В один прекрасный день Ч. встает на стул, чтобы вытереть пыль с находящейся на шкафу картины. Поднявшись, он неожиданно узнает в изображении на картине свое видение. В этот момент он понимает, что уже давно поднимается в воздух и видит эту картину².

Нетрудно увидеть в этом наброске характерные жанровые черты притчи. Это наблюдение оказывается важным при решении вопроса о чудотворце из «Старухи» были ли еще какие-то серьезные причины, заставлявшие его воздерживаться от совершения чудес? Мысль о притче как одном из источников хармсовской прозы накладывается на запись из записной книжки Хармса, из которой следует, что еще в том же самом 1926 году он изучал сказки рабби Нахмана из Брацлава. Так вот, среди этих сказок, построенных, скорее, в форме притч, есть одна, которая может пролить свет на образ хармсовского чудотворца. Я имею в виду историю 5-ю «О царском сыне из драгоценных камней». Сюжет этой сказки весьма прост. У одного весьма могущественного царя не было детей. Его приближенные отправляются на поиски и находят праведника — ламмедвовника — одного из 36. Он вначале заявляет о своей неспособности что бы то ни было сделать, но потом помогает царю: у того рождается девочка. Царь очень рад, но через некоторое время он снова посылает за праведником: теперь нужно обязательно, чтобы родился мальчик, чтобы был наследник и царство не перешло в другие руки. И вот тут-то выясняется, что праведника в живых уже нет. Совершив явное чудо, он исчерпал себя и должен был уйти. Его сила и возможности переходят к другому достойному предста-

¹ Хармс Д. Полное собрание сочинений. Т. 2. Проза и сценки. Драматические произведения. СПб., 1997. С. 163.

² Хармс Д. Там же. С. 411.

вителю поколения: число 36 не должно быть нарушено. Это и есть концепция «shvirat-kelim» (разбивающихся сосудов»). Далее царю приводят другого праведника, который не творит явного чуда, а помогает царю неявно — это позволяет ему остаться в живых. Таким образом, очевидно, что Хармс в еврейской фольклорной мистике воспринял и развил в своем творчестве концепцию тайного праведника и чудотворца, воплотив ее в образе чудотворца из «Старухи» — о котором никто не знает, что он чудотворец, и который воздерживается от сотворения чудес.

Чтобы картина стала еще более полной, необходимо заметить, что в «Старухе» существует весьма сложная конструкция зеркал вокруг системы «автор — нарратор — герой-повествователь», которая в итоге замыкается на самого Хармса. Мною в свое время было показано, что «Старуха» представляет собой каталогизацию основных мотивов и приемов всей предыдущей прозы и драматургии Хармса, и все основные персонажи повести так или иначе являются авторскими двойниками¹. И тогда мы приходим к тому же, с чего начинали, говоря о сценке «Ку, Шу, Тарфик, Ананан»

Известно, что когда Я. С. Друскин прочел Хармсу свои знаменитые ныне «Разговоры вестников», — философское эссе, где слово «вестник», являясь буквальным переводом греческого слова «ἄγγελος», означали — «существа из соседнего мира» — тот записал в своем дневнике: «Вестник — это я». Ранее, в записной книжке № 8 мы читаем запись Хармса, сделанную под влиянием членения «Голема»: «Я — Анастасиус Пернат»². Стремление спроецировать на себя образы различных персонажей было свойственно Хармсу в высшей степени, и оно объяснялось, как высокой

Думается, что точно так же Хармс примерял на себя и образ одного из 36 тайных праведников, на которых держится поколение.

¹ См.: Поэтика ОБЭРИУ в контексте русского литературного авангарда. Т. 1-2. М., 1999. (26 п. л.). 2-е изд. М., 2000.

² Хармс Д. Т. 6. С. 99.

Указатель имен

- Аверинцев С. С. 363
Азадовский А. А. 177, 179, 180, 196, 198, 217
Айзенберг М. 326, 328, 329
Аксенов И. 293
Александров А. 59
Альтшуллер М. 3, 5, 10, 13, 14, 16, 257
Алягров Р. 34
Амелин М. 297
Анашевич А. 313, 315, 316
Анисимов Ю. 289
Анненский И. 128, 239
Аннинский Л. 365, 366
Апресян Ю. Д. 54
Арутюнова Н. Д. 47
Архангельский А. А. 68
Асеев Н. А. 221
Ахматова А. А. 64, 119, 337, 342, 345
Бабель И. А. 372
Багрицкий Э. Г. 342
Балабанов А. О. 296
Бальмонт К. 137, 162, 240, 338, 366
Бар-Гиллель Г. 47
Баринова Г. 135, 257
Барскова П. 297
Басинский П. 292
Бассель Н. 366, 370
Бахтерев И. 39, 40, 58, 112, 114, 284, 350
Бахтин М. М. 111
Бедункевич А. И. 203, 208
Бель Г. 365
Белый А. 18, 19, 22, 75, 98, 103, 133, 174, 177, 279, 282, 284, 306, 316, 327, 339
Беляев И. 283
Бениславская Г. 232
Бердяев Н. А. 292
Березовский Б. 296
Берков П. Н. 139, 140
Блок А. А. 38, 91, 127, 152, 174, 177, 180, 193, 194, 198, 234, 235, 236, 264, 353, 365

Блюмкин Я. 228
Бобров С. 221, 222
Богомолов Н. А. 217
Богров Г. 370
Бодлер Ш. 154
Божидар (Гордеев Б. П.) 183
Большаков К. 221
Бонч-Бруевич В. Д. 194, 196, 197
Боратынский Е. А. 271
Боровкова-Майкова М. С. 15
Бродский И. А. 282, 298, 302
Бругман К. 48
Брюсов В. Я. 19, 20, 151, 153, 156, 157, 158, 160, 162, 163, 164, 165, 166,
167, 168, 169, 170, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 179, 191, 182, 183,
187, 190, 192, 194, 195, 197, 209, 231, 234, 240, 272, 273, 275, 282,
293, 299
Брюсова И. М. 151, 158, 164, 169, 172, 188, 192, 194, 196, 197
Брюсова Н. Я. 182, 187, 188, 190, 191, 193, 194, 195, 200
Булгаков М. А. 24, 381
Буренин В. 160
Бурлюк Д. 34, 221
Бухштаб Б. 127
Быков Д. 286, 295, 296, 297
Бюлер К. 48
Вагинов К. 15, 18, 19, 33, 39, 40, 41, 42, 45, 46, 62, 70, 150, 218, 264, 283,
307, 318, 319, 393
Вагнер Р. 159
Василевский А. 286
Васильев И. 101, 112
Вахтангов Е. Б. 233, 234
Введенский А. И. 9, 19, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37,
38, 40, 47, 48, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 64, 68, 89, 92, 95, 96,
100, 101, 103, 108, 109, 111, 112, 116, 118, 284, 313, 314, 315, 316,
317, 328, 329, 350, 389, 393
Венгеров С. 152, 153, 155, 184
Вересаев В. 188, 192
Верхарн Э. 177
Вечорка (псевдоним Т. Толстой) 34
Винокур Г. О. 66, 77, 78
Витгенштейн Л. 47
Витте С. Ю. 177

Вишневецкий И. 281, 282
Владимов Г. 286
Власов Э. 257, 269
Войнович В. 289, 302
Волошин М. А. 203, 204, 205, 206, 207, 208, 338, 343
Волчанецкая Е. 240
Вольперт Л. И. 214
Вольфсон И. 257
Высоцкий В. 277
Вяземский П. А. 5, 7, 8, 9, 16
Гадаев К. 351
Гаер Г. (см. также Шершеневич В.) 226
Гайсер-Шнитман С. 268, 269
Галич А. 295, 363
Гальперин М. 240
Гамсун 107
Гапон 177
Гаршин 171
Гаспаров М. А. 128, 259
Гастев А. 141
Гельман 299
Герасимова А. 101, 114, 141
Герцык А. 274, 275
Гиляровский В. 240
Гиндин С. И. 157
Гинзбург Л. Я. 148, 311, 324, 350, 351, 358, 384
Гиппиус Вас. Ив. 170
Гиппиус Владимир 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 162, 163, 164, 165,
171, 186, 194, 195
Гиппиус З. 162, 174, 184
Гоголь Н. В. 79, 89, 288, 300, 327, 367
Головкин 213
Голубкина-Врубель И. 32
Гольдштейн Д. 117
Гольцшмидт В. 306
Гордин Я. 3, 5, 6, 11, 16
Городецкий С. 141, 149, 220
Городницкий А. 331, 332, 333, 335, 336, 338, 339, 341, 342, 343, 346, 347,
348
Горький М. 367
Готье Т. 154

Грааль-Арельский (Петров С. С.) 221
Грек М. 286
Григорьев О. 308, 309
Грицын К. 114, 115
Грузинов И. 221, 225, 231, 232
Губер Э. И. 362
Губерман И. 344
Гумилев Н. А. 89, 122, 123, 141, 143, 145, 146, 148, 149, 205, 220, 319, 340,
341, 342, 346, 366
Гурлянд И. (Арсений Г.) 157
Гуро Е. 34
Гусинский 296
Гюго В. 159
Гоисманс Ж. К. 154
Давыдов З. Д. 338
Дали С. 5
Дашевский Г. 281
Дашков Д. 13
Державин Г. Р. 12, 78
Державин Н. С. 139
Деринг-Смирнова Р. 280
Дешкин Г. 240
Дижур Ю. 230, 231
Дмитриев М. 5, 40
Добрицын А. 85, 240
Добролюбов А. 19, 20, 21, 151, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161,
162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175,
176, 177, 178, 179, 180, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190,
191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 200, 201, 202, 306, 394
Добычин Л. 111
Доренко С. 288
Достоевский Ф. М. 4, 87
Драгунский 299
Дроздов В. 229, 231
Друскин Я. С. 10, 50, 80, 92, 103, 110
Дурьлин С. Н. 154, 161, 164, 166, 178, 182, 184, 186, 197
Дымов О. 154, 187, 188
Егоров Б. Ф. 287
Елисеев Н. 286, 290, 291, 292, 293, 294, 297
Ельцин Б. Н. 295
Емельянов-Коханский 240

Епифаний Премудрый 211
Ерофеев Вен. 257, 258, 259, 260, 261, 264, 265, 266, 267, 268, 270, 357,
394
Есенин С. А. 78, 218, 225, 226, 228, 232, 234, 366
Жаботинский В. 364, 365, 370
Жаккар Ж.-Ф. 66, 76, 80, 114
Женнет Ж. 289
Жуковский В. А. 4, 9, 12, 15, 368
Заболоцкий Н. А. 11, 19, 26, 33, 36, 39, 40, 92, 101, 112, 113, 116, 117,
118, 149, 181, 298, 320, 321, 322, 323, 327, 328, 350, 352
Захаров-Мэнский Н. 240
Зданевич И. (Ильязд) 61, 62, 70
Зельченко В. 297
Зенкевич М. 149, 234, 321
Зошенко М. М. 350, 351
Ибсен Г. 154
Иванов Вяч. Ив. 68, 88, 147, 155, 216, 238, 239, 240, 241, 242, 346
Иванов, Вяч. Вс. 88
Иванов Г. 185, 186, 188
Иванова Е. В. 155, 156, 157, 162, 185, 191, 192, 193, 199
Иванова Н. 286, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304
Иванов-Разумник Р. В. 187
Ивантер А. С. 36
Ивнев Р. 221
Ильф И. 21
Ильязд (см. Зданевич И.) 61
Йованович М. 108
Истомин К. К. 139, 140
Кабаков И. 299
Каменев Л. 228
Карпентьер А. 365
Картушин П. 186
Кассиль Л. 65
Касымов А. 316
Кафка Ф. 294
Качалов В. 232
Кибиров Т. 286
Ким Ю. 332
Кириллов В. 141
Киселев Е. 296
Клинг О. 279

Клюев Н. 366
Клюн И. 61, 67, 68
Кобринский А. А. 17, 26, 36, 59, 85, 110, 114, 116, 372, 396
Колбасин Е. 4, 16
Комаровский В. 281
Конеvской И. 172, 173, 177, 186
Коонен А. 232
Корниенко С. 210
Короленко В. Г. 367
Костромин А. 336
Кочергин В. 240
Крейд В. П. 188
Кречетов (Сергей Соколов) 277
Кривулин В. 294
Кроленко А. А. 235
Крусанов А. 389
Крученых А. 32, 33, 34, 36, 37, 38, 59, 61, 62, 66, 67, 68, 70, 71, 75, 109,
115, 221, 234, 275, 313, 315, 393
Крылов И. А.
Кубертэн, Пьер де 279
Кузмин М. А. 24, 209, 210, 211, 212, 213, 215, 216, 217, 235, 236, 238
Кузнецова А. 279, 280, 281, 282, 283, 284, 311
Кузнецовой 279, 280, 281, 282, 283
Кукин Ю. 351
Кулинский Н. Н. 233
Куприн А. И. 292
Купченко И. 338
Кучерявкин В. 284, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325
Кушнер А. 303, 306
Кушнер Б. 222
Кюхельбеккер В. 10, 16, 343
Лайонз Дж. 47
Ланг А. А. 156
Левин Ю. И. 116, 124, 128, 129, 257
Левинтон Г. А. 147
Левонтин Э. 240
Леман-Соколова Г. Н. 65
Леонидов О. 240
Леонтьев М. 299
Лермонтов М. Ю. 78
Лесная Л. (Шперлинг) 9, 16

Лившиц Б. 221
Липавский Л. 33, 40, 48, 313
Лихачев Д. С. 298
Лойтер С. 117
Ломоносов М. В. 13
Лотман Ю. М. 257, 264, 287
Лужков Ю. М. 288
Лукьянчиков К. И. 203, 204, 206, 207
Лунц Л. 150
Лурия И. 132
Львова Н. 231, 232
Льдов К. 162
Лямпорт Е. 287
Макарова И. А. 108
Максимов Н. М. 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 196, 394
Малевич К. 15, 61, 67, 68
Мандельштам О. Э. 64, 89, 114, 119, 120, 121, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 133, 135, 136, 137, 141, 142, 143, 145, 147, 148, 149, 220, 240, 300, 324, 326, 327, 337, 340, 354, 363, 364, 384, 393, 394
Мансуров 40
Манухина Н. 240
Мариенгоф А. 221, 225, 226, 228, 231, 232, 311
Маринетти Ф. Т. 221, 225
Маринина А. 303
Маркелова О. 267, 268, 269
Маркиш Ш. 362, 363, 365
Марков В. М. 93, 276, 284, 306
Март В. 283, 307
Мартов 158
Маршак С. 368
Маяковский В. В. 66, 134, 160, 222, 224, 225, 276
Мейлах М. 28, 59, 100
Мелетинский Е. М. 113
Мельникова Е. 22
Мережковский Д. С. 162, 183, 184, 371
Меркурьева В. 346
Метерлинк М. 154
Мец А. 193
Милнер-Галланд Р. 350
Милюков П. Н. 294

Минаев Н. 240
Минский Н. 155, 162
Минц З. Г. 22, 193
Миронов А. 294
Миропольский (см. также Ланг А. А.) 158
Михалков С. 300
Морозов П. О. 11, 16
Мосешвили Г. И. 188
Москович В. 361
Мурильо Б. Э. 158
Найман А. 289
Наль А. 233, 234, 235, 236, 237, 238, 240, 241, 242, 394
Нарбут В. 149, 295
Незнамов П. 352
Немзер А. 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 297, 298
Нерсоева Е. Н. 184
Нива Ж. 231
Никитаев А. 64
Никольский Н. И. 387
Ницше Ф. 182
Новиков И. А. 199
Обатнин Г. 239
Оксман Ю. Г. 286
Олейников Н. А. 9, 11, 26, 98, 116, 313, 324, 325, 350, 351, 356, 358
Олеша Ю. 6, 282, 292
Орлицкий Ю. Б. 161
Орлова А. И. (урожденная Бедункевич) 203, 205, 206, 207, 208
Осорина М. 117
Осповат А. 212
Охапкин О. 294
Оцуп Н. 149
Павленко 299
Падучева Е. В. 47, 49, 55
Панаев 215
Панченко С. В. 162, 193, 194
Пастернак Б. Л. 77, 128, 138, 154, 199, 221, 222, 238, 289, 291, 298, 299,
323, 363
Пелевин В. 290
Перцов П. П. 159, 162, 177, 197
Першина-Якиманская Н. 325
Петров Е. 21

Петров В. Н. 103
Пикуль В. 303
Пильняк Б. 69, 366
Пирс Ч. 47
Платонов А. П. 109, 116, 298, 369
По Э. 154
Погорельская Б. 187
Полевой Н. А. 215
Поплавский Б. 264
Порет А. И. 386
Прокопович Ф. 4
Промет Л. 365
Пругавин А. 170, 176, 177
Пушкин А. С. 67, 68
Пшибышевский С. 277
Пяст В. 119
Рапп Е. 292, 293
Рат-Вег И. 277
Рафаэль С. 158
Рембо А. 161, 190, 197
Ремизов А. 172, 276
Риффатер М. 61
Розанов В. В. 290
Розенбах П. 169, 172
Ройзман М. 230
Роллан Р. 190, 191
Росетти Д. Г. 154, 159, 162
Рубакин Н. А. 191
Руссо Ж.-Ж. 212, 213
Рустайкис А. А. 233
Руч С. 155
Рыжий Б. 297
Рылеев К. Ф. 12
Рындина Л. 277
Садовской Б. 272
Сажин В. Н. 59, 60
Святловская И. 188, 192, 194, 197, 198, 200
Святловский А. 198
Святловский Г. 151, 152, 153, 168, 169, 171, 172, 188, 189, 192, 195, 196,
197, 200, 201
Святловский Е. 188, 189

Святловский М. 197, 198
Святополк-Мирский Д. 177
Северянин И. 160, 221
Селищев А. 68, 69
Сельвинский И. 63, 68
Семенов Л. 184
Сен-Симон А. 182
Сенчин Р. 352
Скидан А. 318
Случевский К. 119, 123
Смирнов И. П. 70, 79, 115, 183, 280
Смирнова Е. 258
Собчак А. 295
Соколов М. 288
Сокуров А. 307
Солженицын А. И. 289
Соловьев В. 240, 387
Сологуб Ф. 162
Станюкович М. 367
Степанов Н. Л. 62
Столыпин П. А. 332
Стратановский С. 294
Стругацкие, А. и Б. 291, 335
Суворов А. В. 3
Суинберн А. Ч. 154
Сумароков А. 145
Сыромятников С. (Сигма) 162
Таиров А. Я. 229
Тарановский К. 147
Тарковский Андрей 277
Тарковский Арсений 345
Терентьев И. 33, 40, 59, 61, 273
Тименчик Р. 75, 183, 222, 319
Тихонов Н. 274
Толстая А. 152
Толстой А. К. 197
Толстой А. Н. 204, 205, 206, 207
Толстой Л. Н. 152, 177, 182, 186, 266
Томашевский Б. 172
Топоров В. Н. 281
Троцкий Л. 228

Трубич Э. 387
Тьебо Т. 213
Уайльд О. 154, 177
Укше С. 240
Улыбышев А. Д. 214
Успенский Б. А. 171
Устинов А. 114
Филимонов Н. 352
Филиппов В. 283, 284, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313
Филиппченко И. 141
Флавиньи 277, 278
Флейшман Л. 222, 351
Флоренский П. А. 100
Фофанов К. 162
Фрид З. 155
Фуко М. 17, 20, 24
Хансен-Леве А. 66, 174, 183, 280
Харджиев Н. 32, 225, 276, 339
Хармс Д. 9, 13, 15, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 39,
40, 41, 42, 43, 45, 46, 53, 58, 59, 60, 61, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70,
71, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 89, 90, 91, 92, 93,
94, 96, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110,
111, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 314, 317, 350, 386, 387, 388, 389,
390, 391, 392, 393, 396
Хвостов Д. 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 393
Хлебников В. 5, 34, 59, 62, 64, 65, 66, 109, 137, 181, 221, 226, 273, 276
Ходасевич В. 232
Ходосов Ю. 153
Цветаева М. И. 274, 294
Цивьян Т. В. 113
Циглер Р. 66
Чернов И. 360
Чичерин А. (Чьи!черин) 63, 68
Чуковский К. И. 37, 38
Чурилин Т. 307
Чюмина О. 162
Шапир М. 60, 280
Шварц И. 294
Шварцбах-Молчанова Е. 240
Шейнкер М. 307, 311
Шеллинг Ф. В. Й. 182

Шемякин М. 5
Шенгели Г. 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 395
Шершеневич В. 218, 219, 220, 221, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230,
231, 232, 312
Шмелев А. Д. 125, 285
Шмерельсон Г. 191
Шмид В. 289
Шолем Г. 132, 133, 388
Штейнман З. 40
Шубинский В. 311, 312
Шумихин С. В. 230
Щеголев П. Я. 172
Эйдельман Н. 331
Эйдинова В. 111
Эйхенбаум Б. 139, 209
Энгельгардт Б. 162
Эпикур 182
Эрбштейн 40
Эрдман Н. 227
Эрль В. 59
Эткинд А. А. 201
Ювачев И. П. 389
Явлинский Г. 288
Якобсон Р. 21, 34, 275
Якулов Г. 227
Ямпольская М. 240
Aizlewood R. 85, 108
Bar-Hillel G. 47
Cassedy S. 108
Cornwell N. 85
Grubel R. 63
Hansen-Löve A. 66, 109
Hocart A. M. 88
Janecsek G. 61
Nakhimovsky A. 105
Nillson N. 147
Nivat G. 231
Scotto S. 110
Thompson St. 28
Ziegler R. 66

СОДЕРЖАНИЕ

I. Даниил Хармс и ОБЭРИУ

«ВОЛЬНЫЙ КАМЕНЩИК БЕССМЫСЛИЦЫ» ИЛИ
БЫЛ ЛИ ГРАФ Д. И. ХВОСТОВ ПРЕДТЕЧЕЙ ОБЭРИУТОВ? 3

НЕКОТОРОЕ КОЛИЧЕСТВО СУМАСШЕДШИХ ДОМОВ
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 17

«ЕЛКА У ИВАНОВЫХ» АЛЕКСАНДРА ВВЕДЕНСКОГО
КАК ОБЭРИУТСКИЙ ТЕКСТ 26

ОБ ОДНОЙ СТРАННОЙ ПОЛЕМИКЕ:
ВВЕДЕНСКИЙ И КРУЧЕНЫХ 32

ДАНИИЛ ХАРМС И КОНСТАНТИН ВАГИНОВ 39

РОЛЬ ДЕЙКТИЧЕСКИХ ЭЛЕМЕНТОВ В ФОРМИРОВАНИИ
АНОМАЛЬНЫХ СУБЪЕКТНО-ОБЪЕКТНЫХ ОТНОШЕНИЙ
В ПОЭЗИИ А.ВВЕДЕНСКОГО 47

«БЕЗ ГРАММАТИЧЕСКОЙ ОШИБКИ...»?
ОРФОГРАФИЧЕСКИЙ «СДВИГ» В ТЕКСТАХ ДАНИИЛА ХАРМСА . . 58

ПОХОРОНЫ У ХАРМСА 85

«СТАРУХА» Д. ХАРМСА — ФИНАЛЬНЫЙ ЦЕНТОН 92

II. Осип Мандельштам и акмеизм

СТИХОТВОРЕНИЯ О. МАНДЕЛЬШТАМА О ФУТБОЛЕ
(ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИКИ) 119

«ТО, ЧТО Я СЕЙЧАС ГОВОРЮ, ГОВОРЮ НЕ Я...»
(К ПРОБЛЕМЕ СООТНОШЕНИЯ «СВОЕЙ» И «ЧУЖОЙ» РЕЧИ
В ПОЭЗИИ О. МАНДЕЛЬШТАМА) 124

О ДВУХ ПРЕДПОЛАГАЕМЫХ ПОДТЕКСТАХ СТИХОТВОРЕНИЯ О. МАНДЕЛЬШТАМА «ДЕНЬ СТОЯЛ О ПЯТИ ГОЛОВАХ...» . . .	131
К ПРОБЛЕМЕ АКМЕИСТИЧЕСКОЙ ЛИНИИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ ТРАДИЦИИ. ПОЭЗИЯ Н. М. МАКСИМОВА	139
III. СТАТЬИ ПО РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА «ЖИЛ НА СВЕТЕ РЫЦАРЬ БЕДНЫЙ...» (АЛЕКСАНДР ДОБРОЛЮБОВ: СЛОВО И МОЛЧАНИЕ)	151
НИКОЛАЙ ГУМИЛЕВ — СЕКУНДАНТ ВОЛОШИНА (НЕСОСТОЯВШАЯСЯ ДУЭЛЬ КАК ПРЕДЫСТОРИЯ СОСТОЯВШЕЙСЯ)	203
КУЗМИН И ПУШКИН ИЛИ КЕМ И ДЛЯ ЧЕГО БЫЛ СОВЕРШЕН «НАБЕГ НА БАРСУКОВКУ»?	209
ПОЭЗИЯ ВАДИМА ШЕРШЕНЕВИЧА	218
НЕСКОЛЬКО ШТРИХОВ К ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА: АНАТОЛИЙ НАЛЬ	233
ПРИЛОЖЕНИЕ. СТИХИ АНАТОЛИЯ НАЛЯ	242
СЕМИОТИКА ВЕНЕДИКТА ЕРОФЕЕВА. ПОЭМА «МОСКВА — ПЕТУШКИ»	257
ОШИБКА, ОПЕЧАТКА...	271
IV. СТАТЬИ ПО СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ НЕУСТАНОВЛЕННЫЙ АВАНГАРД	279
ФИЛОЛОГИЯ И ЖУРНАЛИСТИКА. О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИХ ИЗВИНЕНИЙ	285

АВАНГАРД ПОСЛЕ АВАНГАРДА	305
ВРЕМЯ ГОРОДНИЦКОГО	331
НАСЛЕДНИК ОЛЕЙНИКОВА (О ПОЭЗИИ ИГОРЯ ФЕДОРОВА) ..	350

V. РУССКО-ЕВРЕЙСКИЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ СВЯЗИ

К ВОПРОСУ О КРИТЕРИЯХ ПОНЯТИЯ

«РУССКО-ЕВРЕЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА»	359
---	-----

«ЕВРЕЙСКИЕ ПОЭМЫ» ГЕОРГИЯ ШЕНГЕЛИ. (ЕВРЕЙСКАЯ И НЕЕВРЕЙСКАЯ МЕНТАЛЬНОСТЬ ТЕКСТА)	375
---	-----

«ЛАММЕД-ВОВ»

(О ЕВРЕЙСКИХ ИСТОЧНИКАХ ДАНИИЛА ХАРМСА)	386
---	-----

АЛЕКСАНДР АРКАДЬЕВИЧ КОБРИНСКИЙ

**О Хармсе и не только:
Статьи по русской литературе XX века**

ООО «Свое издательство»
199004, Санкт-Петербург, 1-я линия В.О., 42
Тел.: 8 (812) 966-16-91
Интернет: <http://isvov.ru>
E-mail: editor@isvov.ru
Подписано в печать: 20.03.2013
Гарнитура Newton. Печать цифровая.
Формат 60×84 1/16