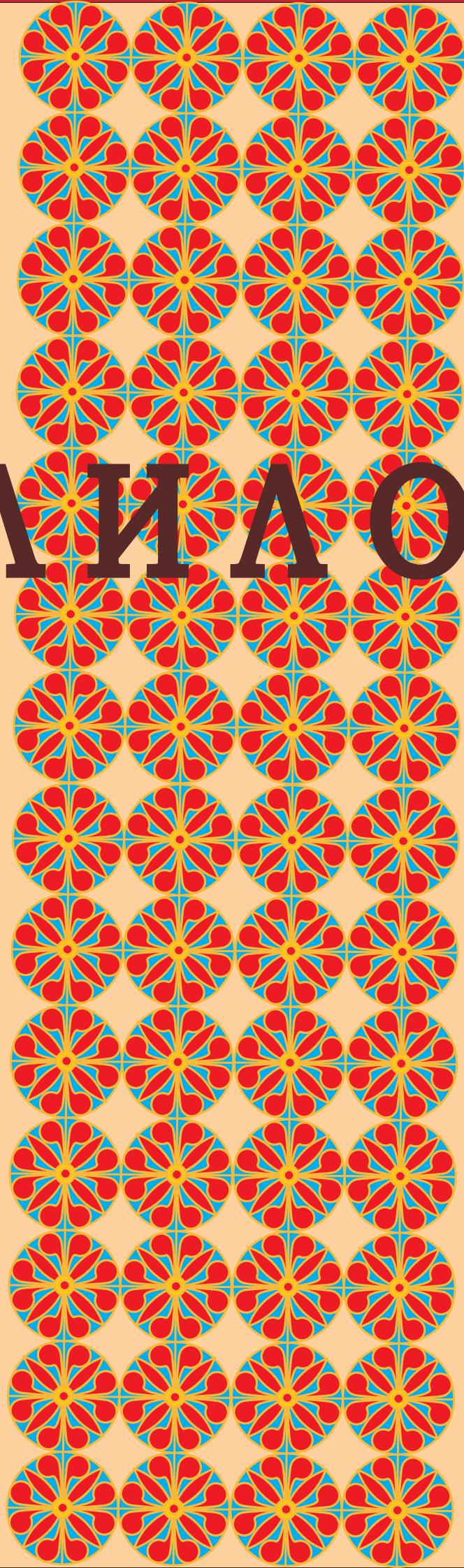


ПОЛИЛОГ



2008 № 1

**“Работа - это... столкновение
мыслей, систем решений,
работа даже великого человека
не монологична – она
драматургична и нуждается в
споре и в согласии с временем
и товарищами”.**

В.Б. Шкловский

ЭЛЕКТРОННЫЙ НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ПОЛИЛОГ

**теория и практика
современной литературы**

СТАТЬИ
ИССЛЕДОВАНИЯ
ПУБЛИКАЦИИ
ЭССЕ
РЕЦЕНЗИИ

2008 № 1

Редакционный совет:

Юрий Орлицкий, д.ф.н.; Анна Андреева, к.ф.н.; Анна Голубкова, к.ф.н.; Данила Давыдов, к.ф.н.; Массимо Маурицио, к.ф.н.; Павел Настин, координатор проекта «Полутона»; Евгений Прошин, к.ф.н.; Дарья Суховей, к.ф.н.; Александр Степанов, к.ф.н.

Редактор – Анна Голубкова

Выражаю большую благодарность проф. Юрию Орлицкому за помощь в составлении первого номера, Галине Айги и Александру Макарову-Кроткову – за предоставление бесценных материалов, Арсену Мирзаеву – за эпиграф к изданию, а также всем, принявшим участие в проекте.

Художник – Асия Момбекова

Верстка – Елена Иванова

Права на опубликованные тексты принадлежат их авторам.

Полилог: электронный научный журнал. – 2008, № 1. – 170 с.

Первый номер посвящен особенностям индивидуальной поэтики. В нем опубликованы статьи, затрагивающие те или иные стороны творчества Игоря Холина, Павла Улитина, Геннадия Айги, Генриха Сапгира, Всеволода Некрасова, Владимира Эрля, Елены Шварц, Веры Павловой, Бориса Гринберга, Михала Анемпадыстава, Олега Чухонцева и др. Также в номере представлены архивные материалы – неизвестные произведения Геннадия Айги и Геннадия Алексеева. Научная часть дополнена двумя эссе и рецензией на недавно вышедшую книгу прозы Маргариты Меклиной и Лиды Юсуповой.

СОДЕРЖАНИЕ:

Анна Голубкова Юрий Орлицкий	Предуведомление	7
Статьи		
Массимо Маурицио	Незавершенность как законченное и окончательное в поэме И. Холина «Умер земной шар»	9
Татьяна Семьян	Жанровое своеобразие прозы Павла Улитина: визуальный аспект	15
Данила Давыдов	Инфантильные мотивы в творчестве Геннадия Айги	20
Мария Двойнишникова	Поэтика лирической книги Г. Сапгира «Терцихи Генриха Буфарева»	24
Дарья Новикова	Лермонтовский интертекст в поэзии Всеволода Некрасова	28
Дарья Суховой	Поэтика Владимира Эрля: автор(и /-)комментатор	32
Александр Зотеев	«Единомирие» как принцип создания художественного мира в сборнике Елены Шварц «Дикопись последнего времени»	38
Ольга Северская	Идиостиль Ивана Жданова	42
Александр Степанов	О фигурах перемещения слов в поэзии Веры Павловой	50
Татьяна Бонч-Осмоловская	Поэтические эксперименты в новых стихотворениях Бориса Гринберга	58
Иван Чудасов	Крайние формы аллитерации в творчестве Бориса Гринберга	65
Марья Мартысевіч	«Тут на памежжы»: музычны праект «Narodny albom» Міхала Анемпадыстава як феномен літаратуры	70
Исследования		
Артем Скворцов	Опыт анализа поэмы Олега Чухонцева «Однофамилец»	76

Публикации

Михаил Айзенберг За особые заслуги: вступительная заметка **100**

Александр Макаров-Кротков Как бы предваряя: предисловие к публикации **101**

Геннадий Айги Из неизданного / Публикация Галины Айги **101**

Юрий Орлицкий Предисловие к публикации **108**

Геннадий Алексеев Стихи из частного архива / Публикация Юрия Орлицкого **109**

Эссе

Михаил Перепелкин Неподцензурная литература в Самаре (Евгений Бабушкин, Сергей Щелоков) **128**

Наталья Черных Новолуние: о поэзии Дмитрия Воденникова **134**

Рецензии

Вадим Калинин Метафизика перемены и типология необычного: Рец. на кн.: Маргарита Меклина, Лида Юсупова. У любви четыре руки (М.: ООО «Квир», 2008) **160**

Сведения об авторах **168**

ПРЕДУВЕДОМЛЕНИЕ

Исследование современной литературы – дело весьма сложное. Некоторые литературоведы просто отказываются рассматривать явления, находящиеся в стадии развития, предпочитая то, что уже нашло свое завершение или хотя бы относительно четко оформилось. В этой позиции есть своя логика, однако все же это не отменяет необходимости научного описания и осмысления того, что происходит в литературном процессе практически на наших глазах. Ведь без этого описания невозможно дальнейшее развитие научных концепций и построение более или менее адекватных моделей современного литературного процесса.

Первые серьезные научные исследования текущей литературы были предприняты в нашей стране в 1920-е гг., когда силами филологов-формалистов было выпущено несколько научных сборников, посвященных писателям-современникам; кроме того, Ю. Тынянов, В. Жирмунский и ряд других крупнейших ученых того времени опубликовали ряд статей и монографий, в которых анализировалось творчество современных им писателей.

Надо отметить, что сегодня работа по изучению произведений современных авторов ведется во многих вузах страны: проводятся конференции, выходят монографии и сборники статей. Однако в силу особенностей нынешней издательской системы они до большинства заинтересованных лиц просто не доходят. Исследователи занимаются своей темой и часто не знают о работах коллег, что, несомненно, сильно затрудняет научное общение, а с другой стороны, приводит иногда к дублированию исследований.

Существующие «бумажные» региональные научные и критические журналы, также печатающие статьи о современной литературе, либо выходят небольшими тиражами и опять-таки остаются в узких локальных рамках; кроме того, в большинстве случаев они ориентированы на русскую литературу в целом, в результате чего исследования современной литературы просто теряются среди работ, посвященных классике разных эпох. Именно здесь в первую очередь ощущается недостаток информации – и о научной жизни, и о событиях, происходящих непосредственно в литературе. Поэтому группа исследователей и литературное интернет-сообщество «Полутона» решили учредить журнал «Полилог» – электронное научное издание, посвященное теории и практике современной литературы.

Первоначальная задача нашего журнала – собрать в одном месте то, что уже сделано в области анализа и интерпретации явлений современной литературы, т.е., наряду с материалами, специально написанными для «Полилога», мы предполагаем перепечатывать статьи из малотиражных научных журналов и сборников, делая их, таким образом, доступными для всех желающих.

Журнал будет вывешиваться в формате pdf на сайте «Полутона» (возможны также подписка и рассылка по электронным адресам) в формате, удобном для распечатки на принтере. В дальнейшем, однако, при наличии соответствующих средств мы не исключаем переход также и на бумагу.

Одна из главных проблем, возникающих при основании такого издания, – это определение хронологических границ понятия «современная литература», которое в свою очередь требует отдельного научного исследования. Этому вопросу планирует посвятить большую статью поэт, критик и литературовед Данила Давыдов. Предварительно же определим интересующий нас период как середину 1980-х – конец 2000-х гг.

В то же время современная литература существует не в безвоздушном пространстве, поэтому логично обращение к недостаточно исследованным фигурам и явлениям литературы всей второй половины XX века. Номера предполагается составлять по тематическому принципу. Материал внутри номера распределяется по следующим рубрикам: статьи, исследования, публикации, эссе и рецензии. Первые две рубрики предполагают отстраненное описание явлений современной литературы при помощи научного метаязыка; статьи затрагивают определенные стороны поэтики, исследования дают более или менее полный анализ актуального литературно явления, творчества одного автора или же его конкретного произведения.

В разделе «Публикации» размещаются архивные материалы, в число которых, вероятно, войдут также переписка, воспоминания и другие документы, дающие представление о непосредственном течении литературной жизни второй половины XX в.

Разделы «Эссе» и «Рецензии» посвящены непосредственному опыту переживания творчества современных поэтов и прозаиков. Кроме того, в этих разделах планируется публиковать теоретические рассуждения непосредственных участников современного литпроцесса, которые не только носят на себе прямой отпечаток идей и споров нашего времени, но и способны продемонстрировать профессиональному сообществу направления идейного и духовного поиска современных литераторов. Ведь достаточно часто уровень осмысления и интерпретации материала значительно отличается от принятого в сообществе профессиональных литературоведов, которые поневоле вынуждены приписывать свой кругозор авторам разбираемых текстов.

В первом номере «Полилога» собраны материалы, отражающие особенности индивидуальной поэтики. В дальнейшем мы планируем выпускать номера, посвященные творчеству отдельных авторов, столичным и провинциальным литературным институциям, общему анализу литературной ситуации, теоретическим аспектам поэтики современных авторов и т.д.

Мы ждем от наших читателей конструктивной критики, а также конкретных предложений, которые просим отправлять по адресу: anchentaube@gmail.com.

Анна Голубкова при участии Юрия Орлицкого

Массимо МАУРИЦИО

НЕЗАВЕРШЕННОСТЬ КАК ЗАКОНЧЕННОЕ И ОКОНЧАТЕЛЬНОЕ В ПОЭМЕ ИГОРЯ ХОЛИНА «УМЕР ЗЕМНОЙ ШАР»

Незавершенное произведение как в литературе¹, так и в искусстве (так называемое «нон-финито»)² можно рассматривать и как декларацию автора о неспособности к полному высказыванию, и как сознательный отказ от него. Своего рода незавершенность (может быть, не в виде сознательного приема) обнаруживается не только в писательской практике XX века, хотя именно здесь она в это время активно развивалась: Ю. Лотман отметил тенденции, характерные для незавершенного дискурса, при анализе стихотворения Пушкина «Когда за городом, задумчив я брожу» [2, 120]. Также в искусстве использование такого композиционного принципа известно, прежде всего, у Леонардо и Микеланджело. Теоретические обобщения не раскрывают полностью все импликации, которые влечет за собой применение такого приема, особенно если обратиться к пестрой панораме авангардной литературы второй половины XX века. Она применяет достижения предыдущих поколений как данные, как вспомогательные элементы для разработки собственных методов в новом контексте. Что касается русской поэзии позднесоветской эпохи и, в частности, интересующей нас Лианозовской группы, то этот контекст можно определить как поиск нового языка и новых выразительных средств.

И. Холин не часто обращается к незавершенности как к писательскому приему или формальному методу. Куда интереснее применение ее как способа для передачи «непередаваемого» и «невывражаемого», то есть как знак, указывающий на недостаток «чего-то» в тексте при его формальной законченности. Это становится особенно актуально для его позднего творчества 1970-х гг. и, в частности, для последней поэмы «Умер Земной Шар». Поэма представляет собой вершину артистической концепции автора и является совокупностью писательских стратегий, разработанных за предыдущие годы [1].

В творчестве Холина доминирует тенденция к письму, лишенному авторского личного высказывания в целях максимальной выразительности. Порой автор достигает этого отказом от традиционных для литературы форм.

.....
.....
.....
.....

[4, 182]

Отсутствие текста при наличии графических знаков – прием активно используемый Г. Сапгиром, близким другом Холина, оказавшим на него немалое влияние. Мы назвали этот прием «полупустотным текстом» вслед за общепринятым в литературоведении понятием «пустотного» произведения³. Полупустотный текст – переходная форма к нулевой композиции (пустотному тексту). В нем фигурирует словесная структура, но она сопровождается в большей или меньшей степени визуальными или пустотными (нулевыми) элементами. Подобный писательский метод сам по себе свидетельствует о невозможности полного, исчерпывающего высказывания обычными средствами и является новым подходом к литературе. В этом смысле в полупустотном тексте можно усмотреть метапоэтический дискурс.

Холин присваивает полупустотному тексту новые инстанции, видя в нем способ для создания промежуточного жанра, где у читателя выделено пространство, в рамках которого его роль активизируется и он сам становится творцом собственной «версии» холинского незаконченного стихотворения⁴.

По сравнению с циклом «Поп или конкрет стих», включающим процитированное выше полупустотное стихотворение, ко времени написания поэмы «Умер Земной Шар» поэтика автора сильно трансформировалась. Сочинение стихотворений стало

для поэта формальной платформой для изложения личной метафизики и способом создания универсального произведения, которое содержало бы в себе как можно больше настроений, традиций и разных голосов. В этом отношении поэтическая речь превращается в общение на другом уровне, в разговор на языке, способном сочетать в себе сферы имманентности («здесь» и «сейчас») и трансцендентной реальности. При этом, что характерно для авангардной поэзии второй половины XX века в целом и для холинского творчества в частности, поиски высшего и «потустороннего» сопровождаются большой долей иронии.

Поэма «Умер Земной шар» состоит из 37 «глав», многие из которых написаны нарочито непоэтическим и монотонным языком. Поэма свидетельствует и об интересе писателя к разнообразию стилей, к самым разнородным школам, поэтическим традициям и способам письма, охватывающих пушкинскую эпоху, американских битников, восточные философии и религии.

Формально все стихотворения в поэме «Умер Земной шар» закончены. Незавершенность нужно понимать как возможность для читателя дополнить холинский дискурс, на что часто намекают сама структура поэмы или скрытые в ней подтексты⁵. В 1966 г. Холин написал: «Короткие стихи и чётки и выразительны. Длинные вещи – скучные» [3]. Огромную поэму о Земном Шаре можно рассматривать как артистическую систему, состоящую из минималистских картин. Даже длинные вещи, входящие в нее, – минимальны по структуре и интенции, и только формально они – большие⁶.

Я
 Позкакомился с Земным Шаром
 В 1920 году
 В этом году
 Я
 Родился
 Отец неизвестен
 Может это рабочий
 Может это крестьянин
 Может это ученый
 Может это биндюжник
 Может это богатый

Может это дурак
 Может это алкаш
 Может это шизик
 Может это поэт
 Может это художник
 Может это француз
 Может это англичанин
 Может это еврей
 Может это американец
 Может это литовец
 Может это турок
 Может это русский
 Может это царь
 Звезда
 Планета

[4, 258-259]

Характерная для этих стихов форма переня может быть наполнена и растянута до бесконечности. Повторяющаяся и нарочито монотонная структура не изменилась бы, если к этим стихам добавить еще десяток предположений о том, кто такой отец писателя. Теоретически графические границы текста не исключают возможности «дополнений». Этот композиционный принцип декларативен по отношению к стремлению к абсолютной объективности высказывания (не пропустить бы чего). Стихотворная форма, лишенная каких бы то ни было эстетических моментов, становится сама по себе орудием достижения тех задач, которые поэт ставит перед собой. В контексте холинского – и не только его – творчества 1970-х гг., незавершенность произведения при его формальной законченности представляет собой один из главных композиционных приемов, в результате которого стихотворение становится «ничьим»⁷.

Показательно в этом отношении включение в поэму пушкинского «Когда для смертного умолкнет шумный день» (1828). Было бы неверно рассматривать его наличие в этом контексте только как концептуалистский прием (апроприация). Пушкинские стихи являют собой составляющую часть холинского оригинального произведения, стремящегося к максимальному многоголосию, то есть к универсальности высказывания, к охвату как можно большего количества традиций и к выражению

как можно большего количества миропониманий⁸. Стихи золотого века фигурируют как идеальное высказывание, как декларация того, что автор не сможет написать про «часы томительного бдения» или «кипение мечты» лучше, чем Пушкин. Поэтому он просто «берет взаймы» чужие слова, идеально иллюстрирующие его чувства. Таким образом, литературная традиция становится общей, и каждое новое произведение представляет собой кусок, дополняющий огромную мозаику Культуры.

Концептуальный замысел поэмы «Умер Земной Шар» как открытого произведения находит утверждение в словах М. Гробмана о первом варианте поэмы и, в частности, о большой главе «Друзья Земного Шара» [1]. В нем перечисляются члены некоего идеального общества хороших людей под покровительством самой Земли.

Выброшен конец главы “11-б. Гении (самая длинная)” (в книге “Друзья Земного Шара”), который чрезвычайно важен для понимания принципов русского поэтического концептуализма. А исчезнувший конец таков:

Тот кто впервые напечатает эту поэму
Друг
Земного Шара

Тут следует минутная пауза, каждый может добавить имена друзей Земного Шара к этой главе⁹

Идейная основа замысла поэмы в том, чтобы написать произведение глобального характера, где упоминались бы все достойные люди. Как и рассмотренное выше стихотворение, глава «О Смерти» тоже является перечнем умерших «Друзей Земного Шара». Финал еще больше раскрывает интенции и смысл поэмы:

Умер Председатель
Земного Шара
Великий
Велимир Хлебников
Умер
Земной Шар

[4, 279]

Стихи устанавливают параллель между Земным Шаром, рассмотренным как

сверхчеловеческая сущность, символ метафизического начала в жизни и Хлебниковым, попытавшимся создать универсальный язык, способный объяснить суть мира, заключенную в структуре слова¹⁰.

В других стихотворениях поэт слушает и «переводит» голос Земли. Это нечто вроде заумного языка, лишённого игровых черт, характерных для зауми в других композициях автора (сам цикл «Поп или конкрет стих», например). Здесь Холин выступает в роли посредника между людьми и языком адamicким, мало кому понятным, но заключающим в себе суть мира.

Бòлда
Это голос Земного Шара
Квира
Земной Шар хочет спать
Самама
Он любит женщину
[...]
Симгранта
Мильоны бульдозеров
Почесывают ему спину
Блеско
Война мух
Война змей
[...]

[4, 273]

Земной шар «говорит» непонятными словами, которые задолго до «Земного Шара» применялись Холиным для объяснения сложных, невыразимых человеческим языком понятий: слово КВИРА, например, в стихотворении раннего цикла «определяет / Точку соприкосновения / Существующего / И Существовавшего / КВИРА / Это то / От чего / Невозможно уйти» [4, 104].

Язык Земного Шара, который Холин «переводит», раскрывает философский смысл в самых обыденных контекстах; если Квира – это определение невыразимого, одновременно означающее, что «Земной Шар хочет спать», то этот сон отождествляется с переходным и одновременно объединяющим существовавшее и существующее моментом, он являет собой границу между двумя мирами, между прошлым и настоящим. Интерпретация языка Земного Шара возможна, но не рационально – как

упорядоченной условной системы знаков, а, скорее, интуитивно.

В этой связи особое значение имеет стихотворение «Гимн», состоящее из 28-кратного повтора слов «Земной Шар», тантрической молитвой раскрывающее сущность Земли. В белом пространстве на странице справа от слов можно усмотреть пустотную часть стихотворения, в которой всплывает некий таинственный смысл, не поддающийся словесному объяснению, уловимый лишь молчанием или тишиной. Г. Сапгир постоянно тяготел в своем творчестве к описанию молчания и к нулевому письму, воспринимаемому им как один из немногочисленных способов понимания сути поэзии и достижения наибольшей экспрессивности¹¹, и это не могло остаться незамеченным Холиным.

Представление о пространстве справа от слов «Земной Шар» как о пустотной составляющей стихотворения подтверждается, если обратиться к «Квинтояре», предшествующему «Гимну» тексту, в котором слова «Земной Шар» сопровождаются глагольным описанием тех или иных действий самой Земли.

Земной Шар летит
 Земной Шар бежит
 Земной Шар стоит
 Земной Шар сидит
 Земной Шар лежит
 Земной Шар спит
 Земной Шар умирает
 [4, 271]

При чтении любого стихотворного текста эмоциональный акцент ставится в конец стиха, после которого соблюдается долгая пауза. В «Гимне» именно она способствует пониманию «чего-то», подсказанного произношением вслух названия Земного Шара, особенно после чтения «Квинтояры», которая в этом отношении может служить «образцом» для восприятия следующего стихотворения. В нем сам читатель, уже самостоятельно, сможет уловить, что скрывается за вербальной частью.

Много стихотворений из поэмы «Умер Земной Шар» имеет циклическую структуру

при «нормативном» расположении строк по вертикали. Цикличность достигается смыканием первой и последней тождественных строк:

Шар
 Похожий на шар
 Шар
 Похожий на лошадь
 Шар
 Похожий на дом
 Шар
 Похожий на нос
 Шар
 Похожий на пароход
 Шар
 Похожий на крест
 Шар
 Похожий на ноль
 Шар
 Похожий на шкаф
 Шар
 Похожий на стог
 Шар
 Похожий на телевизор
 Шар
 Похожий на самолёт
 Шар
 Похожий на дерево
 Шар
 Похожий на пулю
 Шар
 Похожий на лестницу
 Шар
 Похожий на звук
 Шар
 Похожий на сон
 Шар
 Похожий на смерть
 Шар
 Похожий на шар
 [4, 272-273]

В цикличности можно усмотреть своего рода незавершенность (незавершаемость), ибо замыкание делает произведение потенциально бесконечным, то есть бесконечно повторяющимся. Такого рода тексты свидетельствуют о стремлении стихов вырваться из двумерности листка, чтобы превратиться в конкретное изображение настроений и метафизических умозаключений поэта.

Цикличность как писательский прием использовался в первом, барачном, цикле Холина, но в совершенно иной ипостаси: в барачном мире цикличность символизировала порочный и замкнутый круг жизни, ее монотонность. Повтор, как правило, первого двустишия служил «знаковым» указанием на бессмыслицу и рутину, на безысходность животного существования, характерных для понимания жизни в мире раннего Холина¹².

В поэме «Умер Земной Шар» цикличность становится формальным изображением бесконечности, гармонии всего сущего (или хотя бы возможности ее). В цикличности можно усмотреть форму самой Земли, но «сферичность» имеет для Холина другой, более глубокий, смысл. В стихотворении, написанном задолго до «Земного Шара», круг – это «символ равенства»¹³; и если отнести эти слова к теме данного сообщения, то речь идет о равноправности всех культурных дискурсов и всех, кто вносит или будет вносить вклад в культуру, в широком смысле этого слова, то есть всех «Друзей Земного Шара».

Примечания:

¹ Такая позиция общепринята, и подобными тенденциями в литературе интересовались такие критики, как напр., Ю. Тынянов (Проблема стихотворного языка // Ю. Тынянов. Литературная эволюция. М. 2002. «Момент такой частичной неизвестности заполняется как бы максимальным напряжением недостающих элементов – данных в потенции – и сильнее всего динамизирует развивающуюся форму». С. 48).

² См, напр., F. Canizza. Per un'estetica del non finito (Ф. Каницца. К эстетике нон-финито, на ит. языке). Actes du Cinquieme Congres International d'esthetique. Proceedings of the Fifth International Congress of Aesthetics. Amsterdam. 1964 – Mouton. 1968. С. 227-230.

³ См. мою статью «Del mutismo del verso poetico, o il "testo vuoto" e "semivuoto" nell'opera di G. Sapgir», Esamizdat 2005 (III), 2-3, С. 263-272 (на ит. языке).

⁴ Не случайно полупустотное четверостишие напоминает по форме распространенные в творчестве Холина произведения из 4-х строк,

часто встречающихся, например, в его очень известном барачном цикле.

⁵ Подобная теоретическая позиция по отношению к «нон-финито» в искусстве была замечена в рисунках Леонардо да Винчи, для которого законченные произведения имеют характер скорее исключения. Согласно Гантнеру, для художника завершенность совпадает с мертвой точкой, с невозможностью дальше развивать произведение. (См.: J. Gantner, "Il problema del 'non-finito' ", in Leonardo, Michelangelo e Rodin, // Annali della scuola normale superiore di Pisa. Serie II. vol. XXIII (1954), Fase I-II, С. 47-61 [на ит. языке]).

⁶ Под минималистским письмом здесь подразумевается не «короткое» письмо, а письмо, применяющее как можно меньше выразительных средств при многоплановости высказывания и многозначности произведения.

⁷ Подобную практику можно проследить в творчестве Вс. Некрасова того же периода.

⁸ В «Черновиках Пушкина» Сапгир принимает подобную позицию, «корректируя» пушкинские стихи: «История села Горюхино», которую он дописывает, растягивает повествование далеко за темпоральные границы (до 1870 г) не только пушкинского замысла, но и самой жизни автора, «первым» написавшего об Иване Белкине. Формально завершенное произведение становится, таким образом, одним этапом написания более широкой истории. В этом смысле функция автора сводится всего лишь к начинанию или продолжению произведения, которое потенциально может быть дополнено до бесконечности.

⁹ Конец главы был удален после первой публикации поэмы в третьем номера Иерусалимского журнала «Левифан».

¹⁰ Хлебников – один из «учителей» Холина, в чем признается сам поэт в раннем стихотворении:

Мои учителя
Не Брюсов
Не Белый
Не Блок
Мои учителя
Тредьяковский
Державин
Хлебников"

[4, 197].

¹¹ См. в особенности его циклы «Молчание» (1963), «Дети в саду» (1988) и «Дыхание анге-

ла» (1989), кроме множества пустотных или полупустотных текстов, в которых главную роль как раз выполняет нетекстуальная сторона.

¹² См., напр.:

Над женой имел он власть,
Если бил, она терпела,
Только вздрагивало тело.
Он любил покусать власть.
Раз картошка подгорела:
И за это ей влетело...
Над женой имел он власть,
Если бил, она терпела [4, 13].

¹³ «Я рассматриваю круг / Как символ равенства» [4, 151].

Литература:

1. Гробман М. Рецензия на кн.: Холин И. Избранное // Современная русская литература с Вячеславом Курицыным <http://www.guelman.ru/slava/nrk/nrk3/29.html>.
2. Лотман Ю. Анализ поэтического текста // Лотман Ю. О поэтах и поэзии. СПб., 2001.
3. Холин И. Дневник, тетр. I, л. 2 об. Запись датирована 9. 8. 1966. Дневник И. Холина не опубликован. Из архива писателя, хранящегося у дочери Холина, Арины. Автор выражает свою благодарность А. Холиной за предоставленный материал
4. Холин И. Избранное. М., 1999.

Статья в сокращенном варианте опубликована: Русская литература XX-XXI веков: проблемы теории и методологии изучения (под ред. С.И. Кормилова). М.: Изд-во МГУ им. Ломоносова, 2004. С. 212-216.

Татьяна СЕМЬЯН

ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ПРОЗЫ ПАВЛА УЛИТИНА: ВИЗУАЛЬНЫЙ АСПЕКТ

Каждый, кто ставит задачу охарактеризовать особенности творчества Павла Улитина, оказывается в затруднительном положении и чаще всего вынужден констатировать, что для разговора о писателе ещё не выработан специальный язык, что проза Улитина вовсе не художественная проза, а некий авторский жанр, принципы изучения которого ещё не выработаны. В данной статье мы попытаемся предложить новый метод анализа творчества Улитина, основанный на интерпретации необычного, яркого, своеобразно-авторского визуального облика его произведений. Намеренно усложнённый, акцентированный облик текстов писателя является не только авторским шифром эмоционального и событийного уровней, актуализирует семантику, но определяется как стилевая черта.

Сегодня Павла Улитина называют одним из самых значительных русских прозаиков прошедшего века, легендарным писателем. Большая часть наследия Улитина ещё не опубликована, в России первые журнальные публикации состоялись в 1990-х гг., в 2000-х гг. вышло три книги, подготовленных к печати Иваном Ахметьевым: «Разговор о рыбе» (2002), «Макаров чешет затылок» (2004) и «Путешествие без Надежды» (2006). Изданные книги аутентично воспроизводят авторский рукописный оригинал, страница в страницу с сохранением структуры текста. Известно, что Улитин писал свои книги на листах формата А5 и сам переплетал их, в чём ему помогли умения, полученные в переплётных мастерских Ленинградской тюремной психбольницы. Позже свою комнату в коммуналке он называл «переплётная мастерская», потому что повсюду лежали приготовленные для переплёта рукописи и собственно сами переплёты из разного материала.

Очевидно, самодельные книги Улитина ведут типологию от знаменитых авторских книг футуристов, с тем же нестандартным

расположением текстового материала, шрифтовыми вариациями, ощущением непосредственного, буквального авторского присутствия, т.е. проявлением того феномена, который сейчас называют «телесностью сознания», когда текст представляет собой художественную экспликацию психологии и типа художественного мышления автора (уместно вспомнить замечание Р. Барта о том, что в тексте всегда скрывается некто иной – автор – и проявляется чужая физиология). Т. е., книги Улитина – это образец авторской стратегии создания книги целиком – от сюжета до внешнего облика.

Можно указать хронологически гораздо более близкие параллели: это неподцензурная (поставангардная) литература 1970-х гг., к которой, собственно, и относится творчество Улитина. В исследовательской литературе имена Леона Богданова, Александра Ильенена и Павла Улитина всегда упоминаются рядом, при этом без подробной расшифровки специфики их эстетического родства. Вместе с тем, правильно указанная общность стиля определяется не столько жанровыми и нарратологическими особенностями – дневниковая фрагментарность, сколько нетрадиционным визуальным обликом страницы, которая, насыщенная разного вида визуально-графическими элементами (пробелы, отступы, версейная строфика), имеет неклассический облик.

Исследователи прозы Улитина (в частности, Андрей Урицкий) указывают, что единицей текста для писателя была страница, которая представляла собой законченное произведение, словесное и визуальное.

Понятие «пространство страницы» сегодня становится категорией теоретического осмысления текста, активно изучается и литературоведами и полиграфистами, является опорным в исследовании визуального облика прозаического текста. Выступая, прежде всего, как феномен физический,

«пространство страницы» в то же время реализует в себе концептуальные уровни художественного мира произведения.

Осмыслив визуальное пространство литературного текста как онтологическую категорию, логично сделать вывод, что визуально-графические приёмы организуют физическое пространство текста, актуализируя семантику произведения. В результате зрительного восприятия физического пространства страницы и смыслоформирующей, конституирующей деятельности сознания моделируется символическое пространство художественного мира. Соотношение видов визуально-графических приёмов, их системное функционирование, дублирование значений, визуализация вертикально-горизонтальной системы координат определяет знаковую сущность физического пространства, которое создаётся не только расположением текстового материала на странице, но шрифтовыми вариациями, иконическими знаками, среди которых рассматривают фотографии, рисунки, схемы, таблицы, пиктограммы и пр.

При интерпретации визуальных особенностей прозаического текста учитывается плотность заполнения страницы. По вертикали она зависит от наличия или отсутствия пробелов, т. е. пропуска одной или более строк, по горизонтали – от ширины и конфигурации полей, отступов, от соотношения полных и неполных строк. Расположение текстового материала в пространстве страницы является семантически «нагруженным». Общий текстовый массив со стандартной для целого текста шириной полей выступает в качестве графического фона. Отклонение от этого стандарта актуализирует соответствующую часть текста, т. е. сугубо графическими средствами, визуально, выделяет её, сигнализируя читателю об особом, композиционном и тематическом статусе. Любое отклонение от внутритекстового стандарта нарушает автоматизм восприятия, вызывая у читателя дополнительное усилие, сначала зрительное, потом интеллектуальное. Психофизический процесс перехода от формы знака к его значению замедляется. В него включается дополнительный этап, связанный с расшифровкой

собственно формы, поскольку она становится информативной сама по себе.

Организация пространства страницы в прозе Улитина характеризуется абсолютной авторской раскрепощённостью и свободой в использовании традиционных элементов набора. Текст набран «вкривь и вкось», что создаёт эффект непродуманности, преднамеренности, фрагменты расположены по диагонали, набраны в форме треугольника, в два столбика, уступами, абсолютно хаотично, на отдельных страницах имеются заметки на полях. Шрифт в оригинале был машинописный, с прописными выделениями и рукописными вставками, которые в сегодняшнем полиграфическом воспроизведении исполнены курсивом. Зиновий Зиник, человек близко знавший Улитина и являющийся одним из самых активных комментаторов его творчества, считает, что такая монтажная техника в улитинской прозе «соединила его с компьютерным принципом набора текста (что, собственно, и делает возможным сейчас публикацию его книг с максимальным приближением к оригиналу)» [2, 27]. Так же, как и сегодняшние авторы при помощи компьютерного набора (М. Меклина, Д. Осокин, Т. Грауз), Улитин намеренно нарушал и варьировал межстрочный интервал: «Вот так мы попробуем через три интервала на старой машинке /.../ Это уже через 2. Ошибка. Лучше ещё раз прочитать старую книгу, а старый текст переписать через 3 интервала» [6, 62]. Нестандартное расположение текстового материала «высвобождает» пустое, белое пространство страницы. В. А. Фаворский, описывая это явление, заметил, что в местах, незаполненных текстом, «всюду в книгу врывается как бы воздух, то белое поле бумаги в его первоначальном, элементарном виде» [7, 64]. Известно, что для понимания художественного текста важны как заполненные строчки, так и пустоты; в процессе чтения вербально незаполненные лакуны символизируются и обретают определённую знаковую сущность. У. Эко пишет о том, что пробелы вокруг слова, пространственная организация страницы в целом придают тексту суггестивные возможности [8, 94]. В этом смысле «наполненные возду-

хом» страницы прозы Улитина визуализируют ту созерцательную, медитативную интонацию, которую ощущает каждый читатель.

Всеми указанными способами расположения текстового материала Улитин актуализирует технику черновика, используя также такой традиционно «рукописный» элемент, как зачёркивание, что со всем уважением к авторской воле воспроизведено уже в полиграфическом виде, так же, как сохранён неровный правый край текста машинописного варианта.

Визуальный облик произведений Улитина словно имитирует случайные записи, сделанные наспех, «как придётся», на клочке бумаги, что-то, не предназначенное для всех, для публикации, дневниковое, творческую или интимно-личную лабораторию, где разная каллиграфия соединяется с вырезками из газетных статей, вклеенными прямо в текст чужими почтовыми открытками. Эти монтажные композиции писатель называл «уклейками».

Отдельного внимания исследователей заслуживают «заметки на полях» страниц в прозе Улитина. Активно работая с этим приёмом, писатель придаёт черновиковой детали статус элемента художественного целого произведения, перемещает внимание читателя с основного текста на его периферию. Играя белым пространством страницы, Улитин нарушает привычный визуальный облик прозаической страницы и захватывает те области, которые традиционно в литературе классического типа обрамляли корпус текста.

Ориентация на создание иллюзии стихийного, естественного хода жизни, мнимая необработанность материала роднит прозу Улитина с жанром «опавших листьев» Василия Розанова. Известно, что опубликовать в «Уединённом» и «Опавших листьях» каждый фрагмент с новой страницы было для Розанова принципиальной позицией, и только в целях компактности и ускорения печатания писатель с нежеланием решил отступить от задуманного. Идея Розанова явилась концептуально важной для формирования визуальной модели прозы с начала XX века и до сегодняшнего дня. Можно утверждать, что Розанов визуализирует дискретный

тип мышления, присущий эпохе. Мощным мышлением философа, чьё творческое сознание улавливало веяния эпохи, Розанов осознал необходимость визуализировать невизуализируемое, а именно, подсознательные процессы мышления. Исследователь творчества Розанова В. Я. Сарычев пишет о том, что писатель «в «Уединённом» и «Опавших листьях» воспроизвёл структуру сознания (курсив – Сарычева) – такой, какова она есть на самом деле» [3, 85].

Улитин продолжает (как и В. Сидур, Г. Брускин, Г. Айги, Д. Осокин) визуальную парадигму, заданную Розановым. В рифму Розанову Улитин в книге «Разговор о рыбе» пишет: «Будущее за стилистикой моментальных подборок» [4, 183]. Техника Розанова воспроизведена в творчестве Улитина буквально: каждый фрагмент произведения печатается на отдельной странице. В книге «Разговор о рыбе» Улитин пишет: «Густо посаженные строчки кажутся нарушением ритма.

РАЗРЕЗАТЬ

Было замечательное решение. Разрезать и всё» [4, 151].

Улитин словно бы транспонирует технику фигурных стихов: необычным образом расположенные фрагменты – это своего рода графическая игра, заставляющая текст ложиться в очертания того, что описано; стихоподобный эффект усилен метризацией и рифменными созвучиями:

«Куски текста такого формата когда-то, когда-то. Карточки такого формата. Тоже были когда-то. Чем началась та книга? Законом природы. А кончалась цитатой из Шиллера в самой несусветной ситуации. И этого было мало. Все время навязывал, все время. Если картинки те же самые, так пора что-то делать, что-то делать. Если, конечно, все это так. А сели не так? А сели не так. Машина знает, когда надо ошибиться».

[4, 151]

В визуальной дискретности облика текстов Улитина выражена фрагментарность глубинных уровней – композиционного и нарративного. З. Зиник замечает, что Ули-

тину «вообще чуждо было линейное, вроде железнодорожного расписания, мышление: разная география, как и разные эпохи, соседствовали у него, особенно в поздний период, в одной фразе, на одной странице» [1, 8]. Разрывы повествования можно отметить даже в пределах одного предложения, когда Улитин, транспонируя технику А. Белого, делает отступ, маркирующий выход в пространство подсознания, из реальности в медитативность: «Может и наоборот. Пришпоривая загнанную в мыле лошадь –

обморочные ритмы – розовые и голубые круги – я падаю – тут что-то было – это как страница обстоятельных описаний, в которых высвечивается одно слово, потом ещё два слова» [4, 30].

Но за тематической и сюжетной разрозненностью («За твоими перескоками не уследишь, шею себе сломаешь» [4, 34]) скрывается определённая интуитивно-авторская и стилистическая логика, построенная в технике потока сознания, без разделения на реплики разных персонажей, с «вплетёнными» в авторское повествование цитатами из мировой литературы.

Фрагменты прозы Улитина объединены лейтмотивами, по принципу нанизывания мотивов и образов, подобно тому, как в стиле плетения словес разворачивается конструкция предложения. В каждом следующем фрагменте названная, начатая на предыдущей странице тема продолжена, договорена. Внутри фрагмента повествование также разворачивается по ассоциативной логике. Ощущению орнаментальной стилистики «плетения словес» не может помешать лаконизм синтаксических конструкций. Напротив, Улитину удаётся создать в полном смысле слова поэтический текст: «А на улице мятель. А на улице снег идёт. А на улице спокойно, мороз, тихо и нет лишних слов. Хорошо на улице» [4, 35].

Ассоциативность, уходящая в суггестию, поддерживается и на языковом уровне. Языковая игра в прозе Улитина рифмуется с теми приёмами, которые характеризуют стиль другого авангардного писателя – Саши Соколова (Ср. с ассоциативными цепочками слов в романе «Школа для ду-

раков»): «Да, но я читал, как будто Школы Плавания действительно не существует. Вот что забавно. Снег идёт. Она лежит. Вы сидите. Они побежали» [4, 41]. Пожалуй, можно говорить о том, что игровая эстетика – одна из ярких характеристик прозы Улитина, который устраивает для читателя шарады из вмонтированных цитат («Можно строчки выхватывать. Когда-то было интересное занятие» [6, 114]): «И каждый день уносит. И каждый шаг приносит [5, 102]; Как там, кудесник, любимец богов? [5, 127]; Выходил один ты на дорогу, и всю дорогу была только одна тревога. Дальше мысль обрывается» [6, 98]; С аккуратным почерком всё смешалось в доме Яблонских [6, 105]; Просто желание забыться и заснуть» [6, 146]. Таким образом Улитин визуализирует идею палимпсеста, слоистую текстовую структуру.

Позиционируемая недоговорённость, монтажность, фрагментарность стиля Улитина обусловлена не только особенностями психологии, психической организации автора, в названных характеристиках проявляются актуальнейшие тенденции эпохи, эстетика литературы неклассического типа. Принципиальный отказ от рамок сюжета и границ дискурса роднят стилистику творчества Улитина не только с близким по национально-литературному признаку Розановым, но также и с Дж. Джойсом, что заметил ещё при жизни Улитина его друг Александр Асаркан: «это наш русский Джеймс Джойс. Мастер абстрактной прозы» [2, 22]. Так же, как и Джойс, Улитин в стилистике своих текстов совершил поворот от «означаемого» как «содержания» к «означающей структуре», от традиционной повествовательной техники к индивидуально-авторской жанровой стратегии книги, в которой в отличие от классического типа визуализированы не признаки канонических родов и жанров, а процессы, происходящие в пространстве сознания и подсознания.

Важным визуальным компонентом текстов Улитина являются иноязычные вставки. Знание иностранных языков с детства определило не только дальнейшую судьбу Улитина (преподавание иностранных языков), но и органичное существование в

пространстве его текстов нескольких разноречивых пластов, как смысловых, так и в виде знаков другого, не русского, шрифта. Иноязычные вставки могут занимать до целой страницы текста. Но суть приёма кроется не только в биографических причинах; произведения Улитина – это своего рода поток сознания, без сюжета, словно бы без заранее продуманного и отобранного материала. Улитину удалось создать произведение по принципу: всё, что внутри авторского сознания – всё на бумагу; как мыслит автор в данный момент, так и фиксирует. Иноязычные фрагменты в качестве яркого визуального элемента текста определяют такие характеристики стиля Улитина как эстетика черновика, суггестивная направленность его произведений, криптографичность техники, ориентация на элитного читателя, т.е. все те особенности, которые определили симбиотическую природу его прозы.

Литература:

1. Зиник З. [Предисловие] // *Разговор о рыбе* / П. Улитин. – М.: ОГИ, 2002. С.8–21.
2. Зиник З. *Кочующий четверг* // *Путешествие без Надежды* / П. Улитин. – М.: Новое издательство, 2006. С. 7–42.
3. Сарычев Я.В. Модернизм В.В. Розанова // *Филологические науки*. 2004. № 6. С. 78–87.
4. Улитин П. *Разговор о рыбе*. – М.: ОГИ, 2002. – 208 с.
5. Улитин П. *Макаров чешет затылок* / П. Улитин. – М.: Новое издательство, 2004. – 184 с.
6. Улитин П. *Путешествие без Надежды*/П. Улитин. – М.: Новое издательство, 2006.–208 с.
7. Фаворский В.А. О графике, как об основе книжного искусства // *Искусство книги*. – М.: Книга. 1961. Вып. 2. С. 51–71.
8. Эко У. *Роль читателя. Исследования по семиотике текста* : пер. с англ. и итал. / У. Эко; перев. с англ. и итал. С.Д. Серебряного. – СПб.: «Симпозиум», 2005. – 502 с.

Статья опубликована в сборнике: *Пушкинские чтения-2008. Материалы XIII международной научной конференции “Пушкинские чтения”* / под общей ред. В.Н. Скворцова; отв. ред. Т.В. Мальцева. - СПб.: ЛГУ имени А.С. Пушкина, 2008. - С. 275-282 (352 с.)

ИНФАНТИЛЬНЫЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ГЕННАДИЯ АЙГИ

Инфантильная оптика стала чрезвычайно важным модусом в новейшей русской поэзии, хотя ее элементы присутствовали и в поэзии предыдущих эпох. Здесь не место говорить об общих закономерностях данного явления¹. Важно другое: поэтика Геннадия Айги (как и Генриха Сапгира, Олега Григорьева и некоторых других классиков отечественной неподцензурной словесности) приобретает структурообразующий характер и, во многом, задает дальнейшее развитие «сознательного инфантилизма».

Инфантилизм как сознательная творческая стратегия является феноменом, близким примитивизму, но не тождественным ему. В области «неосознанных» творческих стратегий подобные взаимосвязи характерны для пары *инфантильное творчество / наивное творчество*. Если примитив инфантилен, поскольку это есть его особенность, метка, выделяющая его из окружающего мира, то ребенок, пусть и творческий, инфантилен по определению. Феномен вундеркинства доказывает: легитимация ребенка как производителя текстов исключает его из мира анормативной поэтики: «... объявляя детство чудом, в то же время утверждают, что это чудо состоит просто в преждевременном развитии способностей. Таким образом, специфика детства оказывается двойственной, как и все предметы в мире классической культуры <...> Чудо Мину Друэ — в том, что она пишет взрослые стихи, будучи ребенком, что благодаря ей сущность поэзии низошла в сущность детства. Удивление публики вызвано не реальным уничтожением сущностей (что было бы делом весьма здравым), а лишь их торопливым смешением» [4, 198]. До определенного возраста всякий ребенок предстает «культурным артефактом», позже он утрачивает изначальный синкретизм и начинает воспринимать творчество как деятельность: «До четырехлетнего возраста ребенок был и поэт, и певец, и плясун одновременно, а теперь стихотворство впервые становится для него самостоятельной де-

ятельностью, отделенной от всякого другого искусства» [6, 339]; «Мой любимый возраст авторов-детей — от 5 до 9 лет. Дальше — либо бросают, либо пишут: 1) гении; 2) графоманы» [5, 322].

Соответственно, нацеленность сознательного инфантилиста на феномен «детскости» несколько отлична от нацеленности сознательного примитивиста на феномен примитива (= наива). Второй имитирует письмо внеконтинуальное, внепроцессуальное, не связанное с полем профессиональной литературы, но отрефлектированное как творчество; первый апеллирует к письму, не осознанному как письмо в сколько-нибудь конвенциональном смысле (даже если учитывать заведомо неадекватные реальному состоянию литературного процесса конвенции).

В виду этого следует заметить: Геннадия Айги сложно отнести к примитивистам. Его письмо, пользуясь языком Хлебникова, можно назвать *воумным* или *заумным*, но не *доумным*. Тем не менее, очевиден интерес Айги к отдельным, — наиболее укорененным в «естественной», руссоистской почве культуры, — типам *доумного* творчества, будь то фольклор² или детское сочинительство.

Сам поэт, высказываясь на данную тему, видит проблему в онтологическом ключе: «Родные же нам места, — те, где мы родились и выросли, — связаны с *гениальностью детства* («каждый ребенок рождается гениальным» — говорил Борис Пастернак), — мы так невероятно (даже волшебным) открывали их и осваивали, что продолжаем всю жизнь находить признаки, следы, «отпечатки» этой гениальности» [2, 179; в цитатах везде курсив автора]. И в другом месте, с большим уточнением позиции: «Может быть, к детству-как-явлению в современной поэзии надо бы относиться не только «эмоционально-растроганно», но и принципиально-программно. Дело не только в том, что мы нуждаемся в вспоминающейся нам «свежести впечатлений». В детстве мы боль-

ше доверяли миру, — он, со всей открытостью, поистине был для нас миром-Универсумом <...> Не будем же высокомерными к явлению-детству, восхищающемуся чудом существования необъяснимо-значительного мира (который — позволим себе вспоминать иногда с некой «первичной простотой», — отнюдь не создан только для человека). «Тема детства» может быть сейчас не только ностальгической, она может вызвать в современной поэзии и «теоретические вопросы». Например, вопреки всяким нашим знаниям <...> мы живем-поживаем в странной атмосфере... — творение для нас закончено и мертво, в нем — не продолжающееся самопроявление *творящей силы*, а анонимные «законы вселенной», как будто «данные» раз навсегда, — все делается для того, чтобы мир воспринимался законченным (повторяю, что я говорю не о знаниях, а о *мировосприятии*), — где здесь «реять» поэзии? — и все же, — говорю я себе, — я еще не все потерял, если бывшим собою-ребенком я могу вспомнить, что когда-то до меня доходило нечто более далекое, чем свет, воплощенный лишь в солнце, стоящем над селом» [2, 160-161].

Итак, «детское» в творчестве в первую очередь является для Айги способом возвращения к истокам, в том числе (но не в первую очередь!) истокам эстетического восприятия. Но «исток» в данном случае, по сути дела, не ностальгирование³, но попытка очищения, снятия с себя навязанных культурой псевдоустановлений, выхода к чистому бытию. Возникает весьма нетривиальная для поэтического инфантилизма ситуация: «сознательно-детское» оказывается не способом остранения, а напротив, способом *неостранения* (в терминологии Ольги Меерсон)⁴.

Мы не возьмемся говорить об инфантильной оптике в приложении ко всему обширному корпусу текстов Айги. Рассмотрим лишь две, очень разные книги, объединенные обращением не к «детству-Я», а к «чужому детству».

Книга «Тетрадь Вероники» (1-е изд.: 1984) посвящена дочери-младенцу. Это довольно объемная книга: шестьдесят восемь стихотворений, не считая обрамляющих

текстов (посвящение, предисловие, эпиграфы, замечания от автора, примечания). В авторском обращении к читателю автор говорит о двух стимулах написания книги. Во-первых: «Рождение дочери я воспринял как *возвращение, воскресение* моей матери» [3, 7]. И далее: «И еще, — я давно задумывался над тем, почему в мировом искусстве существуют даже *каноны* материнства, а *чувство отцовства* в литературе, как правило, лишь «отцовский инстинкт». И в «Тетради» моей дочери я попытался утвердить принципиальное «патеринство» <...>» [3, 7]. Второй стимул представляется более отстраненным, общим: «Уважение же к детям, сознательное уважение к ним, требует определенного духовно-религиозного уровня (говорю это без каких-либо объяснительных оговорок). Сознание этого я тоже хотел выразить в «Тетради Вероники»» [3, 8].

В целом можно сказать, что большая часть стихотворений, составивших «Тетрадь Вероники», относятся к инфантилизму лишь как к тематическому ряду. Лирическое «я» апеллирует к инфантильному субъекту, но не отождествляется с ним, оно находится вовне, в позиции со-чувствующего наблюдателя или даже, если так можно выразиться, «со-переживателя»:

<...>
так часто
ныне к младенцу
как будто — собой не меняясь — я
свято-боляще
(крэгом мне кружится)
чист

[3, 21]

я спиною всегда
тяжелею немного «тебя увели»
засыпаешь (и я начинаю дремать
какою-то грустною
«частью»)

[3, 33]

ты
большая иль малая? ты
всею собой — превращающая
сердце мое в колыбельную (дни
проходят для нас
словно годы) <...>

[3, 71]

вес
ребенка
(а там — за калиткою — тот
ветром колеблемый
над
озером)
вес
бутона
розы (а в комнате рядом — тот
топотом
легоньким
пó полу)

[3, 102]

Но структура книги не столь проста: среди большей части текстов, наблюдающих детство «извне», помещены стихотворения, субъект которых, очевидно, инфантилен (причем это и совсем ранние тексты Айги, и тексты, совпадающие по времени написания с основным корпусом):

Взяла я ведро и пошла за водой
потому, что не было дома воды.
Села я рядом с ведром и заплакала
потому, что не было счастья.

[3, 42]

Ах, игра, игра-кружение! —
а вершина того кружения —
верхушка развесистого вяза,
волнуется верхушка этого вяза,
роняя нас в огонь и воду <...>

[3, 63]

В результате возникает контрапунктное строение книги, в котором совмещены детство-как-внешнее и детство-как-собственное.

Другая интересующая нас книга Айги по сравнению с «Тетрадью Вероники» весьма лаконична. Эта книга — «Мир Сильвии» (1-е изд.: 1992). Об истории ее создания Ф. М. Ренн рассказывает так: «В феврале 1991 года Геннадий Айги, будучи в Париже, некоторое время жил в одной семье, состоявшей из мамы Луизы и ее маленькой дочери Сильвии. На прощание Луиза протянула поэту новенькую записную книжку с изображением трав на обложке (работы

художника Уильяма Морриса) и попросила его написать несколько слов для Сильвии, — на память. В благодарность за гостеприимство, — именно Сильвия предоставила ему свою комнату, — дядя Айги превратил эту 32-страничную книжечку в стихотворную книгу. Он заполнил ее за 32 минуты (время до пробуждения Сильвии), написав по одной фразе на каждой странице. И все это случилось в Париже, на улице Банкиров» [1, С-D].

Интересен стиховой статус «Мира Сильвии». Не вполне ясно, книга ли это моностихов или же целостный текст, типографски разделенный (не будем ориентироваться на генезис текста, изложенный в вышеприведенной «легенде»). С формальной точки зрения следовало бы принять первую точку зрения. Однако о целостности текста говорит однородность стихов, каждый из которых — некая номинативная фраза, причем первая по счету начинается со слова «итак»:

итак вступительное слово ветра

рыцарские доспехи солнца

утреннее «что ты толкаешься»
подушки

недоумение зеркала

сердитые восклицания зубной щетки

весёлый бред мыла
<...>

[1, 2-7]

Каков бы, однако, не был стиховой статус «Мира Сильвии», это однозначно совершенно иной модус инфантильности, нежели в «Тетради Вероники». Бытовые мимолетности, кажимости, ускользающие моменты существования и составляют мир девочки Сильвии, как его додумал и дочувствовал Айги. Иными словами, перед нами погружение в инфантильную субъективность, совпадение лирического «Я» с инфантильным мирозерцанием, переданным, впрочем, не непосредственно, а через косвенные метки. Очень важно, что последняя «составляющая» мира Сильвии

— «вечное “до свидания” дяди Айги» [1, 31]: авторское «Я» двоится, будучи произнесенным и остраненно, и неостраненно в одно и то же время.

Мы, — крайне бегло, — рассмотрели два типа инфантильной оптики в творчестве Геннадия Айги. Но есть все основания полагать, что вариаций этой оптики в корпусе его текстов можно обнаружить гораздо больше, и это позволяет надеяться на продолжение данного разговора.

Примечания:

¹ Подробнее см. наши работы: Поэтика последовательного ухода // Новое литературное обозрение. — 2002. — №57 (5). — С. 195-204; Дети-поэты и детское в поэзии // Арион: Журнал поэзии. — 2002. — №3. — С. 103-107; Мрачный детский взгляд: “переходная” оптика в современной русской поэзии // Новое литературное обозрение. — 2003. — №60 (2). — С. 279-284; Инфантилизм как поэтическое кредо // Арион: Журнал поэзии. — 2003. — №3. — С. 91-95. См. также: Кукулин И. Актуальный русский поэт как воскресшие Аленушка и Иванушка. // Новое литературное обозрение. — 2001. — №53 (1). — С. 273-297.

² См., напр., книгу: Айги Г. Поклон — пению. Сто вариаций на темы народных песен Поволжья. — М., 2000.

³ Хотя и этот элемент наличествует: “Есть у меня и своя “личная” причина мысленно-и-стихотворно возвращаться к детству. Даже человеческий мир, увиденный тогда, связанный с теми далекими восприятиями, был благороднее того, с которым пришлось мне столкнуться потом. Думаю, что я не идеализирую” (Айги Г. Разговор Там же. — С. 161. Курсив автора).

⁴ См.: Меерсон О. “Свободная вещь”. Поэтика неостранения у Андрея Платонова. — 2-е изд. — Новосибирск, 2001.

Литература:

1. Айги Г. Мир Сильвии. — М., 2001.
2. Айги Г. Разговор на расстоянии. — СПб., 2001.
3. Айги Г. Тетрадь Вероники: Первое полугодие дочери. — М., 1997.
4. Барт Р. Мифологии. — М., 1996.
5. Жуков И. А. Отцы и дети “Жирафа” // Потаенная литература. Исследования и материалы. — Вып. 2. — Иваново, 2000.
6. Чуковский К. От двух до пяти. — М., 1970.

Статья опубликована в книге: Айги: Материалы, исследования, эссе. В 2-х тт. Т. 1. М.: Вест-Консалтинг, 2006. С. 17-23.

Мария ДВОЙНИШНИКОВА

ПОЭТИКА ЛИРИЧЕСКОЙ КНИГИ Г. САПГИРА «ТЕРЦИХИ ГЕНРИХА БУФАРЕВА»

В книгу «Терцихи Генриха Буфарева» вошло девятнадцать стихотворений, написанных Г. Сапгиром в период с 1984 по 1987 гг. Эту поэтическую книгу, составленную самим автором (так как многие из стихов были изданы в составе других сборников Г. Сапгира) как единое художественное целое, определяют три основных категории — образ автора, единая стихотворная форма терцихов и языковой стиль.

С точки зрения авторского единства стихотворения книги «Терцихи Генриха Буфарева» объединены образом лирического героя, авторского двойника Г. Сапгира, поэта, написавшего терцихи, — Генриха Буфарева. Следует отметить, что в последствии Генрих Буфарев полностью отделился от своего двойника (создателя) Генриха Сапгира, стал самостоятельным автором, псевдонимом, под которым писал Г. Сапгир (например, книга для детей «Паровозик из Ромашково» — произведение Г. Буфарева). В начале книги Генрих Сапгир объясняет, кто такой Генрих Буфарев и дает представление о характере данного персонажа, что позволяет увидеть сущность героя и принцип созданной им книги:

«Генриха Буфарева я знаю давно, потому что я его придумал. Он мой тезка и мой двойник. Он живет на Урале. Он пишет стихи... Однажды он вошел ко мне, не постучав:

— Пельсисочная, — заявил он.

— Что? — не понял я.

— В пельменной обыкновенно пельменей нет, — объяснил поэт. — Зато имеются в наличии сосиски. А в сосисочной — наоборот».

Авторский двойник Генрих Буфарев присутствует не только в названии книги, но появляется как ее персонаж. Названием первого терциха, открывающего лирическую книгу, становится то самое неожиданное высказывание, которое и сподвигло Генриха Буфарева на создание книги —

«Пельсисочная». В «Истории», в тексте третьего стихотворения вновь встречаем лирического героя: *«И жители бежа на трубный зов / кричали так, как будто взят Азов — / И громче всех — сробевший Буфарев».* И, как настоящий поэт, Генрих Буфарев включает в свое произведение стихотворение, посвященное другу, двойнику — «Послание — Сапгиру», в котором объясняет различие и сходство между ними: *«ты — черномор и я — кусок довеска // Я — буф! Я — пуф! Из трубочки искрев / Из ничего сложился Буфарев // Я — клоун! Цирк!... Твой лоскутный тезка Буфарев!».*

Из этих строк становится понятно, что Генрих Буфарев — поэт, ищущий новаторские и неординарные способы выражения лирической мысли, главным приемом которого становится композиционный принцип соединения разных фрагментов, кусочков, «лоскутков» языка, а также сюжетов, мотивов в единое целое. Об этой своеобразной языковой и сюжетной коллажности, мозаичности Г. Сапгир говорил в одном из интервью: «А потом я увидел, что мир вокруг складывается из лоскутков и цитат, обрывков газет, из заборных надписей, из анекдотов, из каких-то клочков... Я понял, что существует коллаж» [5, 7]. Даже заголовок книги — «терцихи» — отмечает появление новаторской лирической формы, компилирующей в названии два слова: «терцины» и «стихи». Большая часть стихов книги написана в форме терцетов (или терцин), т.е. «трехстишных строф с весьма оригинальным способом рифмовки: **аба бвб вгв гдг дед и т.д.** Заканчивает стихотворение одиноко стоящий (а у некоторых авторов вместе с последней терциной) стих, рифмующийся со вторым стихом последней терцины» [2]. Терцины нельзя назвать строфами в точном смысле слова: они не обладают ни интонационной, ни смысловой завершенностью, но структура их все же строго повторяется, что является признаком строфы. Широкую известность терцинам принесло

произведение Данте Алигьери “Божественная комедия”. Терцинами писали многие поэты европейских стран, а в России — А.С. Пушкин, символисты.

Но у Г. Сапгира форма терцины соблюдается лишь формально, недаром это не терцины, а терцихи. Во-первых, не всегда стихотворение состоит только из трехстиший, нередко включены и катрены, причем в середине текста (т.е. это не терцина с завершающей строкой, а четверостишие с традиционной схемой рифмовки): например в стихотворении «Пельсисочная», «Кузнечикус». Во-вторых, традиционная схема рифмовки также не соблюдается. Можно сделать вывод, что в терцинах Генриха Буфарева есть своя авторская, «сапгировская» схема, разработанная специально для этой книги: ааа, ббб, ссс и т.д., по которой построено большинство стихотворений: «Киоск курорта», «Гистория», «Поездка в Колдоб», «Хмыризмы» и т.д.

Моксовые дворы белеют кры
Сверкеет небо как седая ры
С утра еще морозище ветри

На холоду гляди потусторонна
Тюрьма в снегу большая как ворона —
Она сидит и ходит как ворона
/«Бутырская тюрьма в мороз»/

На языковом уровне принцип объединения разных кусочков и фрагментов в единое целое реализуется в появлении слов с трудно определяемой семантикой, либо с графически необычным видом, т.е. стихотворения нередко состоят из языковых компонентов, построенных на нарушении традиционных правил грамматики, словообразования и синтаксиса, которые можно назвать языковыми аномалиями, во многом аналогичными «зауми» футуристов, в частности «заумному языку» В. Хлебникова и «сдвигологии» А. Крученых. На это указывает и стихотворение «Кузнечикус», где в незначительно измененном виде интертекстуально употребляется «цитата—заглавие» известного стихотворения В. Хлебникова «Кузнечик» и в тексте стихотворения ис-

пользуется его окказионализм «зинзивер», что подчеркивает главную мысль произведения — создание собственного языка (по аналогии с «заумным языком»): «Оретикус моретикус кантарус! — / свою латынь теперь изобрету / я над любой фонемой ставлю парус / жив еретик вживлением в ничту». Очевидная отсылка к тексту В. Хлебникова, а также упоминание его фигуры в другом стихотворении книги «Чурзел», позволяет говорить о непосредственном знакомстве Г. Сапгира с творчеством футуристов и несомненной последовательной связи приемов и традиций при их переосмыслении и дальнейшем развитии. Знакомство Г. Сапгира с текстами русской авангардной поэзии не раз отмечали люди, знавшие поэта, например, А. Кудрявицкий писал: «Мне кажется, что он поэт линии Хлебникова, прямой продолжатель Хлебникова в современной поэзии» [1]; а Вс. Некрасов отметил, что «на момент нашего знакомства Сапгир твердо ставил себе маяком Хлебникова и Заболоцкого» [3].

Языковые аномалии — явление, имеющее непосредственное отношение к поэтике абсурда, т.к. они образуются путем нарушения или отклонения от определенных нормативных принципов языковой логики. При изучении поэтики абсурда практически все исследователи упоминают факт противопоставления его нормам языка. По словам В.Ю. Новиковой, абсурд представляет собой аномалию, суть которой — нарушение лингвистической логики на разных уровнях языка [4, 40]. Развивая данное определение, исследователь предлагает выделять уровни языка, на которых проявляется абсурд: 1) морфемный уровень; 2) лексический уровень; 3) синтаксический уровень.

Проанализировав сверхстиховое единство лирической книги «Терцихи Генриха Буфарева» в аспекте абсурдных аномалий разных языковых уровней, мы пришли к выводу, что нарушения на морфемном уровне (т.е. на уровне минимальных семантически значимых частей слова) проявляются достаточно редко, в основном встречаются корневые морфемы с трудно определяемой семантикой, например, ко-

рень «хрегот» в слове «хрегочут», или «биб» в слове «бибобус». Основная часть языковых аномалий касается именно лексического уровня, который представлен весьма многочисленными и разными новообразованными лексемами. В тексте книги «Терцихи Генриха Буфарева» ярко представлены новые слова разных частей речи, образованные по продуктивным моделям русского словообразования, но нередко с трудно угадываемым смыслом. Количественно преобладают имена существительные («мурелки», «стакелки», «пельсиски», «качурик», «жустик», «хрястик», «солдутики», «охрана», «каменила», «ковыряла», «меднолюб» и т.д.). Нами подсчитано, что всего таких существительных в 19 текстах книги около 100. При этом можно выделить группы лексем, образованных по разным словообразовательным моделям:

1) образование нового слова путем совмещения/слияния нескольких слов в одно («дурога — дурная дорога, мразогрязь, пельсиски — пельмени и сосиски, микрошиш, буфли — ботинки и туфли, терцихи — терцет и стихи»);

2) образование имен существительных со значением «субъект действия» разными аффиксальными способами, но от семантически несвойственных основ, например от прилагательных или глаголов («лысняк», «ковыряла», «каменила», «питутели», «грустняк», «полустарух», «песнюк», «брусняк», «колдобник», «охрангел» и др.);

3) образование существительного путем сокращения слов или устранением всех гласных звуков («Хрст», «кмнь», «врта», «хрм»);

4) образование существительного путем объединения слов, составляющих целое предложение («ДАРУНВАРУНМАРАКИПРЕНА», «древцоцерквоиноградохрамхурьма», «давчемлособств» и др.);

5) образование нового слова путем перестановки слогов («гамазин») или дроблением одного слова на два («флаг шток» и др.).

Также в стихотворениях в виде языковых аномалий присутствуют не только от-

дельные слова, но и фразеологические обороты, например, «нет пути обратус», «не в складь — не в мать», «хоть гнем гори!».

Кроме имен существительных, языковые нарушения наблюдаются в употреблении прилагательных («крявая», «златозубый», «майороглазый», «белоклочковатый», «озабыченный», «моксовые» и др.), глаголов («скрипачит», «сверкеет», «измысли», «глядти», «разволноволновывает», «перелебнулось», «переберибирая», «грегочет», «бежа», «скружаются»), также встречаются новообразованные наречия («замрожено», «хухом»).

В лирической книге «Терцихи Генриха Буфарева» принцип языковой коллажности проявляется более широко в совмещении элементов разных языков в текстах. Стихотворение «Керывник тай працивник» написано с использованием слов на украинском языке, передающих национальный колорит: «поихали», «видпочынку», «працуй», «нехай». В тексте «Хрста и самарянки» проявляются черты, свойственные старославянскому языку, что более ярко подчеркивает элементы библейского сюжета стихотворения: многие слова стихотворения выглядят так, как в старославянских текстах сокращенные при помощи знака «титла» слова типа «гспдь — господь», «члк — человек» (например, «кмнь», «хрм», «врта», «крст»). Элементы латыни в виде традиционного для этого языка окончания «-ус», а также подборку русских слов, оканчивающихся подобным образом, можно увидеть в «Кузнечикусе»: «оретикус, кантарус, акробатус, икарус, парус». А в стихотворении «Паренек и герлески», начиная с заглавия, происходит совмещение английского и русского языков:

А мимо спрингуют сосиски
Хоть презируют полкой детской
Ай соу — хочется раздеться
/«Паренек и герлески»/

Художественный принцип лингвистического коллажа, демонстрируемый в книге Г. Сапгира «Терцихи Генриха Буфарева», соответствует авторской концепции организации стихотворных текстов, в основе которой лежит обыгрывание и доминирование

одного художественного приема (принципа) в каждой лирической книге, составленной автором.

Литература:

1. Беседа с Анатолием Кудрявицким о Генрихе Сапгире. Не здесь и не сейчас. — Санкт-Петербург, октябрь 2000 // <http://kudryavitsky.narod.ru/interview.html>
2. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. — М., 2001. — 1600 стб.
3. Некрасов В. Сапгир // Великий Генрих (1928—1999). Сборник памяти Генриха Вениаминовича Сапгира.
4. Новикова В.Ю. Семантика абсурда. — Краснодар, 2005.
5. Сапгир Г.В. Собрание сочинений в 4-х томах. Том второй. — М., 1999.

Статья готовится к публикации в научном сборнике Омского университета.

ЛЕРМОНТОВСКИЙ ИНТЕРТЕКСТ В ПОЭЗИИ ВСЕВОЛОДА НЕКРАСОВА

Крупнейшая фигура русской литературы – Михаил Лермонтов – является по сей день одним из самых ярких и неповторимых, самых загадочных и непредсказуемых поэтов. По словам А.Журавлевой, «Лермонтов был не только творцом знаменитых стихотворений, он был и создателем знаменитых мелодий русской поэзии, удивительно своеобразных, ни от кого не перенятых, никем не превзойденных – таких, как «Дубовый листок», «Тучки небесные» или «В минуту жизни трудную». Они вошли в сознание русских читателей, растворились и разлились в нашей поэзии, стали классическими» [2, 22].

Творчество Лермонтова привлекает не только исследователей, но и современных авторов, писателей-постмодернистов. Аллюзии, реминисценции, часто буквальное цитирование, обращение к лермонтовским образам «пророка», «демона», «героя нашего времени» можно встретить в произведениях А. Битова, А. Терца, Вен. Ерофеева, Д. Галковского, С. Соколова и других. Следует отметить, что трагическая судьба поэта, его ранняя гибель всегда тревожила и волновала сердца читателей не менее, чем само его творчество. К этой последней вехе биографии Лермонтова, к драматическим событиям у подножия Машука обращается современный поэт Всеволод Некрасов. В первой части стихотворения, посвященного Валерию Стигнееву и состоящего из двух частей, он пишет:

Тек
В гору Машук
В гору тек

Лермонтовский
Кипяток кипяток.
[4, 58]

Упомянутая гора Машук, печально известная, уже с первых строк задает сти-

хотворению основной тон и ориентирует читателя на определенные события – в данном случае дуэль Лермонтова с Мартыновым. Следующие две строки подтверждают эту догадку. Метафора «лермонтовский кипяток» многозначна. Первая ассоциация, которая возникает при чтении названных строк: «кипяток» – кровь поэта. Но тогда с необходимостью возникает вопрос, почему «лермонтовский кипяток» «в гору тек», ведь дуэль произошла у подножия горы. Возможно, имеется в виду последний путь поэта, когда тело убитого Лермонтова везли в город. Второе значение слова «кипяток» напрямую связывается со статусом города Пятигорска как бальнеологического курорта Кавказских минеральных вод. Странное, горькое совпадение: Лермонтов часто приезжал в Пятигорск с целью лечения минеральными водами и здесь же нашел свою смерть. Метафора «лермонтовский кипяток» также может означать и непростой характер поэта, которым он обладал по воспоминаниям современников. Еще одно значение, возникающее на уровне ассоциативном, связано с географическим расположением города Пятигорска: на левом берегу реки Подкумок и склонах горы Машук и ее отрога – горы *Горячая*.

Кипяток-то кипяток
Кипяток не кипяток

Не кипяток
Но кипяток [4, 58], -

варьирует значения Вс. Некрасов. Повторяющееся слово «кипяток» то подтверждает свою семантическую окраску, как в первом вышеуказанном отрывке, то иронически поддакивает: «тот, да не тот» – то отрицает какое-то из своих значений. Можно предположить, что последнее оставленное автором значение: «кипяток» – кровь. Это доказывают последующие строки:

Горский
 Московский
 Русский
 Петербургский
 Пятигорский.
 [4, 58]

Используя расхожую формулу, Вс. Некрасов вуалирует ее и наделяет особым смыслом. Эпитеты «горский», «московский», «петербургский», «пятигорский» включают в себя все важнейшие моменты биографии Лермонтова: ссылка на Кавказ в феврале 1837 года, затем, в 1840 году, участие в битве на реке Валерик, годы учебы в Москве, служба в Петербурге и, наконец, дуэль в Пятигорске. Автор приводит читателя к мысли, что именно в этих условиях, в определенной политической, географической, а соответственно, и социальной, культурной обстановке формировался *русский* поэт.

Следующие строки содержат повторяющиеся эпитеты «петербургский» и «пятигорский», напоминающие об особой роли этих городов в судьбе Лермонтова: и в 1837, и в 1840 году поэт был арестован в Петербурге, а после следствия отправлен на Кавказ:

Петербургский Пятигорский
 Пятигорский Пятигорск
 Пятигорск и Пятигорск
 Городок Пятигорск
 Городок-то какой.
 [4, 58]

Как можно заметить, в приведенных строках прилагательное «пятигорский» заменяется существительным «Пятигорск», семантика которого постепенно обогащается, слово приобретает все новые оттенки значения. Сначала: «Пятигорск и Пятигорск» — то есть «ничего особенного». В следующей строке Пятигорск получает уже статус населенного пункта — «городок Пятигорск». А строчка «городок-то какой» благодаря отсутствию в тексте знаков препинания открывает для нас множество интона-

ций. Если абстрагироваться от основной мысли стихотворения, то можно услышать даже вздох восхищения красотой города и окружающих его пейзажей. Но вот появляются ноты горькой иронии, вызванной диссонансом между живописным месторасположением городка и обстоятельствами трагической гибели поэта. Основная же профилирующая интонация — интонация неизбывной грусти, печали и безысходности, ведь ничего уже нельзя изменить и поправить. Эта обреченность подчеркивается фонетической окраской строк:

Городок-то какой
 Который год
 Который год
 Городок Пятигорск
 Городок-городок
 Пятигорск-Пятигорск-Пятигорск.
 [4, 58]

Первые три строки данного отрывка стихотворения содержат только твердые согласные, за исключением [й]: [г], [к], [д], [р], — что придает стиху особую четкость и жесткость. В четвертой строке уже появляется мягкий согласный [т`], звуковой облик этой части текста меняется, а графическое оформление двух последних строк фрагмента (наличие дефиса) в совокупности с фонетическим создает явственно слышимый звук — стук колес поезда — и возвращает читателя в современность. Посредством определенным образом организованной фонетики и графики Вс. Некрасов расширяет смысловое поле стиха, многое дается в подтексте, возникает поливариантность семантики. Словосочетание «который год» получает следующие значения: это и двадцать седьмой год жизни Лермонтова, и констатация факта неоднократного пребывания поэта в Пятигорске, и сто двадцать пятая годовщина его гибели (стихотворение датировано 1966 годом). В последних строках первой части произведения звуковые и графические образы также играют весьма существенную роль:

Так
Машук
Так Подкумок.
[4, 58]

Слово «так», стоящее отдельной строкой, очень похоже на звук выстрела. А название горы Машук, составляющее следующую строку, отзывается эхом. Последние слова – «так Подкумок» – расположены рядом и при чтении не предполагают наличия вынужденной паузы между ними, не обособляются друг от друга, что позволяет услышать и представить непрерывное, длительное движение воды в реке. Графическое расположение слов в приведенном отрывке тоже весьма показательно. Стих визуализируется. Слова «так» и «Машук», помещенные одно над другим на листе бумаги, отчетливо напоминают склон горы, а записанное одной строкой словосочетание «так Подкумок» рисует долину реки. Так с помощью созданных автором звуковых и визуальных образов раскрывается подтекст этого фрагмента стихотворения, возникает мысль о том, что жизнь человеческая – всего лишь секунда, мгновение в календаре Вечности, раз – и промелькнет, как не было, а в окружающей природе, как и сотни лет назад, все неизменно и стабильно.

Однако вторая часть произведения заставляет читателя более серьезно задуматься о кажущейся стабильности окружающей среды:

Вот она
Вот она
Вот она стерва
С милого Севера.
[4, 58]

Трижды повторяющаяся строка «вот она» вызывает у нас ощущение скрытой угрозы, внутреннего дискомфорта и поднимающееся из глубины души чувство первобытного, животного страха перед чем-то неизвестным, непонятным. Строчка «с милого Севера» ориентирует читателя на знаменитое стихотворение Лермонтова:

Тучки небесные, вечные странники!
Степью лазурною, цепью жемчужною
Мчитесь вы, будто как я же, изгнанники,
С милого севера в сторону южную.
[3, 85]

Становится понятно, кто же эта «она»: тучка, туча, тучища. А поскольку стихотворение датировано 1966 годом, скрытая вначале угроза теперь обретает вполне реальные страшные очертания – оборачивается угрозой ядерного оружия, третьей мировой войны. Тут уже и «милый Север» конкретизируется, соединяется в нашем сознании с архипелагом Новая Земля, где неоднократно проводились ядерные испытания.

Заключительный фрагмент стихотворения развивает заданную тему:

Целое зарево
Города
Нового
Номерного
Имени мертвого Лермонтова.
[4, 58]

«Целое зарево» – это, вероятно, и северное сияние, и зарево ядерного взрыва, и скопление огней города. Последнее предположение прямо подтверждается ниже следующими строками. Речь идет о создании для промышленных объектов атомной энергетики в Ставропольском крае в 1953 году рабочего поселка Лермонтовский, выросшего к 1956 году в целый город Лермонтов [1, 329]. С горечью Вс. Некрасов констатирует тот факт, что имя великого русского поэта используется в качестве названия очередного «номерного» пункта добычи урановой руды. Город «имени мертвого Лермонтова» – современный автор добавляет страшный и, увы, отражающий реальность эпитет «мертвый» к фамилии поэта и в то же время как бы проецирует его на само название: «мертвый город Лермонтов». Таким образом, Вс. Некрасов противопоставляет смертоносную функцию города имени Лермонтова и бессмертие творчества Лермонтова – поэта.

- Литература:**
1. География России: Энцикл. словарь. – М.: Большая Рос. энцикл., 1998.
 2. Журавлева А., Некрасов Вс. Пакет. – М.: Меридиан, 1996.
 3. Лермонтов М. Сочинения в 4 т. – М.: Правда, 1986. Т.1.
 4. Некрасов Вс. Живу вижу. – М., 2002.

Статья опубликована в сборнике: Творчество М.Ю.Лермонтова и литературный процесс XIX-XX столетий: материалы междунар. научн. конф., 26-27 ноября 2004 г.; под общ. ред. М.П.Жигаловой. - Брест: Изд-во Академия, 2005. - С.66-70.

ПОЭТИКА ВЛАДИМИРА ЭРЛЯ: АВТОР(И /-)КОММЕНТАТОР

Общие основания поэтики Эрля

Владимир Эрль родился 14 мая 1947 года в Ленинграде, в настоящее время живёт в Санкт-Петербурге. В 1960-е годы входил в круг Малой Садовой (по названию улицы, на которой находился кафетерий, где собирались поэты); в автобиографической справке указывает, что: *«Пишет стихи с 1963, прозу с 1964; занимается текстологией, редактированием и т.п. с 1965 г. Публикуется с 1965 г.»* [17]. Таким образом, и практическое, и теоретическое литературные амплуа Владимира Эрля существуют с юности. Эрль участвовал в подготовке к изданию и комментированию произведений обэриутов (Д. Хармса, А. Введенского, К. Вагинова), а также поэтов второй половины XX века – Леонида Аронсона, Алексея Хвостенко, Александра Миронова, Светланы Кековой.

В 1966 году Эрль основал литературное направление «Хеленуктизм», просуществовавшее до 1972 года; по мнению Ильи Кукулина: *«В отличие от ОБЭРИУ (объединение реального искусства), Хеленуктизм, кажется, расшифровке не подлежал»* [7, 225]. Хеленуктизм наследовал не столько обэриутам как таковым, но авангардным тенденциям в целом. Авторскую мотивацию начала творческого пути Эрль высказывает в интервью, данном Марко Саббатини: *«Я написал своё первое стихотворение ровно за два месяца до своего шестнадцатилетия. Это произошло 15 марта 1963 года сразу после того, как я прочёл в хрестоматии для студентов-филологов три стихотворения Хлебникова и «Слово как таковое» Кручёных. Стихотворение было ужасающее, но авангардное! Позже я писал почти целый год очень плохие стихи (и прозу, между прочим!), «разрабатывая руку». А сочинять по вдохновению я стал к лету 1964 года. Тогда же я изобрёл свой псевдоним»* [21, 1]. Главная категория поэтики Эрля – абсурд. Это проговаривается и в вопросах Марко

Саббатини, бравшего у Эрля интервью [21], и в рецензии Ильи Кукулина на книги Эрля [7, 226], и в авторской книге Эрля «Трава, Трава», где представлены автоцитаты: *«Тщательность – сестра абсурда (1969)»* и *«...„неточное“ слово иногда придаёт тексту ещё большую точность»* [14, 94].

Владимир Эрль – лауреат премии Андрея Белого за текстологические исследования (1986). Речь, произнесенная им на церемонии вручения премии (текст этой речи дважды публиковался в самиздате: Митин журнал. № 9/10, 1986. С. 441-442 и Часы, № 63, 1986, С. 222-223), завершается двумя терминами с разъяснениями. Мы приводим этот фрагмент в сокращении:

«В популяционной генетике термин “эпистаз” используется в более широком смысле для всех неаллельных взаимодействий между генами разных локусов. ...» (Завертяев Б. П. Краткий словарь селекционно-генетических терминов в животноводстве. М.: Россельхозиздат, 1983, с. 106....). «Тератология — наука, изучающая уродства. ... Её основная задача — предотвращение появления у животных врождённых пороков развития» (Там же, с. 94).

На произведения Эрля, как нам кажется, оказала сильное влияние творческая практика Алексея Кручёных, который тоже выступал как поэт и прозаик, а также как теоретик, критик, издатель. В коротком выступлении на хлебниковской конференции в 1986 году Эрль называет Кручёных «крупный поэтический материк» [19, 28]. В поэтике Эрля имеют место манифесты (смысл которых столь же имплицитен, как и смысл некоторых манифестов футуризма, где без понимания историко-литературного микрореконтекста вычленивать содержательную сторону невозможно), нумерация текста по опусам, кручёныховские сдвиги, нетрадиционная техника расположения текста на странице, жест/комментарий.

Менее заметным с первого взгляда, но общим для Кручёных и Эрля оказывается «естествоведческий» профиль творческой техники. И упомянутый выше фрагмент из речи на вручении премии Андрея Белого, и некоторые дальнейшие примеры подвигают к выводу о природоведческой направленности поэтики Владимира Эрля. По поводу Кручёных можно заметить, что творческое внимание расплывается на частности, обобщаемые в мотив свиньи (книга «Поросята», отдельные стихотворения с мотивами свиней: лени и грязи; сложившаяся в культуре связь между автором и темой, выраженная, например, тем, что песня группы «Гражданская оборона» – «Игра в бисер перед свиньями» – посвящена А. Кручёных), касательно Эрля напрашивается вывод о системных отношениях естествознательского в рамках филологического поля рассуждений. У Эрля в качестве главных выступают другие животные – в первую очередь это тапир и кот, кошка.

Список оснований авторской стратегии может быть дополнен и подтверждён рассмотрением поэтики прозаических, стихотворных и документальных произведений Владимира Эрля в применении к вопросам комментария и интерпретации.

Поэтика прозы Эрля

Владимир Эрль – автор четырёх книг. Одна из них – книга экспериментальной прозы «В поисках за утраченным Хейфом» [16] подробно и вдумчиво откомментирована современной критикой [см.: 10 и 11] и самим автором [19, 106]. Это произведение, написанное (а точнее, составленное из разного рода чужих текстов) в 1966-1970 г., прокомментировано автором, который в постраничных комментариях усматривает 38 разных претекстов к 48 страницам издания книги [16, 5-53]. Эти 48 страниц отличаются нетрадиционным графическим оформлением, что на большинстве страниц книги выражено отказом от переноса и автоматического выравнивания текста. Каждая строка обрывается на случайной букве, иногда в результате получается не квадрат или прямоугольник текста, а иная

геометрическая фигура – неравносторонний четырёхугольник, два столбца с неровными внешними краями и т.п. Сергей Сигей в рецензии, вошедшей в издание [16, 62], датированной 1979 годом и опубликованной впервые в самиздатском журнале «Транспонанс» (№1, с. 40), характеризует этот приём так: «хорошо мотивирована геометризация текста на странице несовпадением графики страницы с графикой русского языка».

Такой же принцип подачи текста используется в отдельных текстах «Книги Хеленуктизм», где «Ор. 159. Август 1914-го. Литературный сценарий», написанный в марте 1968 года в соавторстве с Дм.М. [12, 3] (приводим завершающие фразы текста):

унтер-офицер вал
ерий всеволодович надел португелю и утершись рукавом о
тправился во свояси. каждый вторник он орал там вытягивая
слюни по швам.

Этот же текст вошёл в неэкспериментальном типе записи в [19, 72]. Принципиальное отличие «Августа 1914» от «Хейфа» – в сюжетном единстве текста, по всей видимости, именно из-за этого свойства текста автор отказался от экспериментального представления текста.

Заметим, что организация текста в «Хейфе» Эрля – совершенно машинописная. Во времена самиздата Эрль был очень тщательным машинописным издателем. По свидетельству одного из лидеров ленинградской «второй культуры» Бориса Иванова: «В. Эрль начал сам выпускать самиздатскую продукцию. Б. Констриктор дал ей такую характеристику: «Паганини пишущей машинки, Эрль выпускал воистину совершенные книги свои и близких ему по духу поэтов... Для определения количества знаков в строке использовались счеты, они всегда лежали рядом с пишущей машинкой. Отпечатанные с помощью двухцветной ленты красные заголовки и зеленая или иного экзотического цвета бумага были типичны для этих машинописных шедевров. Уникальное издательство, состоящее из одного человека, вначале называлось «Польза» (1965-68), а потом было переименовано в «Палату мер и весов» (1971-1973)» [4, 190-191].

Такое расположение текста соотносится с визуальными поисками поэта Владимира Казакова [см.: 5 и 6]. Он записывал ритмизованные и рифмованные стихи, используя случайные переносы, и не обращал внимания ни на завершение стихотворного периода, ни на предел машинописной строки. На некоторых страницах «Хейфа» воспроизведён разрушенный или переформулированный текст каких-то типичных документов. Развитие приёма воследовало в прозе Андрея Башаримова [2], который строит лирическое повествование поверх разрушенного текста технической инструкции с бесконечным перечислением однотипных машин и механизмов.

Поэтика стихотворных текстов

Эстетические основания стихотворений Эрля достаточно подробно рассмотрены Массимо Маурицио [9], который выделяет, помимо упомянутых нами выше категорий абсурда, точности и наследования авангарду, ещё одну важную связь текстов Эрля с современной его творческому становлению западной музыкальной культурой: «Эрль формировался как писатель и как человек в ту эпоху, когда в Советский Союз стали проникать западные музыка и стихи (в основном англоязычные). ... В конце 60-х — начале 70-х Эрль пишет часть своих произведений, по духу англоязычных песенных текстов, сохраняя весьма оригинальную поэтику. Его фигура — одна из самых значимых для такого движения в Советском Союзе. Поэт тогда уже успел ознакомиться с западными пластинками, распространяемыми фарцовщиками. Таким образом, самый разгар пацифистского движения на Западе совпал с личной эволюцией ленинградского поэта».

Это положение важно в применении к общему полю творческой свободы; обозначение выхода из рамок дистиллированного поставангарда, ориентирующегося на буквальное продолжение футуристических приёмов. Один из выводов, к которым приходит Маурицио — о том же самом: «...абсур-

дистское письмо — ещё одно выражение отказа, уклонения от ловушки мира, попав в которую, становишься уже не Свободным Художником, а всего лишь членом какой-либо структуры». Тексты, анализируемые Маурицио, внешне вполне традиционны (по преимуществу это сонеты).

Мы обратимся к более экспериментальным с точки зрения визуальной организации текста произведениям, составившим «Кнегу Кинга» (1965-1967). Полностью она вышла в 1981 году в самиздате и по частям публиковалась в периодике [см.: 13 и 15]. Это книга минимальных стихотворений и примыкающих к ним пространственно организованных текстов. В интервью, данном Марко Саббатини, Эрль приводит любопытное высказывание, которое можно отнести и к минимализму в искусстве: «Вообще же однажды Николай Иванович Харджиев ответил на вопрос, знал ли Введенский Кришнамурти: “Зачем? Поэту достаточно одного слова, как птичке крохотной капли, чтобы получить всё “...».

Сергей Бирюков рассматривает стихотворение из «Кнеги Кинга» в статье, посвященной истории заумного письма в русской поэзии [3, 396]: «Стихи и проза Вл. Эрля в основном известны по самиздату, но иногда они попадали и в легальную печать, с его именем мы уже встречались в разных разделах этой книги. Приведем здесь полностью одно стихотворение из «Кнеги Кинга», написанное в 1966 году:

ХЫН СЫН

Вот и все стихотворение, в котором слово “хын” бросает отсвет заумности и на слово “сын”. В доступной нам публикации стихотворение воспроизводится неточно, в нём, если верить авторской рукописи, две строки. Тем более что параллелизм на уровне графемы как частный случай актуализации динамического представления текста — один из ключевых приёмов организации текста в книге. Вот ещё два текста [15, 61-62]:

опчатка

л=д

oooooooooooooooooooooooooooooooooooo
 ccccccccccccccccccccccccccccccccccc
 eeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeee
 mmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmmm

Возможные исследовательские подходы к текстам такого рода – именно осознание существенности графического представления текста; автономизация буквы, неминуемо происходящая в текстах малого объёма. Традиционный стиховедческий подход, например, интерпретация текста про осла как *акро- и телестиха, воспроизводящего ироническую картину мира, присущую поэтике постмодернизма* [1, 40], представляется как минимум неточным. Вариант текста, цитируемый при этом разборе, не содержит буквы “ё”, так что это ещё и месостих! Однако, именно буква “ё”, находящаяся в центре произведения и выделенная жирным в авторской (компьютерной) рукописи [20], остраивает текст. Её влияние распространяется в представлении читателя вначале на всю свою строку, а затем и на всё стихотворение, сообразуясь с установками восприятия нелинейных визуальных структур, рассмотренных в статье [8].

Поэтика комментария

На один из текстов, комментирующих авторскую интенцию, мы ссылались в рамках разговора о прозе – это разъяснения к документальной повести «В поисках за утраченным Хейфом». Также авторскую интенцию комментируют отдельные высказывания относительно точности, тщательности и т.п. В составленную Эрлем книгу эстетических фрагментов «С кем вы, мастера той культуры?» вошёл «Перечень существ и растений, населяющих произведения Владимира Эрля (в том числе и написанные в соавторстве)». Перечень написан самим автором в 1997 году.

Этот «дендробестиарий» построен по принципу гнездового частотного словаря (где мерой частотности является текст, а не словоупотребление, как принято в подобного рода словарях). В предварении к спискам слов автор оговаривает условия составления: «В нижеследующем перечне

не рассматривались прозаические сочинения, написанные после 1970 года, и, разумеется, всевозможные заметки, комментарии и т.п. Поскольку перечень не является частотным словарём, то или иное наименование, повторяющееся (иногда более двух и трёх раз) на протяжении одного произведения, учитываются как одна единица» [19, 100-105].

Из мира фауны и флоры выделены высшие существа – коты и кошки, идущие первым пунктом, далее структурируются собственно фауна и флора. С точки зрения науки здесь всё не вполне точно, т.к. гриб и русалка отнесены к грызунам, микроб – к насекомым, а урочище – к миру флоры. Однако, как утверждает сам автор, он выписывал из машинописного корпуса текстов нужные понятия. Таким ресурсом можно пользоваться как авторским частотным словарём на лексемы определённой тематической группы. Это чуть ли не единственный опыт, когда такого рода словарь составлен самим автором. Текст такого рода может быть интерпретирован в первую очередь как художественный свертхтекст, отличающийся от гипертекста отсутствием точных адресных отсылок. К такой интерпретации подвигает ещё и факт отдельной публикации «Перечня» в поэтическом бюллетене «АКТ» [18].

Выводы

Авторское и комментаторское начало в поэтике Владимира Эрля связаны между собой альтернативной структурированностью и неакадемичностью, а также вниманием к деталям, кажущимся маргинальными. Так выражает себя стратегия индивидуального письма, освобождённого от академической канонизации и точного следования какой бы то ни было традиции. Новации случаются естественно. В то же время идиостиль автора, о неповторимости которого мы постоянно указывали, простирается и на тексты, функционально не вполне художественные. Вот текст предуведомления к московской презентации двухтомного собрания сочинений Аронзона (2007) и ранний манифест (1967) [19, 54, 5]:

Письмо беспартийным московским читателям

Повторяю: *беспартийным!*

Здравствуйте!

Меня зовут Владимир Эрль и я — один из соучастников этого издания.

Мне повезло быть знакомым и дружить с Леонидом Аронзоном, позже с его женой Ритой, а также разбирать творческий архив поэта и готовить его к публикации (к сожалению, очень уж постепенно).

Мне повезло познакомиться с Ильёй Кукуем и Петей Казарновским, с которыми мы не только подготовили «Собрание произведений», но и подружились. А ведь это очень немаловажно!

Теперь вам предстоит ознакомиться (как сказал мудрый Петя Перов) с замечательными произведениями одного из лучших петербургских поэтов, а мне остаётся вам завидовать: ведь я-то всё это уже знаю!..

Надеюсь также, что наши примечания приведут вас всех к общему знаменателю и на многое откроют глаза.

Вот, собственно, и всё.

Спасибо за внимание.

<6/7 февраля 2007>

К вопросу о Хеленуктизме

Долой арендаторов!

В прошлом году один из наших критиков заметил: «Если ты хочешь быть услышан, – говори тише!» События последних дней заставляют нас согласиться с ним. Ещё бы! Ведь неоднократные нападки воинствующей прессы не раз заставляли нас убеждаться в справедливости его слов.

Но наши недавние выступления (как в печати, так и устные) могут с достаточной яркостью охарактеризовать наши убеждения или, по крайней мере, нашу правоту. Тем, кто ещё не ознакомлен с вопросами

Хеленуктического творчества, остаётся только пожимать плечами с выражением крайнего недоумения на лице. Но пора, наконец, положить предел зарвавшимся! Хватит! Мы долго сносили их нападки, теперь пора приняться за оружие. Хеленуктические районы – не место прогулок всяческих недоумков! Они будут жестоко проучены.

С этих дней мы выступаем снова.

Нет среди нас места

сомневающимся истеричным хлюпикам! Мы будем гнать их в шею!

Правильно возражал наш прошлогодний критик. Мы соглашаемся с ним, но не из-за злобного ворчания многочисленных василиев леонидовичей. Насущные вопросы зрелищ заставляют нас твёрже глядеть в глаза недоумков прошлого!

Мы боремся с ними, но отнюдь не сдаём своих позиций!

Мы – не арендаторы идейных полей!

Пусть они хорошенько запомнят это!

Август 1967

Литература:

1. Александрова И.Б. Поэзия постмодернизма: штрихи к портрету. // Русская словесность 2005, № 7. С. 36-43.
2. Башаримов А. Инкрустатор. Тверь, 2002.
3. Бирюков С. Року укор. М., 2003 (Эта же статья: Поэтический мастеркласс. Урок девятый, заумный. // <http://www.topos.ru/article/2306> (размещено 30.04.2004)
4. Иванов Б. В бытность Петербурга Ленинградом // НЛО, 1995, № 14. С. 188-199.
5. Казаков В. Незданные произведения. М., 2003.
6. Казаков В. Стихотворения. М., 1995.
7. Кукулин И. Труденик перманентной эстетической революции. // Знамя, 1996, №10.
8. Лошилов И. Опыт интерпретации визуального текста // НЛО, №16, 1995. С. 264-268.
9. Маурицио М. Вудсток на Васильевском острове, или в поисках пространства: беглый

взгляд на несколько стихотворений Владимира Эрля // Зинзивер 2005, № 2 (то же: Дети Ра, № 7, 2005 и http://www.detira.ru/arhiv/7_2005/mass.htm или http://www.zinziver.ru/2_2005/massi.htm).

10. Николаев Н. О подлинности Виктора Хейфа в повести Владимира Эрля // НЛО, 2006, № 81. С. 282-292.

11. Скидан А. Ставшему буквой // Скидан А. Сопротивление поэзии. СПб., 2001. С. 57-64.

12. Эрль В. [и другие]. Книга Хеленукизм. СПб, 1993.

13. Эрль 1994: Эрль В. [стихи 1965 г.] (из "Кнеги Кинга") // 24 поэта и 2 комиссара. СПб., 1994. С. 27-30.

14. Эрль В. Трава, трава. СПб., 1995.

15. Эрль В. Стихотворения из "Кнеги Кинга" // Urbi, 1995, № 5. С. 51-64.

16. Эрль В. В поисках за утраченным Хейфом. СПб, 1999. <sic!>

17. Эрль В. Curriculum vitae // <http://www.vavilon.ru/texts/erl00.html>

18. Эрль. В. Перечень существ и растений, населяющих произведения Владимира Эрля (в том числе и написанные в соавторстве) // АКТ: Литературный самиздат. Вып. 10. СПб., 2003 (май-август). С. 5.

19. Эрль В. С кем вы, мастера той культуры (книга эстетических фрагментов) // Рукопись, 2007.

20. Эрль В. Кнега Кинга // Рукопись, 2007.

21. Эрль В. Ответы на вопросы Марко Сабатини (для журнала «eSamizdat»). // Рукопись, 2007.

Статья готовится к публикации в сборнике материалов конференции «Комментарий и интерпретация». Новосибирск, 2008 (2009?).

«ЕДИНОМИРИЕ» КАК ПРИНЦИП СОЗДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА В СБОРНИКЕ ЕЛЕНЫ ШВАРЦ «ДИКОПИСЬ ПОСЛЕДНЕГО ВРЕМЕНИ»

Елена Шварц родилась в Ленинграде в 1948 году. Ее стихи публиковались в журналах «Вестник новой литературы», «Камера хранения», «Родник», «Аврора», «Звезда», «Нева», «Urbi», «Знамя». Они отмечены премиями Андрея Белого (1979), журналов «Стрелец» (1994), «Звезда» (2000), премией «Северная Пальмира» (1998).

Творчество Елены Шварц расценивается неоднозначно в современной литературе. Арсений Барсов, например, отказывает ей в глубине поэтической мысли: «Если бы эти стихи написал кто-нибудь другой - все, не задумываясь, признали бы, что они пусты и беспомощны, скверно написаны, безобразно рифмованы...» [1]. Валерий Шубинский же, напротив, находит, что «Елена Шварц - поэт, в чьем творчестве сочетается детское простодушие, юношеская страсть и рассудительное мастерство зрелости» [6].

Поэзия Шварц - это многочисленные перетекающие из одного в другой образы, которые, соединяясь, образуют свой, неповторимый мир. Ее поэзии свойственно непрерывное, непрекращающееся движение: движение не всегда по линейной траектории, часто внезапно замедляющееся и также неожиданно ускоряющееся. Но это движение не беспорядочно, оно имеет конечной целью создание определенного ассоциативного ряда, определенной «метареальности». Так Олег Дарк говорит о танце: «Слова как источники собственных смыслов и звучаний подавлены движениями. Слова только изображают физические движения - речь: смыслом и значением, длиной, объемом, массой, тяжестью (весом), цветом (разноцветные слова). А уже физические движения производят и смыслы, и шумы или сплетаются в мелодии. И когда герои что-то произносят (реплики), то и эти слова подражают движениям, обтекающим друг друга, встречающимся, пересе-

кающимся. Елена Шварц — человек движения, а не слова (что не вполне обычно для поэта)» [4, 35].

Танец Шварц - это танец слов, смыслов, образов, понятий, которые в своем «диком» танце образуют зачастую новые понятия, слова, образы.

Елена Свитнева, говоря об особенностях стиля Шварц, замечает, что ритмика Шварц похожа на свинг, качели, стиль с изменяющимся темпом. «Словесный джаз? Может быть. Шварц перескакивает, «пересаживается» с одного размера на другой, с двусложных метров на трехсложные... Желания, говоря словами Пастернака, «читателя на саночках прокатить» не возникало у нее никогда - больше на американские горки похоже... Шварц, как всегда, разрушает и традиционную канву версификации, и стереотипы поэтического восприятия. В ход идут не только упомянутые перебои ритмов («разодранный размер»), но также инверсии («...Ночи ждут, / Едва ли зная — что простые / Своих монахи сновидений», «В пропасть / Вспомнила, падая»), смещенные ударения («снадобье земное», «огороженное плывет дыхание», «крутит водоворот...») и другая «практическая стилистика». И все это как нельзя лучше сочетается со смысловой стихийностью изложения» [5, 42].

«Свойственный только ей синкопированный ритмический рисунок, рваный эллиптический синтаксис создают эффект затрудненного, торжественно затаенного дыхания» [3], - так говорит о ритмической конструкции лирики Шварц Дмитрий Голынок. В диком, непонятном мире Шварц все неустойчиво, все подвижно, все меняется. Метафора теряет здесь свое привычное понимание.

Шубинский отмечает, что «в основе ее поэтики - не «химия слов», а точное, отчетливое, даже нарочито упрощенное, но при

этом бесконечно разветвляющееся дерево образов, восходящее к эстетике барокко. Образ работает в кукольном мире, конкретизируется, «умалывается» языком и в то же время постоянно взаимодействует с «собой - большим»; «эта двухуровневость каждого образа и создает поэтическое напряжение»[6]. «Именно двухуровневость, параллельное существование некой загадочной сущности в мире большом и ее осязаемого образа в мире малом, их — одновременно — тождество и нетождество придают такую осязаемость ее образности» [7, 37].

В стихах разные слои языка — бытовые и возвышенные, сплетаясь, они заставляют читателя все время быть в напряжении. Образы не противопоставлены друг другу, они дополняют друг друга. Герой всем существом обращен к разгадке тайны своего «Я». Ему кажется, что даже смерть - есть некоторое собственное волеизъявление.

Метареализм Шварц строится на «единомирии», этот принцип и предполагает взаимопроникновение множества реальностей. Так, Иван Безземельный говорит о том, что «в стихах Шварц упомянуто огромное количество предметов или явлений из абсолютно всех сфер бытия, от западной и восточной мистики и политической истории до ботаники и орнитологии. Петербург Достоевского (и современный Петербург) соседствует с Римом эпохи Августа, с Китаем Пу-сун-лина, со стигматами Франциска Ассизского, с хасидскими и дзен-буддистскими мотивами — и все эти миры проникают друг в друга и причудливо смешиваются» [2].

Параллельно с метареализмом, возникли и развивались другие литературные направления, из которых наиболее близко к метареализму стоит концептуализм. Они схожи тем, что открывают множественность смысла в привычных словах, но основное понятие концептуализма — это абстрактная идея и невозможность единства, а метареализм опирается на многомерное восприятие мира. Для метареалистов важно максимально деформировать язык, чтобы почувствовать его на разломе.

Основным приемом метареализма является метабола — новый тип художественного образа, новая стадия объединения разнородных явлений, несущая в себе некоторые черты метаморфозы, но возникшая на основе ее расчленения в художественных формах переноса. В отличие от метафоры, которая четко делит мир на сравниваемое и сравнивающее, на отображаемую действительность и способ отображения, метабола — это образ, который содержит в себе несколько измерений, соединяющий множество реальностей. В отличие от метафоры, метабола не разделяет мир надвое, а, наоборот, с ее помощью образуется единое целое, где полярные начала свободно перетекают друг в друга.

Здесь нет единого мира, который отбрасывает свои отражения — каждый из многочисленных миров реален, индивидуален, неповторим. Эффект единомирия в сборнике достигается с помощью цветовой символики; цветовая гамма отражает психологическое состояние героя. С помощью цвета Шварц соединяет, казалось бы, несовместимые начала. Противоположные в своей природе понятия не противопоставлены друг другу, а сосуществуют, образуя единое целое. Полярные начала свободно перетекают одно в другое, являясь по сути одним и тем же:

Черно-белая снежинка
В голове моей лежит...

То, что кажется невозможным, неправильным, нелогичным — естественно:

Саламандра нежится в огне,
Дымом дышит,
Пьет золу,
Жарко ей и больно ей в воде,
В воздухе ей душно —
<.....>

(Саламандра)

Водная и огненная стихии одинаково доступны, и хоть лишение возможности пребывать в них равносильно потере определенной власти (Я -царь, поверженный,

лишенный \ Воды, огня), герой склонен выбирать, прежде всего, огонь и все его оттенки. Ему хорошо там, где яркий свет, там, где неуютно (ещё один парадокс в «парадоксальном» мире), там, где дико.

Иногда два противоположных друг другу цвета соединяются, но это может произойти только с помощью Бога, которому подвластно проникать в мир героя:

Над **Тобою высота,**
Под Тобою **глубина,**
Высота и глубина,
И в одном глазу **лазурном**
Дырочка видна,
А в другом глазу **пурпурном**
Нету дна.

Взаимопроникновение миров возможно только в том случае, если рядом с героем оказывается кто-либо, обладающий божественной силой, кто несет в себе частицу Бога. Так, в стихотворении «Гном Трехглазый» два мира – мир огненной лавы и море соединяются неким медиатором – трехглазым гномом, который всегда находится между. Только так возможно соединение различных цветов в одну цветовую гамму. Основные цвета, так или иначе, принимают вещественные формы, будь то пламя свечи или водная стихия, причем лирический герой, как правило, выбирает огненные цвета.

С помощью цвета, его различных оттенков можно проследить, как меняется психологическое состояние героя. Герой постоянно ищет путь, тянется к свету (Я так люблю огонь, что я его целую, тянусь к нему рукой и мою в нём лицо), олицетворением которого является Бог (Он - драгоценный луч), но на определённом этапе осознаёт, что Бог - свет оставил его.

Определённым собирательным образом, соединяющим в себе множество оттенков, является жемчуг, который выступает в качестве вещественного воплощения страданий героини.

Образом, которому подвластно соединять в себе различные миры, которому дано построить картину единого мира, является

в лирике Шварц образ Бога. Бог в мире Шварц – это то, что соединяет в себе как хаос, так и космос, как свет, так и тьму. Именно Богу отведено главное место в мире Шварц, ему позволено перемещаться между мирами, соединять в себе сразу несколько миров.

Бог символизирует собой свет, причем, как правило, это концентрация света в одной какой-либо точке:

Я думала, меня ставил Бог,
Ну что с того - он драгоценный луч
Или иголка - человек же стог. Жесток...

В сборнике Бог появляется, как правило, когда герой блуждает во тьме, и тогда Бог часто принимает облик луча, свечи («он драгоценный луч») или когда героя окружают полуцвета, отражения цветов. Этот прием необходим для того, чтобы передать пограничность состояния героя - в этом случае он тоже находится одновременно на грани двух миров - жизни и смерти, только в отличие от Бога у него нет права выбора, в каком из миров остаться. И только Бог может что-то изменить, только Бог выбирает, в каком из миров герой останется.

Мотив безумия и мотив смерти в сборнике переплетены между собой: как правило, оставление Богом героя, невозможность найти Бога в чем-либо приводит к помешательству лирического героя. Мотив смерти связан с бесцветием, или с черными оттенками цвета.

Бежит она и басом
Кричит в сырую тьму;
Живи – я исчезаю,
Живи – кричит ему.

Таким образом, можно сказать, что цветовая символика и образ Бога в «Дикописи последнего времени» тесно связаны друг с другом: Бог появляется тогда, когда герой видит преимущественно светлые оттенки цветов – голубой, беловатый, перламутровый. Однако стоит отметить, что светлые оттенки цветов для героя отнюдь не комфортны. Он тянется туда, где огненные цвета. Соответственно, и само появление

Бога героя не спасает. Напротив, Бог, появляясь в пространстве героя, подавляет его, занимая его место.

Парадокс мира Шварц заключается в том, что Бог для героя фактически означает смерть, но лирический герой в одиночку не в состоянии выжить в этом «нелогичном» мире, и он вынужден искать Бога. И поэтому он ищет и свет, ибо Бог - и есть связующее звено света и тьмы, жизни и смерти.

Литература:

1. Барсов А. Голая королева. Рецензия на книгу стихов Елены Шварц “Дикопись последнего времени” | Электронный ресурс | (<http://folioverso.2hearts.ru/misly/golaia.html>)

2. Безземельный И. О “сочинениях” Елены Шварц | Электронный ресурс | <http://magazines.russ.ru/october/2003/6/bezz.html>

3. Голынкин Д. О Елене Шварц | Электронный ресурс | ([http://litpromzona.narod.ru/reflections /golinko7.html](http://litpromzona.narod.ru/reflections/golinko7.html))

4. Дарк О. Танец молнии // Новый Мир. - 2004. - № 10.

5. Свитнева Е. Координаты духа, или Дикопись в ритме свинга // Новый Мир. - 2001. - № 9.

6. Шубинский В. Елена Шварц. Тезисы доклада. | Электронный ресурс | (<http://litpromzona.narod.ru/reflections/shub4.html>)

7. Шубинский В. Садовник и сад // Знамя. - 2001. - № 11.

ИДИОСТИЛЬ ИВАНА ЖДАНОВА

Творчество И. Жданова представляет собой замкнутую индивидуально-художественную систему, в которой стихотворная и прозаическая формы суть две формы манифестации единого стиля – способа построения поэтического мира и организации текста. Об этом свидетельствуют книги «Место земли», «Неразменное небо» и «Фоторобот запретного мира», сами названия которых уже задают параметры соотношения мира внешнего и внутреннего, горизонтали и вертикали, пространственных и временных координат (земля как «сиюминутное» противопоставляется «вечному» небу), а также способ построения поэтического мира и его «обнаружения» и «идентификации» читателем.

Один из исследователей поэзии И. Жданова, Н. Александров подчеркивает, что поэт как будто специально отгораживается от случайного читателя, и нужно усилие, чтобы войти в его поэтический мир, и сравнивает И. Жданова со столь же «виноватым» перед читателем А. Белым [1], который в предисловии к 4-й Симфонии писал: «Я могу рекомендовать изучить мою «Симфонию» (сначала прочесть, потом рассмотреть структуру, прочесть еще и еще)... Без внимательного отношения к моим приемам письма «Симфония» покажется скучной, растянутой, написанной ради красочных тонов некоторых отдельных ее сцен». Сам И. Жданов в одном из своих «программных» стихотворений о слове определяет роль поэта: **свидетель и буква света** («Ты, как силой прилива из мертвых глубин...»), если вспомнить значение слова «буквица» – азбука, букварь, а кроме того, как уточняет Даль, *старинные письма в отличие от новейших или «иных», поэт предстает «учителем», обучающим «чтению» посланий мира, будь то мир реальный или мир текста, если следовать школьной риторике – «луч света в темном царстве» значений и смыслов. В своем эссе «Клятва» И. Жданов эту мысль развивает: «Свидетель – это*

не тот, кто видит, и не тот, кто знает, и не тот, кто сможет тебе помочь. Он - <...> полупутный голос, <...> Выбери-Выражения... <...> Если свидетелей нет, если ты мал до того, что и невидим для них, что остается? Провалиться на месте, пойматься на слове. Можно топнуть и так, чтоб провалиться, можно и переполниться словом, чтобы оно из тебя торчало»... [2, 50-51]. В развитии мысли важно упоминание рядом с поэтом-свидетелем и свидетелей-читателей (соучастников в происходящем, соавторов фиксирующего поэтические события текста), которых поэт вооружает «словесным портретом» автора и «фотороботом» реалий созданного им мира.

Упоминание И. Ждановым «торчащего во все стороны смыслами слова» заставляет подумать о близости его идей идеям О. Мандельштама, отсылки к текстам которого встречаются у И. Жданова очень часто. Особо стоит обратить внимание на претворение И. Ждановым в его творчестве мысли О. Мандельштама о том, что «слово... разделяет участь хлеба и плоти: страдание»¹ [3, 41]. Стихотворение И. Жданова «Ты, как силой прилива...» как будто вступает в диалог со строчками О. Мандельштама: *Словно темную воду, я пью помутившийся воздух, Время вспахано плугом, и роза землю была... Поэтическая речь уподобляется И. Ждановым силе прилива из мертвых глубин, «отсидевшей ноги» воде, исходящей облаками, зачаженным всплескам (т.е. всплескам, пойманным, как рыба, между двумя неводами, – исходя из определения, данного словарем Даля) всего, что можно обнаружить в реке времени (речь и река, в силу звукового сходства, предстают как слова одного корня); тьме противостоит поднимающаяся со дна немоту луна, жест, оперенный огнем, блеск стали ножа (пера?), лемеха, распластывающего землю: Ты, как рану, цветок вынимаешь из пут недосчитанных кем-то минут. Строки И. Жданова: Ты стоишь по колена в безумной слюне /*

помраченного дара, / разбросав семена по небесной стерне... – это ответ на призыв О. Мандельштама: «Нужно рассыпать пшеницу по эфиру» [3, 43], слова, листопадом срывающиеся с мирового древа, прорастают цветами и кустами Эдема.

Вспаханное поле – образ, вырастающий в поэтике И. Жданова в миф. И вновь приведем цитату из О. Мандельштама: «Поэзия – плуг, взрывающий время так, что глубинные слои времени, его чернозем, оказываются сверху. Но бывают такие эпохи, когда человечество, не довольствуясь сегодняшним днем, тоскуя, как пахарь, жаждет целины времен» [3, 40]. Внимательное прочтение стихотворений И. Жданова «Портрет отца» и «Неон» выявляет не только интертекстуальные, но и автоинтертекстуальные элементы. В первом случае зеркало, пустая равнина, обвитая резной рамкой, пожелтевшая фотография (гладь реки времен), жанровая картинка – отец, наблюдающий за игрой младенца, скошенные травы, желтое поле, желтая равнина зажженных свечей, небо с прямыми углами окна попадают в одно смысловое поле, «разваленное» до дна. Во втором случае все эти образы получают развитие: *Вот слово прошло по прокатному стану неона, / сквозь двумерную смерть... <...> И над желтой равниной зажженных свечей обгорают / крылья вогнутых окон, и маковым громом играют / две бумажных обертки на тронном полу <...> как будто даровано право / им себя выбирать и травиться двухмерной отравой. / И по желтому полю, по скошенным травам наследства / желтизной фотографий восходит размытое детство / в заоконное небо, мерцая прямыми углами, / море в жилы вошло и замкнулось в обугленной раме. <...> Это гладь фотографий сырыми дождями размыло, / это желтое поле пластами себя развалило. / Перепахано слово.*

Для нас будет существенным сравнение – через слово – поля, пустой равнины страницы с зеркалом. **Зеркало** у И. Жданова – это зеркало леса, газообразное зеркало летеиское, которое чернеет и клубится, зеркало тайн памяти. Со словом, как и с зеркалом, соотносится и **тень** (душа, «двойник», атрибут пустоты, сна, ночи), по опре-

делению И. Жданова, *мысль, извлеченная на свет*. Но слово – это и тень, отброшенная **крестовиной квадрата окна**.

Двумерность листа получает не только третье измерение – глубину, но и четвертое – по А. Белому, «межпространственное» измерение. Именно поэтому И. Жданов квадрату окна сопоставляет куб, *зеркальный изнутри, взвесь кубических облаков, куб внешней души*. Н. Александров, анализируя строчки: *Как душу внешнюю, мы носим куб в себе - / не дом и не тюрьма, но на него похожи*, – пишет, что определение, пройдя отрицание, обретает позитивный смысл, фраза, как петля Мебиуса, замыкается на самое себя, причудливо соединив в себе два высказывания, в которых определяемое и определяющее меняются местами: «Куб не дом и не тюрьма», «Дом и тюрьма похожи на куб» [1]. Позволим себе отметить, что во фразе этой есть и еще один смысл: «Мы похожи на куб, который может быть внешней душой и тюрьмы, и дома». *Прозрачных городов трехмерная тюрьма* в поэзии И. Жданова сродни существующей вне измерений *горчишной тюрьме слова, куб дома* – это квадрат основания древа мирового, помноженный на вертикаль слова, возросшего из горчичного семени.

Здесь И. Жданов следует идеям М. Хайдеггера: «Язык есть дом бытия. В жилище языка обитает человек. Мыслители и поэты – хранители этого жилища. Их стража – осуществление открытости бытия, поскольку они дают ей слово в своей речи, тем сохраняя ее в языке» [7, 192]. Отсюда – неординарная трактовка мифа о блудном сыне («До слова»), о которой упоминает Н. Александров. Об этом речь идет в стихотворении «Возвращение»: *<...> на слабый стук, переболевший в нем, окна вспыхнули разом <...> и как будто сразу взлетел над крышей дом, деревянную плоть оставляя...*, – здесь действительно визуальная яркость (стук в дверь и вспыхивающие окна спящего дома) сочетается с аллегорией вознесения [1], соотнесение по вертикали дома земного с домом небесным – тема следующего фрагмента: *Где бы он ни был, тайно светила ему / золотая скоба от некрашеной двери, / а теперь он ждет, прогибая глаза*

ми тьму, / посвященный итогу в испуганной вере... (не исключено, что под золотой скобой имеется в виду серп луны). Для нас будут важными и следующие строки: *Знать бы, в каком краю будет поставлен дом / тот же, каким он был при роковом уходе...* Комментарий к ним – или продолжение? – мы найдем в эссе И. Жданова «Повторение или воскресение»: «Чертеж, или план, или карта этого места возможны только во времени, и остается только надеяться на воскресение. Но будут ли жить они там – эти пространства или, с точки зрения тех, которые будут, они – уже мнимые?» [2, 68]. Как представляется, вопрос адресован читателям, ведь если язык – это дом бытия, то «твой дом – это тот, с кем ты разломил памятную табличку при расставании» [2, 67]. В этой связи образы «Портрета отца» и «Неона» получают еще одно прочтение: *отец, повернувшийся спиной к младенцу, играющему на полу маковым громом, и две бумажных обертки, две полых бумажки, две половинки*, – это и слово небесное и слово земное, слово языка и слово поэтической речи, но и слово поэта и слово, повторенное или воскрешенное читателем. Слово изначальное и есть «блудный сын»: *блудный сын, говорят, возвращался ... несказанно, как дождь, необученный плачу, словно с долгов своих смог получить он сдачу в виде воскресших дней...*

Говоря об отношениях поэта – хранителя дома и читателя – жильца, И. Жданов подчеркивает возможность изменения облика дома: «Не колеблясь, человек расстается с тем, что в нем не нуждается в повторении» (эссе «Повторение или воскресение»), а также: *То, чем был я когда-то, / все, присущее мне, что тебя не коснулось, / я хочу уничтожить, забыть...* (стихотворение «Дом»). Множественности форм языкового бытия соответствует множественность языковых личностей, прежде всего, «я» отличается от «ты» и «он»: *Все мне кажется, был я свидетелем в доме счастливом* (автор вступает в некие текстовые отношения с персонажами, а также наблюдает за отношениями персонажей и читателя), но речь идет и о многозначности переменной «я», о системе «двойников» – «зеркальности» язы-

кового пространства: *Тот, кого ты ждала, / а потом в этом доме встречала, / сам придумал себя для тебя / и не знал, что придумал себя.* В вопросе: *Умирает ли дом, если после него остаются / только дым да объем, / только запах бессмертный жилья?* – звучит вопрос о сохранении инвариантных языковых смыслов при изменении языковых «кодов» (дом превращается в дым при изменении гласной). И. Жданов касается и «примет» языкового бытия: *Нет окна, / но тянутся ветви привычно / клена красного, клена зеленого, / клена голого, заледеневшего / восстанавливать это окно, / помогая проходим / отражаться в пропавшем стекле. /.../ То, что было потом, охраняют теперь снегопады, / разлинованный отсвет окна создавая в полете, / словно сердце синицы на встречном ветру, / прогибаясь под светом. Окно и деревья за окном, ветка как жест ветра, свет, снегопад и синица – птица, символ сердца, души и слова – это константы поэтического мира И. Жданова.*

Окно – *полость мира* («Мелкий дождь идет на нет...»), *прорезь пустоты* («Мороз в конце зимы...»), *путь в миры и времена* («Любовь, как мышь летучая...»), *беззвучные проекции лесов* («Мастер»). **Квадрат окна** – это и «малый мир», интегрирующий параметры космоса, и *горизонтальная плоскость* уже упомянутого мирового древа, в которой различаются освоенное и неосвоенное (связанное с культурой и природой), стороны света, времена года, времена суток (утро, день, вечер, ночь), стихии (огонь, вода, земля, воздух), а также углы, в которых находятся «малые деревья»², в данном случае, *углы зрения, задающие проекцию лесов. Взгляд* из окна, или даже *взгляд*, проникающий сквозь стены, которые меж окон прозрачны, это скольжение по оси древа познания и одновременно фиксация начала времен и миров – момента сотворения мира, о чем свидетельствует фрагмент стихотворения «Взгляд»: *Был послан взгляд – и дерево застыло, / пчела внутри себя перелетела / через цветок, и, падая в себя, / вдруг хрустнул камень под ногой и смолк. <...> и яблоко надкусанное цело <...> Внутри деревьев падает листва / на дно глазное, в ощущение снега, / где день*

и ночь зима, зима, зима. С одной стороны, мы видим здесь отголосок мифологических представлений о «перевернутости» миров по отношению к наблюдателю (дерево нижнего мира видится «ветвями вверх», дерево верхнего мира – «ветвями вниз»), с другой, важно то, что взгляд приводит в равновесие пространство мировое и пространство белой, как снег, страницы, заключающей в себе и весь спектр «красок» мира (ср.: в яблоке румяно-ледяном, как семечки, чернеет Млечный Путь), но и «белый шум» (ср. там тишина нашла уединенье), шум, спектральные составляющие которого распределены по всему диапазону слышимых частот.

Лист бумаги и «листья» мирового древа (древа жизни, древа познания) у И. Жданова связаны метонимически: книга (стихотворение) представляет собой лес, где каждый лист – потомок ожиданий, и каждый шаг отчетлив, как последний («Стоишь одна у входа в этот лес...»), ср. также «Тихо сердце, как осень, горит...» – здесь звучит вопрос: <...> кто же войдет в этот лес, / наваждением его заморожен, / осторожно, пока он возможен / и пока он совсем не исчез?). Движение смыслов хранит эхо листвы грунто-игольной дрожи («Мелеют зеркала...»); «круговорот листвы» становится символом перехода от реальности к ее языковому и далее – поэтическому представлению: *Вот в шепот сыплется листва, / она мертва, она права. <...> Мы молча в шепот сходим / и там себя находим.* С деревьями, листвой, листопадом в поэтике Жданова связаны все стихии – огонь: тополь предстает как слог огня, пропавшего в огне, вода: розовый куст – это куст, убеленный словами, несущими воду, земля и воздух: где-то на земле до моего рожденья, до крика моего в мое дыханье вник послушный листопад; и ветер встрепенется в древесном шепоте моем; листопад – это и связующее звено космоса и микрокосма: *Петляет листопад, втирается под кожу. <...> Течет во мне река, как кровь глухонемая. Свершается обряд – в ней крестят листопад («Крещение»), человеческая речь уподобляется ветвистой крови реки времени («Оранта»).* Дерево оказывается и осью преломления тьмы и

света, ночи, развернувшей небо в звезду, и дня, озаренного черным солнцем зрачка, проблеском глазного дна и тенью внутреннего, ледяного солнца страницы, точкой пересечения горизонтали и вертикали: *Шепот ночной трубы на свету обратится в слово, сфера прошелестит смальтой древесной славы... («Оранта»), Казалось, никого не обходило / присутствие погасшего огня. / И был лишь тополь где-то в стороне, / он был один запружен очертаньем, / он поднимал над головой у всех / порывистого шелеста причуду, / дотягиваясь пальцами до слуха <...> Его превосходила глубина, он был внутри ее, как в оболочке, / он выводил листву из берегов / и проносил на острие движенья / куда-то вверх, куда не донестись / ни страху, ни рассудку, ни покою («Так ночь пришла, сближая все вокруг...»).* Страница же оказывается горизонтом слова, размыкающегося в вечность – пересекающегося с вертикалью высоты и глубины³: *Там нет меня. Над горизонтом слова / взойдут деревья и к нему примерзнут - / я никогда их не смогу догнать. <...> а здесь играет в прятки сам с собою <...>, / кто дереву не дал остаться прахом («Взгляд»), И белые висят сады, / как статуи, расставлены на льду... («Море, что зажато в клювах птиц...»).*

Здесь необходимо заметить, что лед, снег становятся у И. Жданова символами страницы, замыкающей поэтический мир или микрокосм в макрокосме, отчасти потому, что он разделяет поэтическое кредо Б. Пастернака (ср. его «определение поэзии»: *Это – щелканье сдавленных льдинок, Это – ночь, леденящая лист, Это двух соловьев поединок*), отчасти – вследствие развития мифологических представлений о снеге как связующей нити между небом и землей, движении душ⁴. У И. Жданова снежинка, снег, снегопад ассоциируются со словами: *снег умеет пить наискосок свободу взгляда... не передать огнем и воздухом не заучить его побег в уклончивую тьму; сыпучий снег позволяет представить объект сквозь призму представлений о нем: в воронке взгляда гибнет муравей, в снегу сыпучем простирая лапки к поверхности, которой больше нет <...>; во внутреннем пространстве мира и мира текста снег про-*

ходит нагишом, невидим и неслышим, снежинка – белый плод молчанья – расцветает на листе бумаги белой сиренью.

Вот как выглядит у И. Жданова «морозное письмо»: Мороз в конце зимы трясет сухой гербарий / и гонит по стеклу безмолвный шум травы, / и млечные стволы хрипят в его пожаре, / на прорези пустот накладывая швы. / Мороз в конце зимы берет немую спицу / и чертит на стекле окошка моего: / то выведет перо, но не покажет птицу, / то нарисует мех и больше ничего. Как справедливо замечает Н. Александров, И. Жданов идет от факта реальности – появления на стеклах характерных морозных узоров – к его осмыслению (добавим, сквозь призму собственного поэтического мифа об окне как прорези пустоты, границе мира сего и вечности): «Жданов использует один из своих излюбленных приемов – прием «удвоения», изображения одного и того же явления с разных точек зрения. <...> Шелестящая, мертвая, сухая прошлогодняя трава (что торчит из-под снега) как бы переносится на стекло; и даже не она сама, а «шум травы», будто застывающий в узоре на стекле. Морозный рисунок таким образом рассматривается как графическое выражение звука (и вместе с тем ощущения от созерцания зимнего пейзажа)» [1]. Это – зримый образ звуков вечности, которые можно облечь словами, обучив снег паденью с облаков. То, что узор таинственный... – то нотные значки для снегопада, становится ясно, когда мы читаем стихотворение «Любовь, как мышь летучая, скользит...»: Здесь снегопада чуткий инструмент, и черно-белых клавишей его приятно вдруг увидеть мельтешенье..., исходные образы (любовь - летучая мышь, струны - нити, связывающие влюбленных, снегопад в ночи – черно-белые клавиши, рояль – дом без окон – внутреннее замкнутое пространство) приходят в движение, когда «высвечивается» внутреннее пространство мира, созданного текстом: но вспыхнет свет – и струны в звук вступают <...> течение снегопада понесло, в наш домик залетела оконстая... Эта тема получает свое развитие в «Джаз-импровизации»: Что стало с городом в степи? / Здесь третий день хозяйничает

вьюга, / выпаривая соль архитектуры, / забыто нами вопреки себе, / и сравнивает крыши с небосводом. <...> Степная зона – как огромный лист бумаги, / чуть смятой, распростертой над каретками / подземных пишущих машин, / и день и ночь стрекочущих и шьющих / полотна белые судьбы, / с едва заметною канвой для вышиванья... <...> А снегом занесенный городок / куда-то оседает час за часом, / ломая с хрустом русла и отводы, / прорезанные в воздухе горбатом, / те русла, по которым потекли бы / ростки и стебли, ветви и стволы⁵. Таким образом, внутреннее и внешнее пространство поэтического текста размыкаются в пространство интерпретации. О «Джаз-импровизации» И. Жданова можно сказать, перефразируя О. Мандельштама, что это «симфоджаз», а «не песенка о чижике».

Примерно то же место, что и снегу, в поэтическом мире Жданова отведено дождю: Дождя отвесная река / без берегов в пределах взгляда, / впадая в шелест листопада, / текла в изгибах ветерка. <...> И лужи, полные водой, / тянулись вверх, когда казалось, / что никому не удавалось / склоняться, плача, над собой; Молитва твоя – молотья букв, / стук <...> твердых дождей чугунного сплава, / зреющих слева направо, / сверху вниз. / Дождь орошает сухой линотип. / Буквы растут. Стебли срезают. / Бумагу кладут на стерню... Более того, дождь – это иная форма существования снега и льда, в конечном счете вливающих в реку времени: там звезды, как ручьи, текут по небосводу и тянется сквозь лед голодный гул дождя; и рябью подо льдом утешится река; и силится выпрямить дно расплавленный лед колокольный <...> уже тяжелеет вода и воздух проемами рвется⁶.

Воздух, дыхание также относятся к константам поэтического мира И. Жданова: это и небесный (воздушный) океан, проливающийся на землю душами, разгоряченный дых испарений, бессмертный выдох, дыхание времени. Дыхание мира подобно игре светотени: Толпы света бредут, создавая дыханьем округу, узнавая пейзаж как создание своих мятежей, / обтекая его, голоса подавая друг другу, / превращаясь в скопления мечущих мрак миражей. <...>

Каждый выдох таит черновик завершеного мира. / У меня в голове недописанный тлеет рассвет; Еще остекленевшее дыханье, колючее, как угольный рисунок, еще не отрешенный от холста, тебе напоминает привкус хлорофилла, прозрачного в безлиственном лесу, где мир двоит в присутствии дождя и бережную кровью отраженья, процеженного отсветами солнца, опутывает воздух и хранит. Поэт, подобно Мастеру, занимает пазы отверстых голосов (и раздавалось где-то то и дело: ... я ...задыхаюсь ...душно ...отвори...), ища на вдохе равновесья, что отнюдь не просто: становится дыханье невесомым, когда его выталкивает время, свой голос неспособное узнать. Звучание времени – это наваждение скрипок, поющих без смычков под талым льдом, сопровождавших костяную флейту, чей голос доносился из крыла, протянутого в воздух при полете, в нем – и отголоски минуты: ее лишь можно обрести как вечность, способную к земному воскресенью, назвать собой и выпустить из рук.

Структура **лирического субъекта** в поэзии И. Жданова близка к той, что обнаруживает у Б. Пастернака Н.А. Фатеева – «я» «соединяет линией-пунктиром все сущее в один мир» [6, 21-22]. В «я», когда речь идет о Боге и о любви, заключены и «ты, она, он» (Н.А. Фатеева определяет это значение прагматической переменной как «мое Ты»), «я» – это и душа, тень, эхо, зеркало, «другие люди» («мы»), «я» соотносится с природой («это»), с предметами внешнего мира («вещь», «оно»), с миром Истории и Культуры («мы») и т.д. Однако самым важным представляется такое определение лирического субъекта: «я» – *аспект описанья изъятый*, при этом «я» вполне может быть равно читательскому «ты».

Как отмечает Н. Александров, «Жданов рассматривает не качество <...>, а его манифестацию, одно из «проявлений», придавая ему сущностный статус; отделяет предикат от субъекта, действие от деятеля» [1]. Действительно, можно привести немало примеров, доказывающих справедливость этого тезиса: *это всего лишь щепоть пустоты, это всего лишь чакона без скрипки;*

красное марево жеста окутает руку твою; плывет глубина по осенней воде, и тяжесть течет, омывая предметы; не так ли *сердце взвешивает стук?* Есть и примеры несколько иного рода: (звезды смотрят вверх) – *им все равно, трещат ли сучья без огня <...>, идет ли снег <...> летит полет без птиц <...>*, ср. также: *и снег проходит... и продолжается полет давно умерших птиц...* Как в сказке Метерлинка, «треск» становится «душой» сучьев (ломающихся, горящих), «полет» – «душой» снега и птицы, а снег и птица – «обиталищем», словесной оболочкой души. «Отчуждение» предиката от одного субъекта или объекта и «передача» его другому – необходимое условие проявления образа, «дослова»: *Останься, боль, в иголке! Останься, ветер, в челке пугливого коня! <...> Пусть я уйду в иголку... Я стану ветром в челке <...> войду в погасший свет, себя сведу на нет. Но стоит уколиться кому-нибудь, как вдруг свет заново прольется, и мир во мне очнется, и шевельнется звук. И вспрянут где-то кони, спасаясь от погони беды, пропавшей в стене...* И. Жданов как будто следует принципу, сформулированному О. Мандельштамом: «связанные между собой явления образуют как бы веер, створки которого можно развернуть во времени, но в то же время они поддаются умопостигаемому свертыванию» [3, 55]. Особенно важно учитывать это при анализе текстов, подобных «Пустой телеге» И. Жданова, явно перекликающейся с «Телегой жизни» А.С. Пушкина: *Пустая телега уже позади, и сброшена сбруя с тебя, и в груди остывшие угли надежды. Ты вынут из бега, как тень, посреди пустой лошадиной одежды.* «Изъятый аспект описанья» в данном случае – бег времени и пушкинское слово, это оно ушло из современности в вечность: *Таким ты уходишь отсюда с тех пор, как в ночь укатилась телега. А там, за телегой, к себе самому буланое детство уходит во тьму, где бродит табун вверх ногами и плачет кобыла в метельном дыму, к тебе прикасаясь губами.* В отнесенном к аспекту описания «ты» – и И. Жданов, и А.С. Пушкин, и В.В. Маяковский с его «хорошим отношением к лошадям». Показательно в данном случае и появление в тексте слова

«тень», сигнализирующего и о расслоении пространства текста, и о существовании в мире текста «двойников».

Как представляется, и в случае: *птица – это тень полета* – «тень» – это «двойник», птица и есть полет, в тени, т.е. во внутреннем пространстве текста, в поэтическом мире, раскрывающем видом и звуком вечные смыслы, *птица и полет <...> слиты воедино*, «словно стерты интервалы между словами, и стихи сливаются в единую словесную ткань» [1]: *Проплывут замедленные лица, вскрикнет птица – это лист падет. Только долго, долго будет длиться под твоей рукой его полет.* Как можно заметить, полет может претвориться в поэтическую реальность и птицей, и листом, по мановению руки автора и следящих за полетом, прорывающих его глаз читателей.

Свойство слова и «отчужденного», именуемого этим словом признака быть частью целого – словесной реальности – проявляется в инвертированных генитивных конструкциях, которые обнаруживают «необщее выражение» тропики, используемой Ждановым. Это – метонимические метафоры: *Разбросаны перчатки осязанья, наперстки звона, веретена вальса... Зевает кот, расходится кругами...* В приведенном примере реальность представлена через свои признаки, воспринимаемые через взаимодействие с предметами, которые эти признаки ей и сообщают: котом разбросаны «осязаемость» перчаток, «звон» наперстков, т.е. сами перчатки и наперстки (на самом деле, конечно, перчатка и наперсток, множественное число, вероятно, передает значение обобщающего отвлеченного признака). Вместе с тем, рядом с инвертированной, возникает и «нормальная» метафора сравнение *веретена вальса*, приобретающая в их контексте метонимическое звучание: по комнате «разбросаны» чувственно воспринимаемые движения музыки (вращение веретена, прядущего нить – вращение пластинки, «прядущей нить вальса», - плавные круговые движения танцоров, «прядущих нить танца») и «круговые движения» вообще (ср.: *кот расходится кругами...* - зевает, округляя пасть, или зевает, а потом умывает круговыми дви-

жениями лапки мордочку, не суть важно). Вместе взятые, эти генитивные метафоры метонимически представляют образ комнаты – «разбросанные» по ней фрагменты восприятия. Можно привести и другой пример инвертированной метафоры-сравнения: *Прозрачных городов трехмерна гора, сыпучее метро, и толпы ковыля* (здесь и *толпы, похожие на ковыль*, что было бы логично представить метафорой *ковыль толп*, и *ковыль*, колебательное движение которого представлено *толпами*). Для тропики И. Жданова характерна и метонимия признака, «опредмеченного» метафорическим эпитетом: *морозный нерв страха, шмельный зной свеч.*

Прием градации смысла используется И. Ждановым для описания пограничных состояний поэтической реальности: *боль поет, как взгляд поет в ресницах* – между ресницами – голос страдающей души, говорящей взглядом о боли; *падая, тень дерева увлекает за собой листья* – дерево отбрасывает тень и сбрасывает листья (это – явления «одного корня»), вместе с тем, *листья* – это и есть *тень* дерева, его часть. Прием градации смысла действует и на большом текстовом пространстве: *Небо, помещенное в звезду, - ночь. <...> Небо, развернувшее звезду, - свет; Деревя невыполнимый жест – вихрь. <...> Деревя срывающийся жест – лист; Душами разорванный квадрат – крест, черный от серебряных заноз – крест. Музыка спиральный лабиринт – диск, деревья идущего на крест, - срез. Блуждает изнуренная игла по кругу, и ушибами горит черный несмысливающийся срез. <...> И копится железо для иглы, и проволоку тянут для гвоздя, спиливают дерево на крест. <...> Небо, разрывающее нас, - крест.* При этом градация смысла может быть представлена как на уровне «буквального», так и на уровне «буквализации метафорического» (в данном примере можно сравнить срез спиленного дерева с «запыленной» пластинкой, единство смыслового «корня» подчеркивается подразумеваемым сопоставлением однокоренных слов, интерпретирующих образ). Смысловые нюансы, порождаемые гранями «первоэлемента» значения, нередко «проявляются»

восстанавливающей реальную, но утраченную сегодня этимологию: *приятно исцелять и целовать, быть целым...*

Примечания:

¹ Говоря о преображении в слове, И.Жданов употребляет выражение *я вздохну от боли* как синоним устойчивого выражения «вздохнуть с облегчением». Поиск слова всегда связан с «тоской» как по Слову, так и по «молве человечей».

² См. статьи «Древо мировое» и «Квадрат» в энциклопедии «Мифы народов мира» [4, 398-406 и 630-631].

³ Здесь важно вспомнить о аналогии окна и страницы – окна в поэтический мир – в связи с аналогией, утверждаемой И.Ждановым: «то, что снаружи крест, то изнутри окно» – не только квадрат есть горизонтальная плоскость древа мирового, но и крест конституируется внутри квадрата, ср. : *дерева, идущего на крест, срез...* Добавим, что горизонталь и вертикаль предстают и в образах *города и горы*.

⁴ Ср. в стихотворении «Зима»: *И души смерзлись, как на грех, теперь одна душа на всех <...> учись, душа, дышать снежком...*

⁵ Ср. у О.Мандельштама: «Голос материи <...> звучит как членораздельная речь. На этот вызов можно ответить только архитектурой.

<...> Строить – значит бороться с пустотой, гипнотизировать пространство» [3, 169-170].

⁶ Ср. также: *Я, распластавшись, лежу на песке, создающем меня. А река, поднимаясь со дна, как облако, любит меня.*

Литература:

1. Александров Н.Д. Оправдание серьезности. Иван Жданов – непонятный или непонятый? // Дружба народов, 1997, № 12. - magazines.russ.ru/druzhba/n12-97/alexan.htm.

2. Жданов И. Неразменное небо. М., 1990.

3. Мандельштам О. Слово и культура. М., 1987.

4. Мифы народов мира. Энциклопедия. Т.1,2. М., 1987.

5. Пастернак Б. Избранное в 2-х томах. Т.2. М., 1985.

6. Фатеева Н.А. Стих и проза как две формы существования поэтического идиостиля. Автореферат докторской диссертации. М., 1996.

7. Хайдеггер М. Время и бытие. М., 1993.

Статья опубликована в книге: Северская О.И. Язык поэтической школы: социолект, идиолект, идиостиль. М., Азбуковник, 2007.

О ФИГУРАХ ПЕРЕМЕЩЕНИЯ СЛОВ В ПОЭЗИИ ВЕРЫ ПАВЛОВОЙ

Среди поэтических (синтаксических) фигур, основанных на перемещении слов (инверсии, параллелизмы), активнее всего изучалась многочисленная группа параллелизмов¹. Некоторые из них, например хиазм, удостоились специальных исследований². Недавняя работа М. Эпштейна, посвященная смысловым трансформациям перестановки слов в высказывании, убеждает в том, что интерес к этому явлению закономерен со стороны не только стилистики, но и поэтики³. Исследователь вводит понятие анафразы – «фраза или любой отрезок текста, образованные перестановкой слов из другой фразы или текста, при соответствующем изменении их лексико-морфологических признаков и синтаксических связей» [10, 473] – и предлагает сделать ее изучение предметом особой филологической дисциплины – анафразеологии [9, 231]. Не берусь судить о том, нужна ли подобная институционализация, но интерес к анафразе как к механизму семантических преобразований в поэтической речи представляется важным и перспективным. Эпштейн подробно описал языковую сущность явления, наша задача – перевести разговор о речевых трансформерах из лингвистики в поэтику.

Если, по мнению ученого, русский язык с его многобуквенными и многоморфемными словами недостаточно гибок для того, чтобы при перестановке букв почти всегда создавать анаграммы и палиндромы⁴, то относительно свободный порядок слов открывает простор для анафразирования. Предел лексико-морфологической растяжимости – полифраз. «Это поэзия самой языковой парадигмы, поэзия фразовых преобразований, производимых одновременно изменением порядка слов и замещением одних словоформ и дериватов другими» [9, 236-237]. Так, в стихотворении Д. Хармса «Иван Топорышкин» каждая строфа открывается строкой, задающей исходную ситуацию («Иван Топорышкин пошел на охоту...»). Затем к ней добавляется «пудель»,

и происходит что-то непонятное: безупречные с грамматической точки зрения высказывания превращаются в логическую бессмыслицу. Ряд стандартно-охотничьих предикаций становится «абсурдистской игрой с простейшими элементами заторможенного сюжета, которые переворачиваются, как детские кубики, демонстрируя свою многогранность» [9, 237].

Когда анафразирование происходит на уровне фразового членения, меняются местами не отдельные слова, а группы слов. Порядок следования этих групп варьируется, в то время как лексико-морфологические признаки слов и их синтаксические функции остаются без изменения:

Сон во сне

1

Кричал я всю ночь.
Никто не услышал,
никто не пришел.
И я умер.

2

Я умер.
Никто не услышал,
никто не пришел.
И кричал я всю ночь.

3

– Я умер! –
кричал я всю ночь.
Никто не услышал,
никто не пришел...

[4, 390]

Стиховое членение, рассекающее текст по предикативным «швам», составляет из четырех синтагм три нетождественных высказывания. С фактической точки зрения фраза «я умер» невозможна, поскольку смерть находится по ту сторону субъекта («рождение и смерть нами не переживаются, они лишены субъективного характера, как события, они целиком относятся к

сфере объективного») (Т. Манн. Волшебная гора). Вместе с тем от строфы к строфе степень катастрофы возрастает. В первом четверостишии «я умер», потому что никто не пришел мне на помощь, во втором – «я умер», и мою смерть никто не заметил, в третьем – человек во сне кричит о своей смерти, но его по-прежнему никто не слышит. Так абсурд совмещается с трагедией умирания, имеющей для каждого личностный смысл.

Трансформация семантики, вызванная позиционным транспонированием слов, может сопровождаться изменением порядка лексических или синтаксических единиц; изменением формы слова; «словообразовательным фразообразованием», когда варьируются мотивационно связанные (однокоренные) слова в пределах одной лексико-семантической группы; «фразообразованием свободного типа», включающим общую корневую морфему в словах, лишенных мотивационной связи и принадлежащих разным лексико-семантическим группам [9, 234-235]. Добавим к этому и возможность лексических замен (на основе синонимии и антонимии), лишенных корневой морфемы, но сохраняющих тематическую общность. Не все уровни анафразии выступают в комплексе, однако с повышением уровня трансфигурации семантическая сложность текста возрастает:

Казалось,
все было ясно:
 сначала нашел себя,
 потом и ее.
Но обнаружилось,
что это ошибка:
 ее я нашел чуть раньше,
 чем себя.
Впрочем, и в этом
я не очень уверен:
 возможно, и себя и ее
 я нашел одновременно.

А она говорит,
что сначала нашла меня,
а после и сама отыскалась,
и уж потом
кто-то нашел нас обоих.

Словом,
поиски увенчались успехом.

Но временами мне кажется,
что ни я,
 ни она
еще не найдены
ни мною,
ни ею,
ни кем.

[1, 213]

В поисках друг друга важно найти не только другого человека, но и себя. Очередность таких обретений составляет предмет художественной рефлексии. Точка зрения героини меняет последовательность находок («сначала нашла меня, / а после и сама отыскалась»); затем появляется некто третий, кто придает поискам высший смысл. Этот смысл скрывается за языковым клише («поиски увенчались успехом»), в котором глагольная корневая морфема позволяет соотнести «успех поисков» с брачным венцом. Однако ощущение, что поиски человеком себя на этом не закончились, остается. Анафразия передает *запутанный* характер отношений, участники которых продолжают искать себя, несмотря на то, что друг друга они уже нашли.

Анафразироваться может не весь текст, а его часть. Цель позиционных перестановок – передать единство мира, истоки которого лежат в сфере мифопоэтического:

Одиноко прильнуть
к теплой таинственной печи
которая в темной комнате
дышит ласково и странно
 Печь моей мамы
 Печь моя мама
Печи ведь немножечко мамы
Мамы ведь немножечко печи
И нам хочется вернуться к ним
<...>

[6, 138]

Наряду с синтагматической анафразией, основанной на изменении порядка слов по принципу хиазма («печи... мамы», «мамы... печи»), здесь присутствует изменение формы слова, что приводит к семанти-

ческой перестройке высказывания («печь моей мамы», «печь моя мама»). Материнское тепло обретает вещные признаки, а сама вещь (печь), являясь наиболее значимым предметом обихода, наделяется сакральным статусом. Мифологическая символика печи, как известно, связана в основном с «утробной» жизнью человека (соитие, развитие плода, рождение); в свадебном и родинном обрядах она символизировала рождающее женское лоно⁵.

Мена слов нередко ограничивается одной фразой, которая по своему синтаксическому строению напоминает хиазм⁶. Отношение между двумя словами повторяется во второй части фразы в инвертированном виде: «Когда говоришь, что думаешь, – думай, что говоришь!» (Г. Горин). В поэзии подобное высказывание может оказаться одностишием, чья трансформационная структура нуждается в дополнительной концептуализации. Эту роль берет на себя заглавие. Оно выражает художественный смысл лингвистического явления – двойного лексического повтора с обменом синтаксическими функциями:

Лента Мебиуса

Я нужен тебе для того, чтобы ты была мне
нужна.

[3, 124]

Перестановка слов возможна в условиях лексического минимума (используется пара понятий). Строго говоря, это не анафраза: здесь нет словесных замен в пределах высказывания при изменении морфологических и синтаксических признаков. Семантика текста определяется не горизонтальным, а вертикальным членением, обусловленным только стихотворной формой. Ограниченность языкового материала компенсируется изысканностью его организации:

Русский вопрос

Калашников?
Барышников?
Барышников?
Калашников?

Барышников?
Калашников?
Калашников?
Барышников?

Калашников?
Барышников?
Калашников?

Барышников?
Калашников?
Барышников?

[5, 154]

Сочетания слов определяются не синтаксисом, а строфикой. Достаточно устранить пробелы, соединив графические блоки в монолит, чтобы «затемнить» авторский замысел. Сегментация текста принципиальна. Два русских имени складываются в самую интернациональную форму стиховой композиции – сонет. На это указывают количество стихов (14), их графическое расположение (два катрена и два терцета), схема рифмовки (abba baab aba bab, напоминающая один из «итальянских» вариантов: abba abba cdc dcd). Перед нами не сонет в точном смысле этого слова, но его структурный аналог. Два антропонима, указывающие на главные сферы отечественного «экспорта», интегрированы в мировой процесс благодаря сонетной форме. Ее отчетливо европейский характер оттеняет специфический вклад России в мировую культуру, придавая русскому вопросу прикус печальной иронии.

Приведенные примеры показывают, что фигуры перемещения слов – одна из особенностей языка поэзии XX в. Дело, однако, не только в том, что они широко используются в поэтической практике, но и в том, что они могут быть одной из определяющих черт идиостиля отдельных поэтов. Особого внимания в этой связи заслуживает поэзия Веры Павловой. Ее стихи интересны нестандартными языковыми решениями⁷. Одна из предпосылок – их объем. Выдвинутый Ю. Н. Тыняновым закон «единства и тесноты стихового ряда» дополняется «теснотой» самого текста. Произведения оставляют впечатление сильного тек-

стового сжатия, увеличивающего их смысловую емкость. Механизм такого сгущения напоминает семантическую компрессию и парадоксальное заострение мысли, характерные для афоризма. Синтаксическая основа сгущения – параллелизм обращенного (антитетичного) типа. В отличие от традиционного (народно-поэтического) параллелизма, позволяющего выявить сходное в различном, его обращенная форма акцентирует различное в сходном:

Они влюблены и счастливы.

Он:

Когда тебя нет,
мне кажется –
ты просто вышла
в соседнюю комнату.

Она:

Когда ты выходишь
в соседнюю комнату,
мне кажется –
тебя больше нет.

[7, 21]

Исходная ситуация гармонии («влюблены и счастливы») далека от формулы счастья, одинаково применимой к мужчине и женщине. Их совместное счастье не похоже на счастье друг друга. Перестановка слов в высказывании, построенном по принципу хиазма, воплощает два разных мировосприятия: мужское с его аналитизмом и женское, где доминирует непосредственная эмоциональная реакция. Перед нами два мира, в которых абстрактное и конкретное связаны противоположным образом. В мужском мире сознание находит спасительные лазейки в виде повседневных несемиотизированных действий («ты просто вышла / в соседнюю комнату»). В такой системе координат Ее отсутствие мыслится как временное и поправимое; его семантический вес близок к «нулю».

В женском мире, где восприятие направлено от факта к обобщению, ситуация драматична, если не катастрофична. Во-первых, она семиотизирована: выход из комнаты не равен отсутствию человека в ней – это выход за пределы существования. Во-вторых, временное здесь прирав-

нивается к вневременному, что вызывает ассоциацию с детским мышлением. Мышление ребенка наглядно и конкретно – потеря малышом матери из виду равносильна ее небытию. Разумеется, такое несовпадение мужского и женского восприятий само гендерно маркировано, поскольку автор стихотворения – женщина. Для нее женская любовь, даже если она взаимна, отличается от мужской постоянной тревогой о любимом человеке («когда ты выходишь / в соседнюю комнату, / мне кажется – / тебя больше нет»).

Вера Павлова довольно часто открывает стихотворение параллелизмом-двустихием, построенном на двойном лексическом повторе с обменом синтаксическими функциями:

Мужчины делятся на любовников и мужей подруг.
Женщины делятся на подруг и любовниц мужа.

Сны в дневнике – воспоминанья,
в стихах воспоминанья – сны.

Мои ли ладони гладят твои плечи,
твои ли гладкие плечи – мои ладони...

В городе женщины гораздо красивей мужиков.
В деревне мужчины гораздо красивей, чем бабы.

Мне с тобой хорошо даже там, где мне плохо.
Мне без тебя плохо даже там, где мне хорошо.

Плачу, потому что не можешь со мной жить.
Не можешь со мной жить, потому что плачу.

Плавность, с которой нежность переходит в страсть.
Резкость, с которой страсть переходит в нежность.

Бессмертие – род бессонницы.
Бессонница – смерти род.

Любить и тем не менее понять.
Понять и тем не менее любить... и др.

Думается, дело здесь не только в стремлении поэта к гармонии, к симметрии как одной из форм ее воплощения⁸, но и в умении нюансировать явления. Улавливая глубинную связь между фактами и ситуациями, она порой делает рискованные сближения, добиваясь шокового эффекта:

Лоб обреют – пойдешь отдавать свою,
 лобок обреют – пойдешь отдавать чужую
 жизнь. Родина-матка, тебе пою,
 а сама партизански с тобой воюю,
 ибо знаю: сыну обреют лоб.
 Ибо знаю: дочке лобок обреют.
 Чайной ложкой лоно твое скреб
 Ирод. Роды Ирода. И Назорея.
 [8, 47]

Гендерная контрастность, став темой материнского пророчества, выражена с анатомической прямоотой. Синтаксический параллелизм и параномазия в начальных стихах позволяют акцентировать различное в сходном⁹. Сама же индексализация телесности с использованием милитаристского и гинекологического кодов, напротив, репрезентирует сходное в различном. В одном и в другом случаях мы имеем дело с вечной для национальной проблематики жертвенностью, которая преследует русских мальчиков с творчества Ф. М. Достоевского, а русских девочек – М. М. Шкапской. «Родина-матка» – физиологическая трансформация «Родины-матери» – контаминирует две семантические линии. Одна из них, военно-патриотическая, вполне публична; другая, интимно-женская, глубоко личностна и связана с табуированной в культуре темой нерожденного ребенка. Вместе с тем идиоматическая манифестация первой («лоб обреют») и нарочитая буквализация второй («лобок обреют») содержат объединяющее их начало. Обычная гигиеническая процедура обозначает гибель человеческого существа независимо от того, чья жизнь (своя или чужая) приносится в жертву.

Прямой синтаксический параллелизм не менее частотен в поэзии Павловой, чем его обращенная форма. Параллелизм, по сути, противоположен анафразии. Если анафраза охватывает круг явлений, в которых происходят перестановка слов в высказывании и вызванные этим трансформации смысла, то параллелизм исключает фразовую комбинаторику, предписывая сочетанию слов следовать за исходной синтаксической моделью. Но и здесь возможны неожиданные колебания смысла, основанные на речевой полисемии:

Что бы ты ни сделал –
 ты ничего не сделал.
 Что бы ты ни сделал –
 ты ничего не сделал.

Что бы ты ни сделал –
 ты ничего не сделал.
 Что бы ты ни сделал –
 ты ничего не сделал.

[7, 53]

Фразовая связность воспроизводимо-го двустушия всякий раз наталкивается на невозможность его однозначного прочтения. Тавтология повтора снимается вариативностью семантики. Механизм тот же, что и в рифме: звуковое совпадение частей строфы не избыточно, а информативно, благодаря их смысловому несовпадению. В его основе – семантическое «скольжение» от одного двустушия к другому, чья понятийная размытость напоминает беспредметную изобразительность орнамента. Но даже если повтор не обременен многозначностью, он все равно свидетельствует не о механическом повторении одного и того же (что в стихе в принципе невозможно), а об усложнении мировосприятия. У Павловой оно неотделимо от стиховой структуры: предвидя исход события, ее героиня не приемлет тавтологии:

Можно, Господи? Последний раз!
 Можно, Господи? Последний раз!
 Можно, Господи? Последний раз!
 Можно, Господи? Последний раз!

[7, 119]

В попытке «договориться» с Богом – и фамильярно-игровое обращение к Творцу, и детское непослушание, и женское кокетство, и одержимость земными страстями, и страх Божьей кары. Само же стихотворение предстает как пример автометаописания (Р. Д. Тименчик), где авторская мысль выносится в формальный план, а построение текста получает смысловую мотивировку¹⁰.

Но это довольно редкий случай дословного воспроизведения высказывания. Гораздо чаще Павлова, сохраняя лексико-морфологические признаки слов и заданность синтаксических позиций, использует

параллелистические конструкции с частичной антонимизацией сходных элементов:

Долго и не на все пуговицы раздеваться,
быстро и на все пуговицы одеваться...

Ботинки должны быть похожими на коньки.
Туфли должны быть похожими на балетки.

Муза вдохновляет, когда приходит.
Жена вдохновляет, когда уходит.

Твоя холодность – как грелка аппендициту.
Твоя страстность – как холецистит у лед.

Эпос – опись имущества.
Драма – его раздел.

Полудожь, не достойный зонта.
Полугрех, не достойный геенны.

У мужчин глаза – орган осязания.
У женщин глаза – орган слуха.

В юности сам не знаешь, над чем смеешься.
В старости сам не знаешь, о чем плачешь.

Ты меня – как сорок тысяч братьев.
Я тебя – как сводная сестра и др.

Лексико-семантический контраст в условиях синтаксического тождества отчетливее выявляет парадоксальность жизненных ситуаций. Там, где параллелизм фиксирует общее в разном, его обращенная или антонимическая формы выявляют несходное в общем. Перестановка слов, выступая инструментом остранения, не только порождает неожиданные метафоры, но и служит средством создания драматического или комического эффекта:

Так полно
чувствую твою плоть
во мне,
что вовсе не
чувствую твою плоть
на мне.

Или ты
весь во мне,
вещь-во-мне?

Или ты
весь вовне
и кажешься мне?
[8, 15]

Сексуальный восторг становится поводом для упражнения в остроумии. Телесно-игровой дискурс сочетается с философскими построениями «агностика». Необычность ситуации в том, что интеллектуальное и плотское в момент близости дифференцирует именно женщина. Она, а не мужчина, концентрируется на ощущениях собственного тела и, подобно народным философам А. Платонова, проблематизирует пространственное целое другого человека: «ты весь во мне... / Или ты весь вовне...?».

От смешного до серьезного у Павловой – один шаг. Перемещения слов позволяют задуматься над близостью явлений, для означивания которых нужна особая – «школьная» – семиотика:

ВЫПУСКНЫЕ ЭКЗАМЕНЫ

Смерть – знак равенства – я минус любовь.
Я – знак равенства – смерть плюс любовь.
Любовь – знак равенства – я минус смерть.
Марья Петровна, правильно?
Можно стереть?

[8, 93]

Комбинации из трех главных констант в жизни подростка (я, смерть, любовь) не просто образуют три элементарных уравнения, но предсказывают судьбу героини. Экзамену на зрелость с использованием «девичьих» формул суждено стать реальностью взрослой жизни. Приверженностью к роковой триаде (человек, любовь, смерть) и начертательности бесстрашная ювенильность Павловой сродни беспощадной зрелости Бродского:

Навсегда расстаемся с тобой, дружок.
Нарисуй на бумаге простой кружок.
Это буду я: ничего внутри.
Посмотри на него – и потом сотри.
[2, 196]

Вот только синтаксическое изящество у нее свое – женское¹¹:

Под камнем сим – пустое тело
той, что сказала не со зла
гораздо больше, чем хотела,
гораздо меньше, чем могла.

[8, 348]

Примечания:

¹ Помимо фундаментальных работ А. Н. Веселовского и Р. О. Якобсона о параллелизме в русской народной поэзии, имеются многочисленные исследования, посвященные параллелизму в авторском творчестве. Основным материалом здесь была и остается поэзия М. Цветаевой. Список работ, в которых рассматриваются типы и функции ее параллелизмов, насчитывает не один десяток наименований.

² См., например: Береговская Э. М. Лингвистическая природа хиазма // Синтаксическая структура простого предложения. Смоленск, 1979. С. 42–48; Соловьева В. С. Антитеза в хиазмах Блока // Рус. яз. в школе. 1980. № 5. С. 46–50; Береговская Э. М. Морфо-синтаксическая характеристика хиазма // Структура и функциональное развитие романских языков: межвуз. темат. сб. Калинин, 1981. С. 3–10; Horvei H. Der Chiasmus: Ein Beitrag zur Figurenlehre mit spezieller Berücksichtigung einiger Werke der deutschen Klassik. Bergen, 1981; Терещенкова А. А. Хиастический каламбур // Лингвистический анализ художественного текста. Смоленск, 1981. С. 84–89; Соловьева В. С. Хиазм в творчестве Блока: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1982; Breck J. The Shape of Biblical Language: Chiasmus in the Scriptures and Beyond. Crestwood, 1994; Норман Б. Ю. Хиазм в структуре славянской фразы: предпосылки, функции и следствия // Slavistična revija. 2001. Letn. 49, št. 4. S. 247–262; Береговская Э. М. Очерки по экспрессивному синтаксису. М., 2004. С. 22–59; Она же. Хиазм // Синтаксические фигуры как система: коллектив. моногр. Смоленск, 2007. С. 19–74.

³ См.: Эпштейн М. Анафразы: языковой феномен и литературный прием // Художественный текст как динамическая система: материалы междунар. науч. конф., посвящ. 80-летию В. П. Григорьева, 19–22 мая 2005 г. М., 2006. С. 473–487. Другая редакция статьи опубликована: *Вопр. лит.* 2006. № 5. С. 227–247.

⁴ Это утверждение, впрочем, не стоит преувеличивать. Поэтическая практика и ее осмысление свидетельствуют о том, что подобные структуры вполне доступны русскому языку. См., например: Баевский В. С., Кошелев А. Д. Поэти-

ка Блока: анаграммы // *Творчество А. А. Блока и русская культура XX века: Блоковский сборник III*. Тарту, 1979. С. 50–75; Лотман М. О соотношении звуковых и смысловых жестов в поэтическом тексте // *Тр. по знаковым системам*. 11.: Семиотика текста. Тарту, 1979. С. 98–119; Топоров В. Н. К исследованию анаграмматических структур (анализы) // *Исследования по структуре текста*. М., 1987. С. 207–238; Крепс М. Мухи и их ум: кн. палиндромов. Бостон; СПб., 1993; Ладыгин Н. Золото лоз. Тамбов, 1993; Проблемы изучения анаграмм: [межвуз. сб. науч. тр]. М.; [Пенза], 1995; Пузырев А. В. Анаграммы как явление языка. Опыт системного осмысления. М.; Пенза, 1995; Антология русского палиндрома XX века. М., 2000; Антология русского палиндрома, комбинаторной и рукописной поэзии. М., 2002; Бубнов А. В. Лингвопоэтические и лексикографические аспекты палиндромии: дис. ... д-ра филол. наук. Орел, 2002; Бирюков С. Року укор: поэтические начала. М., 2003. С. 120–235.

⁵ Об этом подробнее см., например: Байбурин А. К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Л., 1983. С. 160–167; Топорков А. Л. Печь // *Славянская мифология: энцикл. словарь*. М., 1995. С. 310–312.

⁶ О структурных типах хиазма см., например: Береговская Э. М. Хиазм // *Синтаксические фигуры как система*. Смоленск, 2007. С. 21–44.

⁷ Многим ее текстам свойственны «характерологические черты поэтического языка эпохи “развитого постмодернизма”». См.: Кузьмина Н. А. Книга стихов: опыт синергетического описания (Вера Павлова. «Письма в соседнюю комнату: Тысяча и одно объяснение в любви». М., 2006) // *Лингвистика и поэтика в начале третьего тысячелетия: материалы междунар. науч. конф., Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова РАН, Москва, 24–28 мая 2007 г.* М., 2007. С. 485–486.

⁸ Возможно, в этом сказались музыкальное образование автора и ее опыт пения акафистов, где фиксированное число строф (икосов) завершается вереницей возгласов (хайретизмов), организованных синтаксическим параллелизмом, изосилабизмом, многочисленными звуковыми переключками. В музыке структурная аналогия хиазма – музыкальная фраза, которая, «прозвучав как основная мелодия в одном голосе, передается другому голосу, где она звучит уже как аккомпанемент. Получается своеобразная перестановка с обменом функциями» (Береговская Э. М. Хиазм // *Синтаксические фигуры как*

система. С. 72). В одном из интервью Павлова признавалась: «Когда я пишу стихи, мне иногда кажется, что я пишу музыку, то есть композиционные приемы я заимствую оттуда. Все, что мне известно о секвенциях, о полифонии, о разных музыкальных формах, – все это я нахожу в стихах, когда пытаюсь их анализировать» (Цит. по: Кузьмина Н. А. Книга стихов: опыт синергетического описания. С. 485).

⁹ На это указывает, в частности, стремление автора унифицировать параллельные глагольные ряды. Ср. «лоб забреют» в издании 2004 г. и «лоб обреют» в издании 2007 г.

¹⁰ Об этом подробнее см.: Тименчик Р. Д. Автометаописание у Ахматовой // Russ. Lit. 1975. No. 10/11. P. 213–226.

¹¹ Из поэтов-женщин, последовательно придерживающихся гендерной стратегии с ее телесными практиками (М. Шкапская, Н. Хабиас (Оболенская), Н. Медведева, Н. Искренко, С. Моротская, В. Павлова, Ю. Идлис, Н. Ключарева, Е. Костылева и др.), к В. Павловой в большей мере применим архетип К. Леви-Стросса – «женщина, упившаяся медом». «“Опьянение медом” – эквивалент безумного упоения словом: говорящая находит в языке необходимую ей сладость, которую она обнаруживает в течении слова как либидинальном и культурном лингвистическом процессе. Наслаждение речью, как и собирание меда, актуализирует оральные, то есть эротические коннотации как имплицитные элементы “наслаждения текстом”» (Розенхольм А. Метафора пчелы и «сладкое

мучение» женского письма // Женский вызов: русские писательницы XIX – начала XX века : [сб.]. Тверь, 2006. С. 226).

Литература:

1. Алексеев Г. Избранные стихотворения. СПб., 2006. С. 213.
2. Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского : [в 7 т.]. СПб., 2001. Т. 3. С. 196.
3. Жданов И. Воздух и ветер : сочинения и фотографии. М., 2006. С. 124.
4. Кирсанов С. Собрание сочинений : в 4 т. М., 1976. Т. 4. С. 390.
5. Куприянов В. Лучшие времена : [Стихотворения. Верлибры. Переводы]. М., 2003. С. 154.
6. Метс А. В осенних лесах : стихи, переводы, статьи. М., 2006. С. 138.
7. Павлова В. Совершеннолетие : [стихи. 2-е изд.]. М., 2004. С. 21.
8. Павлова В. Три книги: Четвертый сон. Везде. Ручная кладь. М., [2007]. С. 47.
9. Эпштейн М. Анафраза: языковой феномен и литературный прием // Вопр. лит. 2006. № 5. С. 227–247.
10. Эпштейн М. Анафраза: языковой феномен и литературный прием // Художественный текст как динамическая система : материалы междунар. науч. конф., посвящ. 80-летию В. П. Григорьева, 19–22 мая 2005 г. М., 2006. С. 473–487.

Статья опубликована: Лингвистика и поэтика: преодоление границ. Памяти Наталии Алексеевны Кожевниковой: сб. науч. тр. М.; Тверь: ООО “СФК Офис”, 2008. С. 118–132.

**ПОЭТИЧЕСКИЕ ЭКСПЕРИМЕНТЫ В НОВЫХ СТИХОТВОРЕНИЯХ
БОРИСА ГРИНБЕРГА
(из книги «АС РЕВЕРСА»)**

Собрание текстов Бориса Гринберга [5] открывается палиндромным посвящением Дмитрию Авалиани: «ЦЕДРЕ СУТИ И ПИИ-ТУ СЕРДЕЦ - Светлой памяти светлейшего ДМИТРИЯ АВАИАНИ». Посвящение мастеру, уже ушедшему из жизни, носит здесь смысл не только жеста уважения по отношению к старшему, но и обещания продолжить его дело.

Собрание работ Гринберга многообразно, однако он не играет, или почти не играет, с авангардистской разорванностью слов и невнятицей смыслов:

Охисти ражова!
Кружаба жабажурка
Вожарит сихо -

- единственная демонстрация поэтических мускулов этого рода.

В первой части книги собраны буквенные палиндромы, от стихотворений в несколько строк до сверхкоротких, сжатых фраз, иногда даже одиночных слов, обращающихся при обратном чтении неожиданно свежими значениями, смыслом наизнанку: «Обида! Ад ибо!» - здесь можно увидеть и напоминание о том, что обида, зависть, уныние - грех, ведущий в ад, и - горький вопль уже из inferнальных глубин.

Палиндромность стихотворений Гринберга не бросается в глаза, не она диктует цель и смысл текстов. Это лишь средство, формальное ограничение, которое помогает автору сузить поиск необходимого слова. Ограничения, которые выбирает Гринберг, - по сути только каркас текстов, их можно проверить, убедившись в абсолютной точности, но делать это совсем необязательно - так, читатель сонета просто поддается магии стиха, не считая количество слогов и не проверяя чередование рифм.

Палиндром Гринберга может строить мост между прошлым и будущим, между предсказанием войны и бедствий и их осу-

ществлением, смертью и кровью, которой истекает, возвращаясь домой, проигравший герой. А разделяются прошлое и будущее одним только часом, и в реальности, и в тексте стихотворения:

МОР

Кометища ниже луны.
Тотчас...
А что ТОТ ЧАС?
А что ты?!!
Ну лежи
на щите мокром.

Игра начинается уже с заглавий стихотворений, которые могут и помогать в интерпретации темного текста, и быть включены в структуру палиндрома, и даже завершать стихотворение, выступая своего рода разгадкой текста-загадки. Эти тексты могут быть названы умственной поэзией по тому усилию, которое требуется от читателя, чтобы разглядеть их, проникнуть в переключку их смыслов, уловить и осознать их связи. Однако это не ребус, для которого намерение автора исчерпывается созданием читателю затруднений в проникновении в тайное значение, и не каббалистическое мудрствование, вовсе скрывающее тайное знание. Стихотворения Гринберга открыты читателю, но требуют от него определенной работы.

В стихах Гринберга часто возникают темы речи и слова, молчания и тишины. Говорение и молчание у поэта - два полюса, не разделенные непреодолимо, а перетекающие один в другой, выворачивающиеся наизнанку, как на ленте Мебиуса. В стихотворении «Мимы» (заметим, что слово «мим» само - короткий палиндром) мим говорит без слов, телом, лицом и этим непривычным, молчаливым говорением выполняет свою задачу, проводит читателя мимо забвения молчащей Леты, или читатель проходит мимо него - говорящего и текста.

... О, мимы!
Томим ими
Мимо ты, мимо.

В текстах Гринберга иногда проступает цирковое, жонглерское, мастерское до чрезмерности, иные его стихи просто демонстрируют поэтические мускулы, так силач сгибает подковы на потеху детворе, так автор создает палиндромы из любого материала, хоть из числового ряда (один, два, три, четыре..), как в стихотворении «Кода»:

КОДА
Гневит и мир...
Примеры
течи рта в дни долгих игл:
один,
два,
три,
четыре...
Мир примитивен, гадок.

Изменение двух букв (минианаграмма по терминологии С.Федина) и перестановка словоразделов создают две части стихотворения (палиндромные, но это замечается далеко не в первую очередь), эхом отражающиеся друг в друге:

Чу, лихо!
Двери - шире!
Вдохи туч...

Чу! Тихо!
Двери - шире!
Вдох и... Луч!

В других стихотворениях владение техникой отступает на задний план, предоставляя читателю возможность сопереживать поэту. Палиндром обретает графическую выразительность, превращаясь в рисунок горки, а читатель одолевает подъем и скатывается со склона вместе с велосипедистом, героем стихотворения.

Велодорогу бужу теньями,
от сопки – левее вижу мяту,
тут - осы, вижу лужи, высоту...
тут... яму!!! Живее, велик!..
Постоим... Я не тужу, бугор одолев.

В другом стихотворении, также внешне – цирковой тематики, заключены раздумья о роли и доле поэта:

Табор канатом зияет.
Оплыл, потя,
Измотан акробат.

Табор здесь может быть и группой артистов: акробатов, канатоходцев, укротителей, жонглеров, работающих перед публикой, или же – самой публикой, наслаждающейся представлением и предвкушающей падение усталого акробата. Однако центральное слово палиндрома, «оплыл», дает еще один ключ: канат зияет в небо свечным фитилем, горящим фигурой артиста, а зрители вокруг – это воск, питающий его огонь: без воска нет пламени, как без зрителей нет представления, и циркач существует для них, как и они – для него.

Во второй части книги представлены визуальные произведения, созданные соавторами Гринберга на основе его коротких палиндромов, кругоборотней и других приемов. Среди таких текстов отметим короткое произведение, все слова которого составлены из нот:

ФАРЕ
Доля до мифа:
Фасоль - долями,
Соль - милями.

Такого рода ограничение использовал, насколько нам известно, только Жорж Перек [1, 114]:

Dors, hemi-face au lacs d'eau
Docile a sol, femme ire et d'eau.

(Засыпай! Пол-лица в сетке воды / Покорный земле, женщина яростная и из воды, фр.)

Борис Гринберг, незнакомый с опытами улипистов, заново открывает это ограничение в целях, аналогичных целям УЛИПО, – исследовать возможности языка, найти значения, скрытые в привычных словах, при обратном ли прочтении, при разбиении на части.

В третьей части книги собраны поэтические произведения, основанные на фор-

мальных ограничениях, редких или уникальных не только для русской, но и для европейской литературы: начально-концевых тавтограммах, многовариантных анаграммах, слоговых палиндромах, тавтограмматических липограммах и других формах. Среди многих форм комбинаторики, представленных здесь, остановимся вначале на боранaute. Это одно из ограничений, которое в начале XX придумали русские поэты века, упражнявшиеся в поэтическом мастерстве в клубе «Бродячая собака». Данная форма требовала, чтобы в каждой строке стихотворения было бы звукосочетание «боранaut». История не сохранила «боранautов» из «Бродячей собаки». М.Л. Гаспаров писал [4, 64]: «нам не удалось ни отыскать, ни сочинить ни одного «боранauta», – может быть, читателю повезет больше?». Гринберг принимает вызов, отвечая двустишием:

Либо рана утрат, либо в сердце кинжал...
У собора наутро он мёртвый лежал.

Двустишие написано четырехстопным анапестом, вполне традиционным стихотворным размером, использует точную рифму, эмоционально и содержательно наполнено, и не содержит неологизмов.

Стихотворении «ИГЛА-ИГРА» эксплуатируют параллели и различения слов со звуками «р» и «л». В каждом слове стихотворения «ИГРА» присутствует буква «р». Этот прием можно назвать «внутренней тавтограммой» – термин С. Бирюкова [3], примененный к стихотворению Ломоносова «Бугристы берега, благоприятны влаги...». Стихотворение Ломоносова, насыщенное аллитерациями на звуки «Г», было написано в ходе спора о русском стихосложении и иллюстрирует различные произношения буквы «Г» и «Глагол». В отличие от обычной тавтограммы, требующей, чтобы все слова начинались с одной и той же буквы, в стихотворении Гринберга буквы «р» появляются в различных положениях в слове. Стихотворение имеет подзаголовок «Рычарка». Во втором стихотворении, «ИГЛА», каждая буква «р» заменяется буквой «л». Подзаголовок этого стихотворения «Калтавый валиант» означает, что несмотря на кажущуюся

симметрию преобразования букв «р» в «л» и «л» в «р», для автора стихотворение «ИГРА» было исходным, а стихотворение «ИГЛА» – вторичным. Хотя, разумеется, работа над двумя текстами, связанными этим сверхжестким ограничением, шла параллельно. Это прием также был однажды описан УЛИПО. В рамках омофонических преобразований – модификацией текста, требующих, чтобы некоторая его часть сохранялась, а другая изменялась по заданному закону [2, 159-164], точнее – существовало ограничение «анаэробия», превращающее осмысленную фразу во фразу с иным значением посредством изымания из нее звуков R (непроизносимые буквы можно оставлять):

Cette rosse amoralе a fait crouler le parterre.
– Cet os à moelle a fait couler le pâté.

(Эта аморальная кляча обрушила партер. – Эта мозговая кость растопила паштет, фр.).

Этой короткой фразой УЛИПО только обозначило наличие данного ограничения, тогда как Гринберг, создавая этот прием независимо от УЛИПО, пишет двойное стихотворение:

ИГРА
(рычарка)

ГОРОД ДОРОГ

Обрети ветра гора,
розы загоритесь...
Сиры правила. Игра
жарит - покоритесь!

- Город нагреет! -
Дрань ржёт,
Рясами зреет
Храм, врёт!

Среди руна крестов ворчат,
Грянут утро рая...
Руки жаркие врача,
кроны вырезают.

Морить?
Обречь?
Мерь прыть.
Вправь речь!

ИГЛА

(калтавый валиант)

ГОЛОД ДОЛОГ

Облети ветла гола,
лозы заголитесь...
Силы павила игла,
Жалит - поколитесь!

Голод наглеет
Длань лжёт,
Лясами злеет
Хлам влёт.

Следи луна клестов, волчат...
Глянут, утло лая -
Луки жалкие влача,
клоны вылезают.

Молить?
Облечь?
Мель - плыть.
Вплавь - лечь.

Первое стихотворение вариабельно, начиная с палиндромного подзаголовка «город дорог», второе слово которого можно прочитать с ударением и на первом, и на втором слоге. Автор не отдаёт предпочтения ни одному из вариантов, допуская их оба.

В первой строфе «город» жесток, тверд, а «дороги» противостоят ему, сплетаясь и пересекаясь, пока в городе же не сходятся. Антитезы статики и динамики проступают и в паре «гора»-«ветер», но и эта пара связана: на вершине горы дует самый сильный ветер, и именно там, по поверью, собираются ведьмы, чтобы произнести заклятие. Однако гора традиционно является антитезой и к городу, как периферия к центру. Парадоксальным образом «правила» и «игра» здесь также выступают в антитезе друг к другу: вместо привычного сочетания «игры по правилам» игра здесь превалирует над «сырыми правилами». В этой строфе происходит раздувание огня – «загоритесь», «жарит», который перекидывается во вторую строфу: «нагреет».

Во второй строфе встречается редкое слово «дрань», которое не является окказиональным неологизмом, возникающим в

текстах с жесткими ограничениями, когда автор не может найти в языке уже существующего слова и изобретает собственное. По словарю В. Даля: «Драница, дорница, дранка, драничка дрань ж. дранье ср. собирать. колотые, сосновые дощечки в сажень длины, для кровель; они прочнее и дешевле теса, но к сожаленью, вместе с гонтом, выходят из употребленья» [6]. Таким образом, дрань – это мелкие дощечки, идеально подходящие для огня, – в прямом значении, а по метонимии – нищие, народ, беснующийся в городе. Это хаос, неупорядоченная стихия, в противоположность гармоничному и молчаливому «храму», где «зреют», т.е. спокойно существуют, поглощают пищу и наливаются соками «рясы»-монахи. Толпа обвиняет храм во лжи, она движется на площадь, кричит, горит, буйствует. Таким образом, во второй строфе от подготовительного «заклятия» происходит переход к практическим действиям – народному бунту у стен храма.

Третья строфа возвращается к созерцательному, описательному повествованию. После буйной ночи, ветра и огня наступит утро. Действие снова перемещается, с площади на кладбище, возможно – сельское (руно и кресты), и действующим персонажем становится врач, лечащий людей, раненных в побоище у стен храма. «Рай», возникающий здесь, это, возможно, слова утешения, сказанные священником родственникам погибших в ночной битве. Это самая ритмически сбивчивая и семантически сложная строфа, как сложно восстановление порядка после хаоса.

Наконец, четвертая строфа снова лаконична и динамична, из шести ее слов четыре – глаголы. За двумя риторическими вопросами следуют императивы. Если в первой строфе действовали «ведьмы», подстрекатели и заговорщики, во второй – взбунтовавшаяся чернь, а в третьей – врач, лечащий раненых, и священник, произносящий формулу отпевания, то в четвертой говорит правитель, решающий судьбы этого народа: «Морить? Обречь?» и выбирающий сдержанность: «Мерь прыть», в котором и обращение к себе, отказ от карательных

мер, и к народу – убеждение отказаться от бунта, и методы этого убеждения – словесные: «Вправо речь!».

В первых трех строфах действие стихотворения происходило в фиксированных точках пространства: оно смещается от горы в первой строфе на городскую площадь – во второй, больницу и сельское кладбище – в третьей. В последней строфе место действия никак не определено, это может быть как дом правителя, так и любое из уже описанных мест, где этот неведомый правитель находится. Важна здесь только мысль, происходит только внутренний монолог лица, принимающего решение о судьбах «города дорог».

Можно заключить, что стихотворение подчиняется классическому принципу драматургии – единства места (гора-площадь-кладбище), времени (вечер-ночь-утро) и действия (заговор-бунт-лечение ран). Завершается стихотворение кодой: в новом, воссоздаваемом после бунта, городе слово, закон намерены господствовать над силой, инстинктами и страстью.

Стихотворение на «л» менее экспрессивно, более линейно и определено: если игра предполагает множество вариантов развития и разрешения сюжета, то игла, одномерная и конечная, требует следования по прямой, пассивного послушания, здесь – постепенного линейного угасания. В обоих стихотворениях появляется огонь, но в первом он ярко горит: «розы загоритесь», «игра жарит», а во втором – лишь слегка мерцает («силы плавил игла»). Далее межтекстовые переключки образуются вокруг понятия «ложь»: «храм врет» и «длань лжет». Рука, ослабленная иглой, подводит своего обладателя, «лжет» ему, голод усиливается, «наглеет». Вместо действия, активного труда или хотя бы бунта, как в первом стихотворении, тут происходят только разговоры, одновременно бессмысленные (хлам) и резкие (злеет). «Молить» звучит как обращение к высшей силе, правителю или Богу. Вспоминаем соответствующее ему слово «морить» из первого стихотворения, оставшееся там нереализованным, тут же осуществленным до предела. И пассивная же развязка: «Мель – плыть. Вплавь – лечь».

Герой покоряется водной стихии, зная, что «вода» неглубока, он все равно отдается ее течению. Бурному развитию первого стихотворения тут противопоставлено линейное движение, угасание до абсолютного конца, пассивной смерти героя. И реализовано это различие одной только заменой рычащей, «активной» буквы «р» в стихотворении на «умиротворенную» букву «л».

Несколько стихотворений Гринберга основаны на липограмматическом сверхограничении – в них используется только одна гласная. Автор называет такое ограничение гиперлипограммой, что, на наш взгляд, не совсем точно определяет форму. В принятом термине моновокализм, напротив, определено, что ограничение относится к гласным, и что их количество в тексте лимитировано одной. Моновокализмы существуют как в западно-европейской, так и в русской традиции, их писал еще Иоанн Величковский в конце XVII века, называя такие тексты «единогласиями». Однако среди современных стихотворений моновокализмы Гринберга уникальны как по количеству, так и по качеству стихотворений, следующих этой заново изобретенной им форме.

ВЕЗДЕ «Е» (отрывки из поэмы)

...В перемене мест,
Перемене лет,
Не тебе - крест,
Не тебе, нет,
Тех свечей, чей
Через всех свет...
Не тебе, червь.
Не тебе, смерд...

...Здесь, где нет церквей,
Где мечетей нет,
В серебре ветвей
Зеленеет свет...

...В бездне дней, недель,
В череде смертей,
Тех, чей смех - светел...
Где теперь все?
Тех с кем вместе пел...
Тех теперь нет.
Где блестел снег -
Пепел...

...Не небес сень,
Не чертей мечь,
Есть свечей семь,
Семь свечей есть.

Не дерев тень,
Не мечей блеск,
Есть свечей семь.
Семь свечей есть.
Не перетерпеть,
Мне теперь - нечем.
Вместе легче петь.
Вместе - смерть легче...

В стихотворении «Везде «Е»» ключевое слово первой строфы – «крест», вокруг которого выстраиваются другие – «свечи», «свет», «червь», «смерд» - лежащие в том же поле христианской символики. Шипящие и свистящие звуки: «Тех свечей, чей // Через всех свет...», – создают звукопись свиста ветра, верчения, стихии, изменяющей мир героя стихотворения. В начале стихотворения человек (червь, смерд) расположен бесконечно далеко от высокого, духовного, божественного (крест, свет), человек не близок богу, божественные признаки к нему не относятся. Здесь нет «дома» богов новых, христианской или мусульманской религий, и свет в пустоте богоотсутствия несет только холодная луна. Но белизна снега вскоре обращается в прогоревшую черноту: «Где блестел снег - // Пепел...». Когда веселый огонь отгорает, приходит «чередой смертей». Теперь прошлое видится как «бездна дней, недель», казавшаяся нескончаемой, но подошедшая все же к концу. В последней строфе, начинающейся там, где на полуслове обрывается предыдущая: «... Не небес сень», – герой стихотворения обретает надежду. Свечи, раньше чуждые ему, теперь «есть», и это «семь свечей есть» повторяется четырежды за строфу, создавая род заклинания или молитвы. Отрекшись от «земных» дел (деревья, мечи), от рая и ада (Не небес сень, // Не чертей мечь) герой находит ответ в еврейской (семисвечие) традиции и принимает будущую смерть.

В моновокалистическом стихотворении «Лишь «И»» рассказывается о тихом служении, о пути пилигрима. Мир бодрствования здесь противопоставляется миру сна, быт

– духовной работе, дарящей откровения иного, «тихого», мира. В яви этого мира – хищники и «лишние линии», во сне, который видит усталый пилигрим – картины чудесных «диких синих птиц и гибких лилий».

ЛИШЬ «И»

Спит пилигрим и видит тихий мир,
Мир диких синих птиц и гибких лилий.
Ни липких лиц-личин, ни истин, ни причин,
Ни лишних линий.
Кипит прилив прилипчив и криклив,
Хрипит, лишившись пищи, хлипкий хищник,
И жизнь кишит, лишь пилигрим притих...
Спит пилигрим. Спи, пилигрим.

Моновокализм «Только «О», в котором воздействие на читателя усиливается за счет повторяющихся риторических восклицаний «Сколько!», противопоставляет множественное и единственное, земное и божественное, утверждая, что несмотря на все горести и бедствия этого мира, существует надежда («розовой розой восток»), и эта надежда – в вере в единственного Бога, который, как провозглашает здесь поэт, всегда с человеком. Уже название стихотворения подчеркивает единственность, а гласная «о» является изображением совершенной фигуры, окружности, по пифагорейской традиции означающей божественное.

ТОЛЬКО «О»

Столько вопросов, столько,
Что хоть в окно головой.
Полночь, хоть вой волком.
Полночь, хоть волком вой

Холодно, зло, промозгло.
Город продрог, промок.
Что хорошо - то поздно,
Что плохо - то точно в срок.

Город оброс погостом,
Точно коростой плоть.
Коротко ль, долго ль, просто ль,
Сложно ль - с тобой Господь.

Голос в горло осколком,
Словно комок вдох.
О, сколько слов! Сколько!
Но только одно - Бог!

Колокол смолк грозно,
Громоподобно смолк.
Но скоро восток розой.
Розовой розой восток.

Сковывая себя рамками жестких и сверхжестких ограничений, Борис Гринберг добивается подлинной поэтической точности и выразительности. Сам автор отказывается от рефлексии по поводу собственных текстов, утверждая, что не задумывается над соотношением формы и содержания, звукописи и графики, а просто пишет стихи, а палиндромные и другие комбинаторные формы выбирает потому, что полагает их таящими больше возможностей для современной поэзии, чем привычные поэтические приемы: рифма и силлаботоника.

В прошлые века тексты, основанные на формальных ограничениях, зачастую были духовными произведениями, создаваемые для воспевания и возвеличивания Бога. С начала XX века формальные приемы перешли в разряд средств авангарда, эпатазирующего мир и деструктурирующего язык. У Бориса Гринберга прием возвращается к своему началу, то есть к поиску высше-

го смысла, божественного знака в слове. Там, где привычные поэтические средства становятся стертыми от многократного употребления, возникают другие средства, те, что обычно соотносят с игровой, детской или экспериментальной поэзией, но которые у таких мастеров, как Дмитрий Авалиани и Борис Гринберг, открывают подлинную глубину языка.

Литература:

1. L'OULIPO: La litterature potentielle. Paris: Gallimard, 1973.
2. Les homomorphismes // OULIPO. Atlas de litterature potentielle. Paris: Gallimard, 1981.
3. Бирюков С. Поэтический мастеркласс. Урок седьмой, тавтограмматический и брахиколонный. <http://topos.ru/article/2109>.
4. Гаспаров М. Л. Русские стихи 1890-х – 1925-го годов в комментариях. М., 1993.
5. Гринберг Б. Ас реверса. Москва: Вест-Консалтинг, 2008.
6. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Цит. по: http://metromir.ru/voc_dal/P046.HTM#7461

Статья представляет доработанные материалы доклада, произнесенного на Сапгировских чтениях 2007: ТВОРЧЕСТВО ГЕНРИХА САПГИРА И РУССКАЯ ПОЭЗИЯ КОНЦА XX ВЕКА, 16-17 ноября 2007 года. Ранее не публиковалась.

КРАЙНИЕ ФОРМЫ АЛЛИТЕРАЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ БОРИСА ГРИНБЕРГА

Аллитерацией обычно называют стилистический приём усиления выразительности художественной речи повтором согласных и/или гласных звуков [7, 20-22]. В современной русской поэзии такой приём доведён до предела в творчестве новосибирского поэта Бориса Гринберга (родился 07.02.1962). Им даны примеры не только тавтограммы, известной мировой литературе со времён античности, но и введены новые формы, приобретшие крайнюю степень ограничения: начально-концевые тавтограммы и, особенно, гиперлипограммы.

Аллитерация	
+	-
Тавтограмма	Липограмма
Начально-концевая тавтограмма	Гиперлипограмма

Аллитерация положительно реализуется в тавтограмме – стихотворном или прозаическом произведении, в котором все слова начинаются с одной и той же буквы¹. Борис Гринберг усложнил тавтограмму и дал пример редчайших начально-концевых тавтограмм, в которых все слова не только начинаются с одной и той же буквы, но ею же и заканчиваются:

МИЛЫМ МОИМ МЕЩАНАМ

Мельчаем мельком, мудрствуем, мудрим.
Моргаем мозгом, мыслим – мягким местом.
Мычим мессиям, мимоходом – месим.
Мстим мастерам, мешаем молодым.

Манкируем миром, мытарствуем, мучим...
Маразм маскируем молчаньем могучим.

ИТОГИ, ИЛИ ИЧИГИ ИРОНИИ

Исчезли иллюзии, иссякли идеи,
Истлели империи истыми искрами...
Избегли идилии иудеи.
Изгой – истоки истории исстари [4].

Как минус-приём аллитерация реализуется в липограмме – стихотворном произведении, в котором намеренно подобраны слова, не имеющие в своём составе того или иного звука (буквы) [7, 168-169].

Гиперлипограмма – (своеобразный «минус-приём минус-приёма», если можно так сказать) почти предельная реализация аллитерации, при которой в произведении употребляются только определённые гласные (или согласные). Это максимальный запрет на использование других гласных (или согласных). В западном литературоведении в качестве синонимов употребляются термины моновокализм (употребление только определённой гласной) и моноконсонантизм (употребление только определённой согласной)².

Можно с уверенностью сказать, что гиперлипограмму в отечественную литературу ввёл Борис Гринберг, он же и дал этому феномену название. В рубрике «Verbлюд» давались подобные тексты³, но не были представлены системно на примерах творчества одного автора. Гринберг пишет: «Это мой термин – реакция на довольно примитивную и главное неоощуаемую форму комбинаторики “липограмму”. <...> Гиперлипограмма же – липограмма доведённая до “абсурда”, то есть вводится запрет на все гласные или согласные, кроме одной. По моему, точно отражающий суть термин»⁴.

ЛИШЬ «И»

Спит пилигрим и видит тихий мир,
Мир диких синих птиц и гибких лилий.
Ни липких лиц-личин, ни истин, ни причин,
Ни лишних линий.
Кипит прилив прилипчив и криклив,
Хрипит, лишившись пищи, хлипкий хищник,
И жизнь кишит, лишь пилигрим притихший...
Спит пилигрим. Спи, пилигрим.

МОИ «М»

Мы имеем умея,
И умеем имейя...
Мама моя, мама!
Омоем моё имя...
Уму моему – яма,
А маи мои – мимо.
[1, 229]

Принято считать, что история гиперглипограммы начинается с 1836 года, когда Генри Ричард Вассаль-Фокс, третий Лорд Голландский, публикует в своей книге «Keersake» трёхстраничную «Eve's Legende», в которой использует только гласную «е». Однако пример подобного стихотворения можно найти у украинского поэта Ивана Величковского (?-1701, по другим данным 1707) в его книге «Млеко от овцѣ, пастыру належноє...» (1691 г.):

СлОвО плОтОнОснО
МнОгО плОдОнОснО.
[1, 229]

Гринберг, однако, не подтверждает факт знакомства с названной книгой: «О Величковском я знал только как о палиндромисте. Так что для меня это миниоткрытие. Впрочем – не удивился»⁵.

Говоря о содержательной стороне крайних форм аллитерации в творчестве Гринберга, нужно сказать об их одновременной ясности и высокой поэтичности, что свидетельствует о большом мастерстве новосибирского поэта. Слова в строках и во всём произведении, несмотря на сверхсложные ограничения, не задевают друг друга, практически нет ни ритмических сбоев, ни смысловых натяжек или лакун, ни плохой рифмы.

УСТАВШЕМУ

Умолкну. Услышу улитку-удачу,
Упрячу усмешку, улыбку утрачу.
Ухмылку убогому Утру утрУ...
Увязну, увяну, угасну... умру.

Перед нами четырёхстрочная начальнo-концевая тавтограмма на «у», написанная четырёхстопным амфибрахийем. Отметим наличие точных парных смежных рифм («удачу-утрачу» и «утру-умру»), метафоры

(«улитка-удача»: удача медленно движется навстречу лирическому герою), олицетворения («ухмылка утра»). Стоит добавить, что в случае «утру-умру» рифма метаграммная: рифмуются слова с заменой всего лишь одной буквы (т/р). С допущениями можно и первую рифменную пару назвать метаграммной (д/тр). При таких сверхсложных ограничениях особенный интерес вызывает наличие омографа «Утру утрУ» (дательный падеж существительного «утро» и первое лицо, единственное число будущего времени глагола «утереть» соответственно).

Минимальность стихотворной формы не исключает жанрово-содержательную сложность. Малый объём текста и его тема настраивают нас на то, что перед нами эпитафия, точнее – автоэпитафия. Однако здесь нет традиционного обращения («Прохожий, остановись!..»), ничего не говорится о делах покойного (чем он занимался, чем прославился). Кроме того, глаголы употреблены не в традиционной для эпитафии форме прошедшего времени или противопоставлении настоящего и прошлого, а в форме будущего времени. Последнее свойственно скорее элегии. Элегическое начало присутствует в «Уставшему» и просматривается в грустных (трижды: «упрячу усмешку», «улыбку утрачу», «ухмылку <...> утрУ») размышлениях о собственной жизни, сопряжённых с мотивами тленности мира, скорого конца лирического героя (вновь трижды: «увяну», «угасну», «умру» утром). Добавим интересное наблюдение: 12 из 16 (75 %) слов стихотворения трёхсложны и идеально «ложатся» в четырёхстопный амфибрахий. Возможно, такая композиция придаёт тексту более рельефную отчётливость (но не скандирование, иначе это было бы оформлено графически, например, «лесенкой»), воздействует на читателя или слушателя более ярко (на стыке слов мрачное, пугающее «у» нагнетается, становится долгим).

При анализе начально-концевых тавтограмм (и гиперглипограмм) представляется весьма перспективным применение фоносемантики. «Всякий звук человеческого голоса, всякая буква – сама по себе вызывает в человеке известные представления, создаёт звукообразы. Я далёк от того, чтобы приписывать каждому звуку

строго определённое смысловое или цветочное значение. Но – Р – ясно говорит мне о чём-то громком, ярком, красном, горячем, быстром. Л – о чём-то бледном, голубом, холодном, плавном, лёгком. Звук Н – о чём-то нежном, о снеге, небе, ночи... Звуки Д и Т – о чём-то душном, тяжком, о тумане, о тьме, о затхлом. Звук М – о милом, мягком, о матери, о море. С А – связывается широта, даль, океан, марево, размах. С О – высокое, глубокое, море, лоно. С И – близкое, низкое, стискивающее и т.д.» [6, 247]. В данном случае «у» (тягостный, тревожный, пессимистичный) отражает содержание произведения с трагическим финалом («умру»). Учитывая то, что Велимир Хлебников является любимым поэтом Бориса Гринберга, логично вспомнить о «звёздной азбуке» Председателя Земного Шара, который воспринимал «у» следующим образом: «... *обойти* – круговое движение, *уйти* – боковое движение. <...>. То есть о явно присуще круговое движение, а у – боковое» [5, 201]; «... у покорность...» [2, 189]. Абсолютизируя взаимосвязь звукового набора с содержанием, предположим, что, не зная русского языка, но по-русски ощущая «у», можно догадаться о минорном настроении стихотворения.

К счастью, у Бориса Гринберга недавно вышла долгожданная книга, где он поместил все свои гиперлипограммы и начальнokonцевые тавтограммы. Однако уже после сдачи книги в печать он дал ещё три примера этой уникальной формы (публикуется впервые):

ЯВЛЕНИЯ

Я – ячея янтаря,
Яркая, ясная, явная!..
Я – якоря января.
Яблоня я янтарная.

17.08.2007

* * *

Юлю, юлю
Юлою юркою.
Юркаю, юркаю
Юною юбкою,
Юдолью южною
Юнею...
юродствую...

26.10.2007

КИНИК

Короток крик,
Как крюк...
Капелек клик:
Каюк.

Клеток комок,
Клубок...
Крэк, кошелёк...
Каток.

Кроток. Кирдык,
Канюк!
Короток крик.
Каюк...

26.10.2007

Привожу и плод нашего совместного творчества:

* * *

Ловчил лелеял либерал:
лавировал, лобзал, лизал...

Ловил ловчил лесоповал,
лишал лекал, лепил... ломал.

27.10.2007

Обобщая сказанное, можно с уверенностью заявить, что перед нами полноценные художественные произведения, несмотря на то, что для русской культуры часто наблюдается «стремление придать, прежде всего, форме, а также материалу, фактуре, вещи в целом некую степень приниженности, ущербности; подчеркнуть убогость материи, плоти, мысли, факта, объективности перед неким “Абсолютом”. Однако, внешне это обычно скрывается за стремлением к красоте, понимаемой как пышность, спокойствие, уют и благолепие» [8].

На рубеже XX-XXI веков возникла ситуация, при которой форма встала в центр внимания авторов и литературоведов, заняв прочные позиции в художественном творчестве многих поэтов. Особенное место в этом плане занимают ограничения на использование букв, и творчество Бориса Гринберга представляет собой значительный вклад в развитие этого направления [3, 107-117].

Примечания:

¹ Более подробно см.: Антология русского палиндрома, комбинаторной и рукописной поэзии / Составление и комментарии Г.Г. Лукомникова и С. Н. Федина. М.: Гелиос АРВ, 2002. С. 230-242; Бирюков С. Е. РОКУ УКОР: Поэтические начала. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2003. С. 316-329.

² Более подробно см.: Бонч-Осмоловская Т. Б. Курс лекций по комбинаторной литературе. Лекция 12 // http://www.ashtay.ru/main/texts/bonch_course/112-1.htm

³ См.: Юнкер, не смей лезть!.. // Комсомольская правда. 27 апреля 2000. С. 21.

⁴ Письмо от 14 июля 2005 г. Из личного архива автора статьи, ведущего переписку с Б. Гринбергом.

⁵ Письмо от 05 апреля 2006 г. Из личного архива автора статьи, ведущего переписку с Б. Гринбергом.

Литература:

1. Антология русского палиндрома, комбинаторной и рукописной поэзии / Составление и комментарии Г.Г. Лукомникова и С.Н. Федина. М.: Гелиос АРВ, 2002.

2. Воин не наступившего царства // Собрание произведений Велимира Хлебникова. В 5 тт. Т. 5 / Под общ. ред. Ю. Тынянова и Н. Степанова. Л.: Издательство писателей, 1933.

3. Гринберг Б. Ас реверса. М.: Вест-Консалтинг, 2008.

4. Гринберг Б. Начально-концевые тагтограммы // http://my-works.org/rux/content/works/text.html?text_id=11217; Он же // http://my-works.org/rux/content/works/text.html?text_id=11291; Он же // <http://www.stihi.ru/poems/2005/06/29-1153.html>; Он же // <http://www.stihi.ru/poems/2005/07/04-1608.html>

5. Если взять круг... // Vroon R. Velimir Khlebnikov's Shorter Poems: a Key to the Coinages. Ann Arbor, 1983. http://litopys.org.ua/old17/old17_20.htm.

6. Замятин Е. Инструментовка. Цит. по: Анненков Ю. П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий / Вступ. ст. Вальдемара Жоржа. Репринтное издание без указания места и года выпуска. Издательство «Советский композитор». С. 247. См. также: Журавлёв А. П. Звук и смысл: Книга для внеклассного чтения учащихся старших классов. 2-е изд., испр. и доп. М.: Просвещение, 1991. 160 с.; Cooke R. Velimir Khlebnikov. A critical study. Cambridge University Press, 1987. P. 77-78, 206.

7. Квятковский А. П. Школьный поэтический словарь. 2-е изд., стереотип. М.: Дрофа, 2000.

8. Хлобыстин А., Митрофанова Ф. Русское чувство формы в искусстве XVIII-XX веков // Митин журнал. 1988. № 20 // www.mitin.com/mj20/hlobystin.shtml.

Различные варианты статьи «Крайние формы аллитерации в творчестве Бориса Гринберга» см.: Введенская сторона. 2006. № 2. С. 8-9; Современная филология: инновации и традиции: Тезисы научной конференции студентов и аспирантов высших учебных заведений Поволжья и Юга России: Астрахань, 26-27 октября 2006 г. / Под ред. М.Ю. Звягиной; Сост. А.А. Давыдова, А.Н. Кунусова. Астрахань: Издательский дом Астраханский университет, 2006. С. 99-103; <http://rifma.com.ru/Chudasov-7.htm>; http://yarus.aspu.ru/images/File/library/chudasov_3.doc; Колос(с) слова / Редакция, составление, дизайн и корректура И.В. Чудасова. Астрахань: Сорокин Роман Васильевич, 2008. С. 271-277.

И лавы б азы забывали,
Взят ому́та фатум. От язв
Ала и пала пиала
На мрака карман.

P.S. Извини, что козяво,
не случилось подготовиться
Т.Э. Жакронит



БОРИС
ГРИНБЕРГ

Ас реверса

Москва, 2008
Издательство «Вест-Консалтинг»

Автограф Б.Х. Гринберга на обратной
стороне форзаца книги «Ас реверса»
(2008):

И лавы б азы забывали,
Взят ому́та фатум. От язв
Ала и пала пиала
На мрака карман

“ТУТ НА ПАМЕЖЖЫ”: МУЗЫЧНЫ ПРАЕКТ “NARODNY ALBOM”¹ МІХАЛА АНЕМПАДЫСТАВА ЯК ФЕНОМЕН ЛІТАРАТУРЫ

У апошнія гады ў расійскім і беларускім літаратуразнаўстве тэарэтычнае асэнсаванне атрымліваюць такія адметныя з’явы масавай культуры канца XX ст. як бардаўская песня, рок-паэзія. Даследчыкі аднадушна вызначаюць іх пераходны характар, памежны стан паміж паэзіяй і музыкай. Мы прааналізуем паэтычнае ў песенным на прыкладзе акурат такой амбівалентнай, пераходнай з’явы сучаснай беларускай культуры.

“Narodny albom” – папулярны музычны праект, створаны ў сярэдзіне 1990-х беларускім паэтам і мастаком Міхалам Анемпадыставым і запісаны ў 1997 годзе ім супольна з Лявонам Вольскім (аўтар музыкі), Касяй Камоцкай і іншымі музыкамі беларускай альтэрнатыўнай сцэны. З таго часу альбом вытрымаў некалькі перавыданняў, быў у 2004 г. названы музычнымі журналістамі адным з 20-ці “Залатых дыскаў беларускага рок-н-рола” [3, 49-50], а самі песні (сярод якіх аўтэнтычнымі, а не аўтарскімі з’яўляюцца толькі дзве – “Надзенька” і “Lomir Zich Iberbetn”²) і сапраўды сталі ўспрымацца як народныя. Разам з тым, нягледзячы на выразную прыналежнасць да масавай культуры, “Narodnami albomu” заўважна цесна ў музычным дыскурсе. Гэта з’ява паўстала на мяжы музыкі, літаратуры і тэатру, пра што сведчыць, напрыклад, тое, што Міхал Анемпадыстаў пазней перапрацаваў частку тэкстаў у п’есу³ [1]. Тым не менш, літаратуразнаўчага асэнсавання феномен “Narodnaha albomu” пакуль не атрымліваў. Паспрабуем запоўніць гэты прабел, абраўшы аднак для аналізу не п’есу “Narodny albom”, а першапачатковую, ужо класічную музычную версію, інтэрпрэтаваўшы корпус тэкстаў, якія гучаць у запісе, як своеасаблівае лібрэта фальк-рок-оперы, цэласны гіпертэкст з выразнай канцэпцыяй, прасторава-часовай арганізацыяй і нелінейным сюжэтам.

“Narodny albom” уяўляе сабою паліфанічны і разнажанравы аповед пра жыццё

абстрактнага мястэчка Заходняй Беларусі ў міжваенны перыяд (1920-я – 1930-я гг.), але адначасова, ідучы адна за адной, песні ўтвараюць своеасаблівую кароткую гісторыю Заходняй Беларусі XX стагоддзя. Апроч таго, яны размеркаваны па гадавым цыкле так, што кожная пара году атаясамліваецца з пэўным перыядам гісторыі. Міжваенны час асацыюецца з летам, вакацыямі:

*Так мінала ў нябыт пакрыёму
Тое ціхае, цёплае лета...*
(“Аліцыя”, [1, 71])

Восень (што абумоўлена гістарычнымі датамі – 1 і 17 верасня 1939 г.) суадносіцца з вайною, трывогаю, ворагам:

*... На парозе стаяла восень,
Пагражаючы пісталетам.*
(“Аліцыя”, [1, 71])

*У нашым мястэчку восень,
І прыхадні розныя лазяць па хатах,
Тыцкаюць пальцамі ў сала
І наводзяць свае парадкі.*
(“Лалалала”, [1, 74])

Зіма – гэта паваенны перыяд халоднага савецкага бязчасся:

*Снежань, студзень і люты
Снегам, сцюжай і лёдам
Будуць псаваць настрой нам
І вушы будуць марозіць.*
(“Снежань, студзень і люты”, [1:45])

Завяршае гадавы цыкл вясна – спадзяванне на лепшыя часы:

*Кінь у смецце свой смутак-адчай,
калі хочаш спяваць, то спявай.
Пачакай, і вандроўнік Май
прыйдзе ў наш занядбаны край.*
(“Майская песня”, [1:66])

У парадыгму беларускай літаратуры “Narodny albom” аўтаматычна ўключае яго асноўная тэма – пошук самаідэнтыфі-

кацыі беларуса ў віры гісторыі і часу, надзвычай актуальная ў Беларусі 1990-х гг. У “Narodnym albomie” гэтая самаідэнтыфікацыя адбываецца праз шэраг апазіцый, галоўная з якіх – “Заход – Усход”, якая разумеецца дваіста. У вузейшым сэнсе – гэта канкрэтнае супрацьпастаўленне “Польшчы” і “Саветаў”, на якія Беларусь была падзелена Рызскай дамовай 1921 года, прычым “простыя” героі “Narodnaha albomu” робяць гэтае супрацьпастаўленне не на карысць усходняй частцы⁴:

*Пара добра, трыю лепей
Тут не Жлобін і не Лепель,
Тут культурнае мястэчка,
Твае вусны як парэчка.
 (“Крэўская полька”, [1, 58])*

У шырэйшым сэнсе апазіцыя “Заход – Усход” разумеецца як цывілізацыйнае супрацьстаянне, у якім Усход – гэта нешта варожае (перад навалай з Усходу/ станем мурам каменным (“Край ты мой, край”, [1, 18])), падманлівае (расійскі ваенны Ванечка ашуквае даверлівую беларускую дзяўчыну, паабяцаўшы, што возьме яе з сабою “на Дальны Восток” (“Надзенька”, [1, 75-76])). У гэтым святле радок “Ах Варшава мая, ах сталіца...” (“Мой паляўнічы”, [1, 43-44]) можа быць прачытаны не толькі як гістарычная рэалія, але і як светапоглядны вектар як лірычнай гераіні, так і стваральнікаў праекта. Тут варта прывесці меркаванне Вінцэся Кутрынкі: “Народны Альбом – гэта сцёб не толькі з савецкіх ці польскіх штампаў, але і з беларускіх нацыянальных міфаў пра Заходнюю Беларусь” [6]. Аднак, на наш погляд, іронія Анемпадыстава роднасная рамантычнай іроніі, прычым лепшым светам выступае ідэалізаваны міжваенны час у Заходняй Беларусі; як слушна заўважае Кутрынка, “сантымент да эпохі 20–30-х гадоў жыве ці не ва ўсёй Еўропе. Бо ж гэта быў кароткі і радасны перадых між жахамі дзвюх войнаў” [6].

Паказальна тое, якім чынам у “Narodnym albomie” вызначаецца месца беларуса ў апазіцыі “Заход – Усход”: ён свядома застаецца “паміж” і нават робіцца (культурным) героем “жыцця на мяжы”

(“Кантрабандыст”, [1, 31-33]). Пазіцыя “паміж” выразна артыкуляваная ў песні “Я, да жалю, не пан” [1, 26-27], якую можна назваць “нерашучым маніфестам” беларускай самаідэнтыфікацыі: лірычны герой зрабіў свой выбар на карысць залатой сярэдзіны, але яшчэ не да канца ўпэўнены ў яго правільнасці:

*Я, здаецца, не тут,
Я, напэўна, не там.*

Як адзначае Анемпадыстаў, герой “ужо ведае, кім ён не ёсць, але яшчэ не ведае, хто ён” [7, 8]. Асэнсаванае знаходжанне “паміж” – гэта, у іншых тэрмінах, усвядомленая “тутэйшасць”, якая ва ўяўленні герояў “Narodnaha albomu” пазбаўлена цяпла, святла і колераў:

*Халодным жнівеньскім днём
Я кратаю струны халоднай гітары.
Скажы, чаму гэты дзень
Пафарбаваны на колер хмары?*

(“Матка Боска Вострабрамска” [1, 21])

*Буду я забаўляцца, а рана
Я вярнуся ў цёмны засценак.
 (“Мой паляўнічы”, [1, 44])*

*Мы ў шэрых мундырах
Пад шэрым крывіцкім небам
Перад навалай з Усходу
Станем мурам каменным⁵.
 (“Край ты мой, край”, [1, 18])*

Песня “Я, да жалю, не пан” кажа нам яшчэ пра дзве апазіцыі, між палюсамі якіх знаходзяцца героі Narodnaha albomu: “Пан – Хам” і “Горад – Вёска”. Герой не можа аднесці сябе ні да шляхты, ні да сялянства, хоць ідэалам бачыць першае:

*Я, да жалю, не пан,
Я, на шчасце, не хам, –*

яго сусвет – нешта адрознае ад гораду і вёскі, а менавіта – мястэчка, ён – носьбіт местачковай ментальнасці:

*Я твайго не вазьму,
Я свайго не аддам (...)
Ад нуды ды бяды
Уратуюся сам.*

Гэтыя апазіцыі ўвасобленыя ў антаганічных вобразах Юзіка і Казіка. Тэксты іх песенек – негатывы адна адной:

*Усім прывітанне
завуць мяне Юзік,
Я хачу жыць
У Савецкім Саюзе,*

*Я просты хлопец,
Я хлопец з вёскі,
На пілараме
Пілюю я дошкі(...)
("Юзік", [1, 60]);*

*Вітам, панове,
Я Казік Пясэцкі,
Я рэакцыйны,
Я антысавецкі.*

*Я рэпрэзэнтант
Ад пануючай клясы,
Эксплюатую
Працоўныя масы (...)
("Казік", [1, 59]), –*

аднак між радкоў адчытваецца, што Казік Пясэцкі – такі ж "просты хлопец з вёскі", як і Юзік, толькі ён выбіўся ў людзі, адкрыўшы краму ў Вільні. Заканчваецца супрацьстаянне гэтых вобразаў камічнаю "Бойкай на лузе" [1, 63-64], якая як бы ставіць персанажаў на адну дошку, робіць іх тоеснымі.

"Скрыжаванне – гэта цэнтр сусвету. Мясцічка, якое стаіць на скрыжаванні, – таксама цэнтр сусвету" [7, 8] – сцвярджае Анемпадыстаў, даючы нагоду згадаць пра адну з самых яркіх адметнасцяў "Narodna albumu" – яго **шматмоўнасць**. Асэнсоўваючы Беларусь як цэнтр Еўропы, у якім перамяшаліся культуры, аўтар спалучае ў межах праекта беларускую, польскую, рускую мовы, мову ідыш і трасянку (мяшанку рускай і беларускай моваў). Зроблена гэтая сумесь такім чынам, каб тэксты былі празрыстымі для беларускамоўнага слухача. Напрыклад, у песні "Ja śpiewam po polsku..." [1, 51-52] сустракаюцца толькі два словы, якія не з'яўляюцца агульнымі для польскай і беларускай моваў: *więcej i wszystkim*. У іншых тэкстах Анемпадыстаў працуе на мяжы з **макаранічнасцю**, насычаючы іх паланізмамі:

*На вакацыях пад акацыяй
У альтанцы сядзела Аліцыя
Элегантная і выкшталцоная
І чытала на памяць Гарацыя
("Аліцыя", [2, 20])*

Такім чынам, аўтар стварае яшчэ адзін важны міф – міф "мультикультурнай Беларусі", напаўняе слова "народны" значэннем, адрозным ад стэрэатыпу "вясковасці" і нават "калгаснасці", які замацаваўся за гэтым паняццем ў савецкі перыяд. Больш за тое, ён грае з гэтым стэрэатыпам, уключаючы яго ў нечаканыя спалучэнні:

*Аргентынскае танга,
экзатычная кветка
па-над вёскай віруе
і зацягвае нас...
("Аргентынскае танга", [1, 56-57])*

На жанравым узроўні "Narodny album" можна параўнаць з "Вертэпам" украінскага паэта Сяргія Жадана. Украінскі твор уяўляе сабою вершавае адзінства, напісанае рознымі памерамі (ад урэгуляванай сілаба-тонікі да акцэнтнага вершу і верлібра, падзеленае на 9 сцэн адпаведна традыцыйным батлеечным сюжэтам (напрыклад, "Сцэна другая: кемпінг пры дробным жывёлагадоўчым кааператыве. Мужчына і жанчына, галоўныя героі п'есы, гавораць пераважна пра побытавыя нягоды падарожжа"⁶ [5, 48] адпавядае прыбыццю Марыі і Язэпа ў Віфлеем для перапісу насельніцтва, а "Сцэна шостая: радыёперамовы шавіністычна настроеных пілотаў верталётнага батальёну ізраільскіх паветраных сілаў" [5, 151] вынішчэнню немаўлят у Віфлееме). Як пазначае ў паслямове сам аўтар, "Вертэп" быў створаны як лібрэта для мюзікла "Мері Крiстмас, Джiзус Краiст! (Veselo ho Rizdva, Isuse!)": "Гэты тэкст не пісаўся як тэкст літаратурны, гэта значыць, ён не з'яўляецца ні нізкай вершаў, ні паўнаватасным драматургічным творам. Пісаўся ён для канкрэтнага спектакля тэатра "Арабескі" на канкрэтную музыку гурта "Люк", мала таго – пад канкрэтных акцёраў. Уся рытміка тут задавалася музыкамі, зрэшты, фанетыка таксама" [5, 158], – тлумачыць Жадан,

даючы магчымасць казаць пра адзінства драматычнага і лірычнага ў “Вертэпе”, пра непадзельнасць яго музычных і літаратурных складнікаў. Украінская даследчыца Н. Гаўрылюк разглядае дадзены твор Жадана як прыклад поліметрычнага верша інтэрпрэтацыю традыцыі ўкраінскага вертэпа [4, 11]. Музычная разнастайнасць, поліфанічны характар “Narodnaha albomu” стала прычынай **поліметрычнасці** ўсяго корпуса тэкстаў; амаль у кожным выпадку вершаваны памер вызначаны музычным жанрам:

Полька → 4X : *Гэй, музыкі, грайце польку/ грайце да самога золку.* (“Крэўская полька”, [1, 58]);

Танга → 2Амф: *Штовечар у клубе/ праходзілі танцы/ прыходзілі дзеўкі/ збіраліся мальцы* (“Аргентынскае танга” [2, 14]); *Тут на памежжы/ каменныя вежы/ жалезныя дзверы/ замкі і засовы* (“Кантрабандыст” [1, 31-32]);

Рэп → дольнік: *Тысяча дзевяцьсот дваццаць шосты год/ мястэчка Ракаў пры панскай Польшчы* (“Настаўнік Рагойша”, [1, 85])

Марш → 4X: *Аць-два левай, аць-два правой/ наше дело правое* (“Аць-два левай”, [1, 15]);

Раманс → 3А: *Паляўнічы ты мой, паляўнічы/ ходзіш ты па лясах маляўнічых* (“Мой паляўнічы”, [1, 43]).

Што тычыцца культурнага кантэксту “Narodnaha albomu”, то для мэтай нашага аналізу істотна тое, што поруч з пазнавальнымі адсылкамі да масавай культуры (стылізацыя некаторых кампазіцый пад народныя танцы ці паўстанцкія песні, знакаміты гітарны рыф гурта “Deer Purple”, які раптам пачынае гучаць у міжваенным Ракаве, песня пра “польскіх шпіёнаў” “Болека і Лёлека” [1, 35], якая нагадвае прывядомы мультфільм, песня-рымэйк “Дарагія маімаквічы” і інш.), якія ляжаць на паверхні, на канцэптэуальным узроўні прасочваюцца генетычныя і тыпалагічныя сувязі “Narodnaha albomu” найперш з класічнымі творамі беларускай літаратуры, што дазваляе

казаць пра **інтэртэкстуальнасць** дадзенага твора. Напрыклад, штуршком да напісання першага тэксту (рэп “Настаўнік Рагойша”) Анемпадывстаў называе экранізацыю рамана Вячаслава Адамчыка “Чужая бацькаўшчына”, пабачаную ім у сярэдзіне 1980-х [7, 12]. Усебаковае асэнсаванне паэтам апазіцыі “Запад – Усход” і месца беларуса ў гэтай мадэлі адсылае да філасофскай першаасновы твору – эсэ Ігната Канчэўскага “Адвечным шляхам” [7, 9]. Архітэктоніка праекта суадносіць яго, па нашых назіраннях, з кампазіцыяй паэмы Янкі Купалы “Адвечная песня”, у якой гадавы цыкл адначасова з’яўляецца храналогіяй жыцця чалавека ад нараджэння да смерці. Таццяна Слінка заўважае, што радкі *Я стаю на мяжы, я іду па нажы/ Божа, дапамажы захавачь раўнавагу* даюць магчымасць параўнаць развагі лірычнага героя песні “Я, да жалю, не пан” і “адвечныя пакуты “універсальных” персанажаў Васіля Быкава, у якога героям вырачана штохвіліны рабіць выбар” [7, 8]. У сюжэтным плане “Narodny albom” найцясней звязаны з літаратурнай спадчынай польскага пісьменніка Сэргіюша Пясецкага, які ў сваіх прыгодніцкіх аўтабіяграфічных раманах “Запіскі лейтэнанта Чырвонай Арміі” і “Каханак Вялікай мядзведзіцы” апісаў свой досвед кантрабандыста і шпіёна ў міжваенным Ракаве, што быў тады мястэчкам на мяжы Польшы і БССР, а гэта якраз той час і тое месца, на якое арыентаваўся Анемпадывстаў, ствараючы хранатоп свайго гіпертвора: “Калі ў мяне пытаюцца, ці будзе працяг “Narodnaha Albomu”, і я адказваю “не”, то напэўна памыляюся, бо пераклад кнігі Пясецкага ў пэўнай меры і стаўся б такім працягам. А можа, лепей было б сказаць, што гэта Narodny Albom ёсць працягам гэтых неперакладзеных яшчэ кніжак” [2]. І разам з тым, пры відавочнай літаратурнай аснове свайго твора, Анемпадывстаў найперш афармляе яго ў музычны праект. Як выяўляецца, аўтар свядома абірае такі шлях, гэта асэнсаваная стратэгія творцы канца ХХ стагоддзя: “Масавае культура робіцца для спажывання, але ўдала зробленая, яна ўплывае на светапогляд спажываюца, а таксама стварае імідж краіны (часам

эпохі) [7, 12]. Супрацоўніцтва з выбітнымі беларускімі рок-музыкамі, на думку аўтара, дало яму тыя магчымасці, якіх ён не меў бы, застаючыся ў вузкалітаратурным кантэксце, а не працуючы на сутыку паэзіі і музыкі: “Літаратура і рок-творчасць – мяркую паэт, – гэта два розныя жанры. Але менавіта рок-музыкі насмельваюцца ўздымаць надзённыя й у той жа час аднадзённыя праблемы. А нашае жыццё якраз і складаецца з аднадзённых праблем” [7, 12]. Анемпадыстаў лічыць, што поруч з ужыванымі ў свой час азначэннямі “архітэктар Перабудовы”, “ды-джэй Адраджэння” варта ўвесці ва ўжытак паняцце “стыліст Саматоеснасці” “дзеля таго, каб з дапамогаю шкварак, чарак і Скарыны распрацаваць чытэльны, уежны, глядзельны Беларускі стыль” [7, 7]. Відавочна, таму адным з цэнтральных канцэптаў “Narodnaha albomu” з’яўляюцца “простыя рэчы”: хлеб на стале, полымя ў печы (“Простыя словы”, [1, 81]), напоі (“Маладое піва” [1, 12-13], кава з цынамонам з парцаліанавых філіжанак (“Аліцыя”, [1, 70]), выкштальцы празрысты “Такай” (“Майская песня”, [1, 68]), гарэлка празрыстая, жытнёвая (“Настаўнік Рагойша”, [1, 86]), танцы (“Крэўская полька”, “Аргентынскае танга”), вопратка ці, хутчэй, dress-code (галіфэ, акулары і новыя боты (“Настаўнік Рагойша”, [1, 85]); камізэлька, кашуля з бавоўны, сіні гальштук (“Адэлька”, [1, 48]); шалікі, швэдры, пальчаткі, шкарпэткі з авечае воўны і змінныя палітоны (“Снежаны, студзень і люты”, [1, 45]) і іншыя артэфакты культуры, якія лёгка ўявіць і ўвасобіць на сцэне альбо ў кліпе. Па гэтай жа прычыне амаль у кожным тэксце прысутны які-небудзь тапонім ці імя. Згадваюцца гарады: Варшава, Вільня, Гродна, Жлобін, Крэва, Копыль, Лепель, Ракаў, Ратэрадам; дзейнічаюць героі: Болёк, Лёлек, Мойша, Адэлька, Надзенька, Аліцыя, Рагойша, Юзік, Казік. Гэтая рыса адлюстраваная на рыфмічным узроўні пэўнай **бурымічнасцю**: назвы беларускіх гарадоў у некаторых тэкстах выносяцца ў рыфму: “з Варшавы – справа – справы”, “злева – з Крэва”, “Лепель – лепей” (“Крэўская полька”, [1, 58]), “паўскоквалі – Копыля” (“Эх, змагаліся...”, [1, 25]), “міласці просім – горад Гродна,

Савецкая, 8” (“Дарагія мае масквічы”, [1, 73]). Максімальная насычанасць тэксту канкрэтнымі імёнамі і геаграфічнымі назвамі з’яўляецца, на нашу думку, адным з фармальных прыёмаў, свядома ўжытых Анемпадыстамі. Ідэалогія “Narodnaha albomu” – гэта, па нашым адчуванні, ідэалогія прыватнага, якое супрацьстаіць агульнаму, таталітарнаму. Відаць, гэта і з’яўляецца прычынай, па якой у апазіцыі “Заходняя Беларусь” – “Савецкая Беларусь” апошня аўтара амаль не цікавіць: “Задачаю максімум было стварэнне культуралагічнага міфу “Заходняя Беларусь. Міжваенны перыяд” як праявы існавання Беларусі ў несавецкай традыцыі” [2].

“Narodny albom” атрымаў надзвычай разнастайную перцэпцыю ў Беларусі і за яе межамі. Абагульніўшы рэфлексіі крытыкаў, варта адзначыць, што ён зрабіўся для “ангажаванага ў беларушчыну” (паняцце Валянціна Акудовіча) слухача прэцэдэнтным творам, заняўшы, такім чынам, месца побач з гістарычнымі раманамі Уладзіміра Караткевіча і эсэістыкай Уладзіміра Арлова, стаўшы своеасаблівай ідэнтыфікацыяй пакалення беларусаў мяжы XX і XXI стагоддзяў, якое расло і сталела ў незалежнай краіне. Людміла Рублеўская, ў рэцэнзіі на кнігу Змітра Бартосіка “Чорны пісталет”, піша: “...гэта – аповеды пра сучасную маладую Беларусь, тую Беларусь, якая слухае “Народны Альбом” і Шалкевіча і чытае “Нашу Ніву” і “Навінкі” [8, 249]. Задуманы і створаны як “мікраэпас памежнага мястэчка”, гэты зборнік песень можа быць аб’ектам літаратуразнаўчага аналізу. Фармальныя прыкметы гэтага гіпертэксту – выразная архітэктанічнасць, шматмоўнасць (на мяжы з макаранічнасцю), інтэртэкстуальнасць, поліметрычнасць, бурымічнасць. На наш погляд, літаратурна-музычны праект Міхала Анемпадыстава можна лічыць феноменам як музычнай, так і паэтычнай культуры, а значыць, памежнай, пераходнай формай сучаснага беларускага верша, яркім прыкладам беларускай літаратуры перыяду нацыянальнага адраджэння 1990-х гадоў, а менавіта – яскравым заканчэннем гэтага перыяда.

Заўвагі:

¹ Следам за М. Анемпадывавым мы паслядоўна падаем назву “Narodny albom” у лацінскай транскрыпцыі.

² “Давай памірымся” (ідыш).

³ Спасылкі на тэксты песень падаюцца па выданні п’еса “Narodny albom”, у якім яны ўсе змешчаныя.

⁴ Такая ацэнка, хоць і затушаваная іроніяй, выглядае надзвычай аднабока і збольшага супярэчыць гістарычнай праўдзе, паколькі дакументальныя крыніцы сведчаць, што заходнія беларусы вельмі негатыўна ставіліся да палітыкі ўраду Другой Польшчы і, праз недахоп інфармацыі з савецкага боку, ідэалізавалі жыццё ў БССР (скажам, Браніслаў Тарашкевіч уяўляў рэспубліку утапічным Беларускай Домам, у якім беларускую нацыю чакае светлая будучыня).

⁵ Сам М. Анемпадываў на творчай сустрэчы патлумачыў гэтыя радкі так: “Шэры колер падабаецца мне як мастаку. Гэта мой самы любімы колер. Я лічу, што ён адпавядае Беларусі”.

⁶ Тут і далей пераклад наш.

⁷ Разрадка наша.

Літаратура:

1. Анемпадываў М., Вольскі Л. Народны альбом: п’еса. Мінск: “Медысонт”. 2008. 92 с.

2. Анемпадываў М. Nasza towa dla nas// <http://na.home.by/ustup.htm>

3. Будкін С., Святлоў П., Стрэл А. Залатыя дыскі беларускага рок-н-гола. Мінск.: Беларускае калегіум. - 2004.- 63 с.

4. Гаврылюк Н. І. Украінскі поліметрачны вірш: прырода і тэндэнцыі развітку. Автореферат. Київ: 2005 – 18 с.

5. Жадан С. Цытатнік. Харків: Фоліо. – 2004. – 230 с.

6. Кутрынка В. “Народны альбом” у Менску.// “Наша ніва” № 9 (166), 28 лютага – 6 сакавіка 2000 г.

7. Час расьці камяням, альбо Актуальнасць штодзённага. Гутарка зь Міхалам Анемпадывавым // Паміж. – №2. – 2002. С. 7 –12.

8. Рублеўская Л. Alter ego// “Дзеяслоў” №2. –. 2003. – С. 247 –252.

Статья представляет расширенные и доработанные материалы конференции «Русская и белорусская литературы на рубеже XX – XXI веков» (Минск, 2006 г.). Напечатаны под названием “Тут на памежжы”: музычны праект “Narodny albom” як літаратурны феномен в кн.: «Русская и белорусская литературы на рубеже XX – XXI веков: сборник научных статей. В 2 ч. Ч.2. Минск, РИВШ, 2007. С. 82-87.

ОПЫТ АНАЛИЗА ПОЭМЫ ОЛЕГА ЧУХОНЦЕВА «ОДНОФАМИЛЕЦ»

*СЕМЬЯ
это все те
на кого вы
сердитесь*

Иван Ахметьев

Поэзия Олега Чухонцева не так часто привлекает внимание литературоведов. Количество исследовательских работ о нём невелико и в сравнении с масштабом его фигуры, и в сопоставлении с библиографией, посвящённой некоторым другим современным авторам, по разным причинам попадающим в поле зрения филологов.

Чухонцев с начала своего творческого пути был самодостаточен и не связан ни с какими группами и объединениями. Он – создатель не просто особой поэтики, но целого поэтического космоса. При относительной малочисленности его сочинений (на сегодняшний момент – это чуть более двух сотен стихотворений и четыре поэмы) в них можно найти творческое переосмысление едва ли не всей европейской поэтической традиции: от античной оды, древнерусской риторики, скоморошьего раёшника, духовных стихов, силлабических виршей, пушкинской гармоничности до заумного языка и интертекстуальных игр. И формальные особенности, и тематическое разнообразие его произведений не позволяют рассматривать их узко-однозначно, например, как поэзию «малой родины», что иногда делалось прежде. Во фрагменте поэмы «Свои», начинающемся с аллюзии на Языкова, автор достойно ответил на подобные утверждения: «Бесталанно наше море. / Реки слёз и горы горя. / Как у всех. У большинства. // Не избыть. Да и к корыту / приписали, то есть к быту, / мол, такой-сякой поэт / прозой жизни озабочен. / А в России, между прочим, / быта и в помине нет. // Есть борьба за жизнь, при этом / за такую, чтобы светом / выбиться, как из земли / всходы прут, – но с постным видом / муку мученскую бытом / называть – не слишком ли?..».

Проза жизни и деревенско-провинциальная тема – сердцевина поэзии Чухонцева. Однако назвать его деревенщиком в стихах, равно как и городским поэтом, было бы в одинаковой степени далеко от истины. В стихах Чухонцева заметны и фольклорные, и акмеистические, и метафизические корни, но автору удаётся настолько полно растворить в своём чужое, что даже в случае, когда его следы очевидны, оно никогда не свидетельствует о подражательности и вторичности. Например, произвольно выбранные стихотворения разных лет «Под вечер, только сняли валенки...», «...Я слышу, слышу родину свою!..» и «Помню, а выпадает из памяти...» при внимательном прочтении размером, стилем и некоторыми мотивами отсылают к Пастернаку, Есенину и Маяковскому соответственно. Вместе с тем все три текста вполне оригинальны, в них проступает то общее, что присуще поэзии Чухонцева в целом: даже в отборе лексики, не говоря уже о структуре образной системы, видна единая творческая воля.

Чухонцев принадлежит «к числу поэтов малопишущих (Тютчев, Мандельштам, Ходасевич), для которых молчание – естественное состояние, стиховое творчество же – акт обдуманной и вынужденный», и предпочитает «сочинение отдельных, концентрированных и многослойных вещей бесконечному тиражированию однажды найденного и опробованного» [2, 4].

Чухонцев и сам отстаивает идею постоянной внутренней работы художника: «(...) писать по-русски очень легко. (...) Надо обладать лошадиными силами, чтобы преодолеть чужую интонацию, звучащую в голове, и писать по-своему. Разумеется, нужно знать законы языка, и теорию, и предшественников. А потом все забыть и начать с

чистого листа. Но кому нечего забывать, тот невежда, а не первооткрыватель, как иногда думают» [55, 2]; «И что греха таить, меня как страшил, так и страшит чистый лист бумаги; иногда и подолгу находит полное оцепенение. Как я завидую тогда сторонникам «автоматического письма», о которых писал Барт в (...) «Смерти автора», – «чтоб рука записывала как можно скорее то, о чём даже не подозревает голова». Но стоит хотя бы раз взглянуть на черновики Пушкина – и все дискуссии на эту тему кажутся очередным пусканием пара в гудок» [57, 235].

В этих высказываниях явственны отголоски блумовского страха влияния. Чуткий к современной культурной ситуации, Чухонцев в поэзии и эссеистике последних лет уделяет внимание проблемам «смерти автора», «невозможности письма», «конца искусства» – всему кругу вопросов, которые условно принято считать постмодернистскими. Но позиция поэта не имеет ничего общего с эстетическим равнодушием. Собственные признания автора показывают его отстранённость от идеи об априорной неискренности любого дискурса: «Одни постулируют умирание искусства, говорят, что искусство невозможно, и тогда все равны. А я считаю, что надо прожить умирание, (...) пройти путём Лазаря» [56, 75].

Когда говорят о достоинствах поэзии Чухонцева, внимание критиков обращено преимущественно на лирику, поэмы же упоминаются редко. В лучшем случае крупным поэтическим формам автора посвящается несколько строк: «Не чуждающаяся повествовательности поэзия Олега Чухонцева никогда не расслабляется в описательных длиннотах» [60, 78]. В иных случаях, как о само собой разумеющемся, говорится о том, что поэмы автора заведомо слабее его стихов: «Судьба Олега Чухонцева – несчастный случай долгой известности поэта без книги. (...) Он говорил мало, но его хотелось слушать ещё. (...) Для меня в его книги никогда не попадали поэмы. Хотя сочинение их – там и тогда – вполне естественно. // Устойчиво бытовавшее многие десятилетия мнение, будто нет поэта без поэмы, хотя бы одной, причинило, на мой взгляд, массу убытков российской словесности. (...)

Сколько же не было написано стихов – из-за поэм! И сколько замечательных стихотворений не дошло толком до читателя, *растворившись* в поэмах...» [30, 42-43; курсив автора].

Взгляды, умаляющие достоинства поэм Чухонцева, представляются неубедительными. Чухонцев – один из немногих современных авторов, кому наряду с несомненными лирическими достижениями удалось дать замечательные образцы жанра, казалось бы, почти угасшего в русской поэзии к концу XX века.

Традиционная поэма с проработанными характерами, чётким сюжетом и более или менее обозначенным социально-историческим фоном в семидесятые-восемидесятые годы объективно переживала (и во многом переживает до сих пор) не лучшие времена. Характеристика отношения к поэме в русской литературе, особенно в современный период, дана в работе А. Немзера «Поэмы Давида Самойлова»: «Настоящему поэту сохранять верность поэме во второй половине XX века было не просто трудно, а очень трудно. Мешал не только близкий контекст (эксплуатация поэмы эпигонами, знаковый отказ от неё одних мастеров и радикальная трансформация жанра у других), но и контекст всей русской поэзии. (...) Поэма всегда была жанром престижным среди сочинителей и редко – среди читателей» [27, 363].

Лирикоэпический вид сочинений действительно «девальвировался». С отточенностью формулы подобный скепсис выразил А. Кушнер в стихотворении «Отказ от поэмы» (первая половина семидесятых): «Зачем поэмы сочинять, / Вести себя высокопарно? / Сошлёмся на старенье жанра. (...) // Читатель, где-то в отдаленье / Живущий! Есть такое мненье: / Кратчайший путь – стихотворенье / Меж нами. Линий прямота / Уничтожает расстоянье / И дарит мне твоё вниманье» [22, 109].

Автор, бравшийся в конце прошлого столетия за поэму, демонстрировал либо отсутствие эстетического чутья, либо, напротив, уверенность в собственных силах, готовность предложить читателю нечто оригинальное в рамках формы, стремительно

теряющей свою привлекательность в глазах уже и самих поэтов.

Чухонцев осознанно во многом шёл наперекор сложившемуся представлению об архаичности поэмы, словно желая доказать, что жанр жив. Стремление к изменению традиционных форм изнутри, скрытая полемичность по отношению к существующим образцам – постоянная черта его поэтики.

Прошло тридцать лет с момента завершения первого варианта поэмы «Однофамилец» (1976), но и по сию пору развёрнутые высказывания об этом сочинении отсутствуют. Сказать, что произведение вовсе не вспоминают, было бы неверно. В. Губайловский в статье о современной поэме удостоил её специального упоминания [11, 184-185], лучшей из «давнишних поэм» автора называет её И. Роднянская [36, 168, см. также 35], а Н. Иванова ссылается на «Однофамильца» как на одну из «редчайших удач в жанре поэмы» вообще, и вместе с тем, солидаризируясь со многими исследователями, делает вывод, что поэма как жанр «точно “почти умерла”». Сочинение Чухонцева наряду с его стихотворением «Закрытие сезона. Descriptio» автор отнесла к жанру нон-фикшн, объясняя творческие успехи поэта прежде всего тем, что оба текста зиждутся на невымысленности [16, 4-5].

Привязывать творчество Чухонцева к литературе факта вряд ли правомерно. То же знаковое для середины девяностых стихотворение несмотря на обилие конкретики и имён собственных (как реально существующих мест, так и людей) – плод двусмысленности игры воображения. И его название, и тема откровенно символичны. Тут и конец курортного периода в Крыму, и постсоветская общественная растерянность, и впадение искусства в анабиоз. Латинское «Descriptio», выглядящее едва ли не как диагноз, – намёк на прохождение путём Лазаря, путём зерна, временное умирание искусства, о чём говорил сам поэт.

В «Однофамильце» воображение также претворяет реальность, а расстояние между героем и автором и вовсе настолько значительно, что говорить о некоей невымыш-

ленности сочинения можно лишь фигурально. Сам поэт, рассказывая о задуманном им, но нереализованном цикле во многом автобиографических поэм, обнажает причину отказа от замысла – страх зависимости от фактографии: «Я боялся впасть в этот странный род литературы, почти нон-фикшн, очерковость. В таком жанре уничтожается удельный вес метонимического много-смыслового слова» [56, 73]. Поэт последовательно отстаивает идею превосходства творческой фантазии над материалом реальности: литературно изложить факты могут многие владеющие пером люди, а создать захватывающий вымысел способен лишь художник.

В критической статье о Чухонцеве Г. Шульпяков, воспринимая «Закрытие сезона» как подведение итогов русской поэзии недавнего прошлого, замечает: «На дворе стояло вполне еще «бродское» время (...)» [63, 40]. Действительно, нобелевский лауреат для многих оказывается главным поэтом конца XX века. Сам он довольно язвительно отзывался о нациях, упрощающих себе духовную задачу назначением какого-то одного ведущего поэта на эпоху, тогда как иные его коллеги по перу, быть может, не менее значительные, остаются в тени. И всё же «ориентация по Бродскому» – ситуация, с которой до сих пор приходится считаться, поэтому И. Шайтанов, говоря о творчестве Чухонцева в целом, вспоминает знаменитого изгнанника: Бродский «(...) в современной поэзии – точка отсчёта, а Чухонцев, дерзну предположить, – более чем кто-либо другой противоположен Бродскому и в силу этого дополнителен к нему в русской поэзии. Бродский – Петербург. Чухонцев – русская провинция и Москва. Бродский бросил вызов (...) тому, что есть то ли мягкость и женственность русской души, то ли её склонность перемежать слезливую истерику приступами буйства. Чухонцев сделал то, что многим кажется невозможным: он остался лирическим поэтом в момент, когда лирика была скомпрометирована многословием, самоповторением и предана ёрническому надругательству» [60, 75]. Чухонцев смог остаться не только лириком, но и лироэпиком, что в нынешней культурной ситуации – большая редкость.

Плотность и одновременная естественность речи у поэта связана со вполне определёнными ориентирами: «последней по времени школой наследуемой Чухонцевым традиции, несомненно, является позднеакмеистическая семантическая поэтика» [31, 160]. Не будем обсуждать здесь термин, выдвинутый в своё время тартуско-московской семиотической школой. Эзоповская формулировка семидесятых годов – «русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма» – нужна была, чтобы усыпить внимание цензуры в разговоре об Ахматовой и Мандельштаме. Но и в отрыве от контекста сочетание «семантическая поэтика» сейчас смотрится странно. Нет ли тут противоречия в определении – бывает ли полностью «асемантической» поэтика, даже если речь идёт о визуальной поэзии, конкретистах или авангардистах какого угодно толка? Но интуитивно понятно, что в термине подразумевается стремление к органической спрессованности смыслов. У Чухонцева это не всегда заметно при беглом прочтении явление изредка откровенно обнажается в языковых играх и каламбурах. Поэту не чужды никакие художественные приёмы, даже те, что, на первый взгляд, кажутся неуместными в высокой поэзии [более подробно об этом см. 40, 27-36].

Перекрёстное семантическое опыление, теснота стихового ряда при внешней ясности стиля – заметное свойство поэтики Чухонцева с самых ранних опытов по крайней мере до конца 1980-х годов, но в «Однофамильце» этот принцип, похоже, достигает апогея (соответствующие примеры будут даны ниже).

Исходя из «духа противоречия» поэт намеренно избрал для поэмы давно приевшийся размер лироэпики: четырёхстопный ямб с перекрёстной системой рифмовки и мужскими и женскими клаузулами – почти пародийная в своей очевидности отсылка к Пушкину. Так сказать, архаичнее некуда: семантический ореол «4-ст. ямба (...) очень размыт: это всеядный размер (...), у читателя XX в., вероятно, смутно вызывает чувство «ну, это что-то классическое, старомодное»» [9, 266]. Разумеется, русские поэмы

писались и до Пушкина, причём зачастую другими размерами (например, «Телемахида» В. Тредиаковского – дактило-хореум, «Россиада» М. Хераскова и «Елисей, или Раздражённый Вахх» В. Майкова – шестистопным ямбом, «Душенька» И. Богдановича – вольным ямбом). Но Пушкин первым в русской литературе вошёл в читательское сознание именно как создатель классических поэмы, написанных четырёхстопным ямбом. Более того, по современному расхожему читательскому представлению, поэмы, заслуживающих внимания, до Пушкина как бы и не было.

Вообще заметных поэмы, написанных ямбом в конце шестидесятых – начале восьмидесятых, единицы: «Чудо со щеголом» А. Тарковского, «Посвящается Ялте» И. Бродского, «Снегопад», «Цыгановы», «Сон о Ганнибале» Д. Самойлова, «К верховьям» А. Штейнберга, «Дожди в Пярну» Ю. Кима, «Сорок сороков» и «Свободное время» В. Коркия. Характерно, что четырёхстопным ямбом из них написано меньше половины произведений. К читателю относительно легко вовремя пришли лишь поэмы Д. Самойлова, тогда как большинство перечисленных здесь неординарных образчиков жанра было опубликовано только начиная со времени перестройки. Таким образом, четырёхстопный ямб в поэме к тому времени оказывался едва ли не вымирающим стереотипом.

Ближе к финалу «Однофамильца» сам автор не преминул поиронизировать над классической схемой: «А всё четырёхстопный ямб, / к тому же с рифмой перекрёстной / а-б-а-б – и хром, и слаб, / такой, как утверждают, косный, / а нам как раз (...)». Размер образцово заклеил уже сам Пушкин в «Домике в Коломне». Ныне обращаться к нему в лироэпическом сочинении возможно лишь через обновление формы. Оно проявляется в «Однофамильце» в графике стиха, изошрённом синтаксисе и отчасти в рифмовке. Освежение четырёхстопного ямба достигается и внешним тяготением к прозаизации: активным использованием enjambement`ов, плетением длинных сложносочиненных и подчинённых предложений (в поэме 952 строки, а самые длинные

стиховые периоды охватывают 37, 49 и 51 строку), не говоря уже о широком употреблении разговорной лексики, собственно прозаизмов и низкого штиля. (Отдельные из перечисленных особенностей письма оказали известное влияние на некоторых младших современников поэта, в первую очередь – на С. Гандлевского). В целом организация поэтической речи в поэме можно квалифицировать как антисинтаксическую по определению М. Шапира – педалирование рассогласованности языковых и стиховых единиц, обыгрывание их «сдвинутости» относительно друг друга. В этом отношении Чухонцев опять-таки следует по пути, проложенному Пушкиным, отчасти в «Евгении Онегине», «Домике в Коломне» и особенно в «Медном всаднике» [62].

Четырёх- и пятистопный ямб у Чухонцева тесно связан с общим тяготением к нарративности, к длинным синтаксическим периодам как в раннем, так и в позднем творчестве (см., например, поэму «Пробуждение. Из одной жизни», стихи «Поэт и редактор», «Двойник», «Бывшим маршрутом», «Велосипеды», «И кафель, и паркет, – а где уют?..», «...А в той земле, где Рыбинское море...», «а если при клонировании...» и др.). Из ста четырнадцати стихотворений, созданных до 1976 года и вошедших в последнюю на сегодняшний день книгу поэта «Из сих пределов» (2005), четырёхстопным ямбом написано двадцать одно, пятистопным двадцать два, а шестистопным – семь. Таким образом, почти половина произведений этого периода относится к наиболее традиционной в русской поэзии метрике. Однако в книге стихотворений последних лет «Фифиа» (2003), фактически первой изданной как единое целое и так, как она задумывалась автором, наблюдается его резкий отход от прежних стандартов. Здесь «четырёхстопный ямб, которым Чухонцев всегда владел как никто, почти не представлен» [36, 167], точнее, встречается всего дважды, а пятистопный ямб – трижды, и это на двадцать восемь стихотворений книги. По сравнению с периодом до создания «Однофамильца» число ямбов по отношению к другим метрам снизилось почти втрое.

При кажущейся «ретроградности» «Однофамилец» принадлежит к искусству последней трети XX века, рождённому после модерна и авангарда. Поэтому Чухонцев сознательно и последовательно ориентировался не только на собственно поэтический инструментарий, но вообще на возможности неклассического письма.

Автор, и в семидесятые годы отлично сознававший шаблонность Я4 (аБаБ), создаёт в поэме контраст между затасканностью размера и особенностями графики стиха. Как и во всём его творчестве, здесь отсутствует принцип написания каждой строки с прописной буквы, что был введён в русскую силлабо-тонику Ломоносовым и от которого постепенно стали отходить лишь с началом эпохи модернизма. В европейской поэзии пионером выступил Г. Аполлинер, печатавший стихи вообще без знаков препинания и прописных букв, а среди отечественных авторов, вероятно, первым отказался от написания каждой новой строки с заглавной буквы А. Белый в книге «Золото в лазури», но со всей определённостью этого утверждать нельзя – вопрос ещё требует дополнительного изучения. (Белый вообще проявлял повышенный интерес к графике стиха, у него «(...) необычная манера начертания способствовала, в первую очередь, «изображению» ритма (интонации) (...)» [61, 107]. Таким образом, с позиции современного читателя стих оказывается чуть ближе к прозаическому принципу написания: заглавные буквы в поэме встречаются лишь в начале предложений (и то не всегда) и в именах собственных. Кроме того, Чухонцев в некоторых частях повествования вообще избегает знаков препинания и показателей начала предложений. В XX веке этот древний способ записи текстов по эстафете от европейского модернизма перешёл к футуристам, прежде всего к А. Кручёных, и был осмыслен как едва ли не революционный. К середине семидесятых в русской рифмованной силлабо-тонике он смотрится ещё довольно экстравагантно (особенно выделяется в этом отношении поэзия А. Цветкова), а в лироэпических произведениях выглядит нетипично вдвойне.

В «Однофамильце» Чухонцев по мере необходимости обращается к приёмам и методам других авторов. Однако сочинение вырастает из всего предыдущего творчества самого поэта – и в свою очередь становится источником многих его последующих стихотворений. Достаточно даже беглого взгляда на поэзию Чухонцева, чтобы заметить общие для его стихов места, индивидуальные топосы, естественно перекочевавшие в поэму и породившие в ней те или иные мотивы:

– отчуждённость людей друг от друга и в то же время связанность их общим тягостным положением: «Для того ли нас в глушь занесло / и свело под единою крышей, / чтобы после листвою занесло / и засыпало вьюгой притихшей?» («Я и сам не пойму, что к чему...»); «Зачем в заносчивом смиренье / я мерюсь будущей судьбой, / тогда как сам я – в раздвоенье / – и не бывал самим собой (...»); «А в лицах столько озлобленья, / что лучше не встречаться нам» («Чаадаев на Басманной»); «(...) Встретишь эти лица – / в них, кажется, пустыня шевелится»¹ («Нет ничего ужасней вырожденья!..»); «(...) всё равно! Ведь повязаны все мы / и по чести воздастся и нам, / ибо вот они, общие стены: / стукнешь здесь, а аукнется там!» («Общие стены»);

– утрата чувства Дома в урбанизированном, стандартном социуме: «И кафель, и паркет, – а где уют? – / дома, дома, но я не о жилищах – / мы строим их – они нас создают, – / вот я о чём: о доме. Церкви нищих (...» («И кафель, и паркет, – а где уют? (отрывок)»); «Дом большой, многоквартирный, / да, видать, прораб всемирный / на один возвёл фасад / весь квартал, панель к панели, / не отыщешь нужной двери – / тыркайся во все подряд» («Свои (Семейная хроника)»);

– трудное, но неизбежное родство, приращение к родине: «Мы срослись. Как река к берегам / примерзает гусиною кожей, / так земля примерзает к ногам / и душа – к пустырям бездорожий» («Я не помнил ни бед, ни обид...»); «Нет, не любовью, видно, а

бедою/ выстрадаваем мы своё родство, / а уж потом любовью, но другою, / не сознающей края своего. // Да что об этом! Жизнью и корнями / мы так срослись со всем, что есть кругом, / что, кажется, и почва под ногами – / мы сами, только в образе другом» («...А в эти дни горели за Посадом...»);

– прозрение непреходящего в обыденном и тленном: «Ночных фиалок аромат, / благоухающий, гниющий, / и звук, повторенный трикрат, / и отзвук, за душу берущий, / и приступ горечи, и мрак / ненаступившего рассвета – / какой-то непонятный знак / чего-то большего, чем это...» («Ночных фиалок аромат...»); «Дитя безлетия, библейское отродье, / стоял – светясь – фанерный крейсер, а вдали – / в бараньем зное, в виноградном плодородье – / не знаю сам, с какого сна, но на безводье / мне смутно виделись иные корабли...» («Праздник лета в Ереване»); «Неслышимый на слух, / невидимый на глаз, / бродил единый Дух, / преображавший нас» («Когда верблюд пролез...»).

Нельзя согласиться с мнением В. Перельмутера, будто отдельные удачные стихи безнадежно канули в большой объём поэмы, перейдя в нечто затянутое и аморфное. Напротив, читателю предлагается своего рода концентрат, где темы, мотивы и образность предшествующего корпуса самодостаточных лирических высказываний органично синтезировались в единство нового порядка.

При анализе поэмы толкователь или комментатор сталкивается с характерной трудностью: рассматривать отдельные фрагменты и строки, конечно, приходится (иначе как вообще работать со столь объёмным сочинением?), но всякий раз текст противится подобному вычленению, поскольку выбранный отрывок ассоциативными нитями неявно, но прочно связан с другими строками. При «работе с лупой» лучше видны определённый смысловой сгусток, отдельная метафора, конкретный подтекст. В то же время значительная часть смысла при дискретном подходе затушёвываается, а то и вовсе ускользает от восприятия. Поэма как будто противится расчленению, она всякий раз требует целостного, едва ли не едино-

¹ Здесь несомненна отсылка к Тютчеву: «О, бурь заснувших не буди – / Под ними хаос шевелится!» («О чём ты воешь, ветер ночной?..» [46, 57])

кратного «схватывания». В этом отношении «Однофамилец» с его многочисленными потенциально бесконечными предложениями противоположен влиятельной традиции XX века, представленной отдельными поэмами Цветаевой и особенно «Спекторским» Пастернака, где подавляющее большинство почти автономных семантически четверостиший завершается обязательной точкой.

После первоочтения поэмы Чухонцева неизбежно следует перечтение в «челночном режиме» [29, 17], с постоянными забегами вперёд и возвращениями назад, что опровергает представление о дробности сочинения. Перед нами действительно текст, богатая словесная ткань, где есть более и менее заметные нити, но нет ничего случайного и лишнего – всё сплетается в общую сложную картину.

Особым, маркированным местом всякого литературного сочинения помимо зачина и финала, оказывается его заглавие. Концентрация значений заглавия «Однофамилец» полностью отвечает принципам полисемантической. Название заставляет вдуматься в этимологию существительного «фамилия». Последнее происходит от латинского *familia*, означающего не только «семью, родню, дом», но также и «дворню, челядь, рабов», а далее – «родовое состояние, имение, группу, отряд, школу, направление» и даже «секту». Не имея возможности подробно рассматривать здесь все эти семы, заметим лишь, что следы едва ли не каждой из них действительно можно усмотреть в символике произведения.

Подзаголовок поэмы – «Городская история» – также не случаен. Город, а тем более мегаполис, в поэзии Чухонцева – обычно замутнённое, тягостное для людей пространство, место забвения и потери человеком самого себя. В большей части его стихов, где упоминаются населённые пункты, речь идёт о деревушках и провинциальных городках, мало чем отличающихся от деревень по темпу и образу жизни. Они вызывают сложный комплекс преимущественно позитивных чувств – от жалости до любви, тогда как в столице лирическому субъекту явно неуютно, её атмосфера рису-

ется почти сплошь сумеречными красками, но это бунт не столько против урбанизма, сколько против власти, сконцентрированной в городе (см., например, стихи «Через двор», «Репетиция парада», «Кат в сапогах», «...и кафель, и паркет, – а где уют...»).

Ироничный эпиграф из Н. Некрасова, предваряющий всё повествование, «Чу! пень! Я туда скорей...», взят из начала двенадцатого фрагмента поэмы «Современники» (1875-1876). Контекст выглядит так: «Чу! пень! Я туда скорей, / То пела светская плеяда / Благотворителей посредством лотерей, / Концерта, бала, маскарада...» [26, 257].

Написанная разными размерами поэма представляет собой свободную компиляцию самостоятельных эпизодов, объединённых темой критического взгляда на окружающее рассказчика общество. Её начальные строки хрестоматийны: «Я книгу взял, восстав от сна, / И прочитал я в ней: / «Бывали хуже времена, / Но не было подлей» [26, 245]. Это перифраз сентенции Н. Д. Хвощинской-Зайончковской из рассказа «Счастливые люди» (1874): «Бывали хуже времена – подлее не бывало» [50, 399]. Некрасовские строки задают также вектор «прозаичности» поэтического повествования, столь важный для Чухонцева вообще и для «Однофамильца» в частности [о прозаизации стиха у Некрасова см.: 54, 424-462].

Ровно через сто лет после Некрасова Чухонцев пишет, условно говоря, «Новых современников», словно возражая классике: посмотрим, какие времена подлее. Недопроецированная фраза из эпиграфа сигнализирует ещё об одном подтексте «Однофамильца». И «балу», и «маскараду» русские поэты уделяли специальное внимание: поэма Баратынского и драма Лермонтова при всем их различии объединены темой любовных страстей, разрешающихся трагически на фоне ритуального веселья высшего света. Сюжет сочинения Чухонцева тоже наводит на мысль о трагическом варианте развязки, но, в конце концов, внешне переходит в трагифарс. Таким образом, с одной стороны, в эпиграфе автор намечает тему дегероизации персонажа и

опошления мира высоких романтических чувств, а с другой, как оказывается в итоге, поднимает банальный эпизод до уровня высокой драмы. Уже с эпиграфа автор полшутя-полусерьёзно начинает поиск «нерва» современной ему жизни, стремясь туда, где окружающая обыденность незаметно для самой себя dorастает до символа.

Если же вспомнить о редакторской деятельности Некрасова, то нельзя не упомянуть одно из наиболее заметных иронических стихотворений Чухонцева «Поэт и редактор (в известном роде)» (1972). Здесь подразумевается «известный род» таких стихов, как «Пиит и друг его» Сумарокова, «Цензор и сочинитель» А. Измайлова, «Разговор книгопродавца с поэтом» А. Пушкина, «Журналист, писатель и читатель» М. Лермонтова, «Поэт и гражданин» Н. Некрасова, «Продолжение одного старого разговора» Саши Черного, «Разговор» В. Набокова, а из современных – «Поэт и старожил» Д. Самойлова. По иронии судьбы, Чухонцев долгое время редакторствовал, так что его стихотворение – ещё и завуалированная беседа с самим собой, где лирический герой расщепляется на две ипостаси. В «Поэте и редакторе», завершённом за четыре года до поэмы, автор словно предрекает нелёгкую литературную судьбу «Однофамильцу», выстраивая диалог о сочинении «в стол»: «П о э т // А ведь поэзия не навык, / а состояние души, / и если тошно с перепоею / или с подёнщины мутит – / пусть их! – не поперхнись строкою, / поэт и молча говорит. // Р е д а к т о р // Ну, ваш запал от раздраженья, / Мы рады вам, когда вы наш. / Войдите ж в наше положенье. // П о э т // Войти? Не выйти бы в тираж! / Я тоже бы не без запросов: / куда спешить? Возьму зараз! / Не мы, сказал один философ, / во времени, а время в нас. / Теперь скажу: нет вечных истин, / что в срок приходит, то и впрок. // Р е д а к т о р // Ну, если вовремя не издан, / и вдохновенье не залог». «Однофамилец» не был издан вовремя, но поскольку поэма не относится к разряду скоропортящихся продуктов, запоздалый приход к читателю повлиял не столько на нее саму, сколько на своевременность и адекватность ее прочтения.

Главного героя поэмы зовут Алексей Семенов. Мотив обобщенности некоторых распространенных русских фамилий уже давно и прочно вошел в литературную традицию, см., например, стихотворение И. Чиннова «Он Иванóв, Петров или Семенов...» (1970), где фамилия персонажа указывает на человека вообще. С другой стороны – только центральный персонаж поэмы обладает именем и фамилией, и в таком качестве он явно выделен из массы, отчасти противопоставлен ей (жена героя, вторая по значимости фигура в изложенной истории, по имени не названа).

Принципиально важна в поэме тема личности, вырастающая из темы имени. Она обозначилась у поэта уже в ранних стихах: «Я живу. Это право живого – / имя дать и творцу, и глупцу!» («Я сойду на последней странице»). Номинация трактуется здесь в соответствии с ветхозаветной традицией как осмысление действительности, но и как собственно жизнетворящий акт: назвал по имени – оживил. Соответственно, утрата имени приравнивается к омертвлению. Авторская философия имени отчётливо выразилась в одном стихотворении середины 1960-х: «Я видел: мир себя же самого / ломал и ладил волей своенравной. / И я подумал, глядя на него: / покуда он во мне, я в нём как равный. // Когда он вправду одухотворён / людским умом и разумом звериным, / да будет он не скопищем имён, / но Именем, всеобщим и единым!» («Я был разбужен третьим петухом...»).

Здесь несомненна ориентация на натурфилософию Заболоцкого: «Как мир меняется! И как я сам меняюсь! / Лишь именем одним я называюсь, – / На самом деле то, что именуют мной, / Не я один. Нас много. Я – живой»; «И все существованья, все народы / Нетленное хранили бытие, / И сам я был не детище природы, / Но мысль ее! Но зыбкий ум ее!» («Метаморфозы» и «Вчера, о смерти размышляя...») [15, 205, 198]. Однако у последнего монотеистические мотивы приглушены, возникают иногда и более или менее заметно проявляются в позднем творчестве [42, 27-30], а в цитируемых «Метаморфозах» отсутствуют вовсе. В «Однофамильце» также разрабатывает-

ся сложная диалектика взаимоотношений «скопища имён» со «всеобщим и единым Именем», и ординарность главного героя либо его выделенность из толпы – это балансировка на грани между безымянностью массы и соборностью Имени.

Фамилия «Семенов» по ложной этимологии ассоциативно может быть соотнесена с семенем – от латинского *semen*. Думается, автор намеренно подразумевал такую ассоциацию у читателя. Во всяком случае, она идеально вписывается в скрытый план поэмы. На самом деле имя Семён/Семен и производная от неё фамилия восходят через Симона/Симеона к древнееврейскому *sâma* – «слушать». Симон – первое имя апостола Петра (Иоан. 1, 4-42). Трижды отрекшегося иногда называют в разных Евангелиях двойным именем: Симон Пётр (Матф. 3, 18; Лук. 5, 8; Иоан. 6, 68). Религиозные мотивы вообще заметны в поэме, а символика фамилии героя требует развития её толкования. Имя же Алексей происходит от древнегреческого «защищать». Итак, Алексей Семенов – «защитник» и «слушатель». Насколько этимологический и религиозный подтексты соответствуют характеру героя и его действиям, будет обсуждаться ниже.

Третий персонаж, вписанный в мерцающий любовный треугольник, и есть собственно однофамилец – в поэме он не назван, но можно было бы предположить, что он также Семенов. Таким образом, движущая сила истории образуется от взаимодействий трёх однофамильцев (если, конечно, жена носит фамилию мужа – но этому предположению текст не противоречит).

Уже в таком раскладе просвечивает смысловое ядро поэмы – выявление всеобщего почти что кровного (но не духовного!) родства, круговой поруки, коллективной вины. По Чухонцеву, столь же драматично рисуется и почти вся неблагополучная отечественная история (см., с одной стороны, стихи «Кончина Ивана» и «Повествование о Курбском», а с другой – стихи, где фигурируют реалии современной России из книги «Фифа» – «Вот Иона-пророк, заключённый во чрево кита...», «Три наброска»).

Тема родства и семьи вообще одна из основных у Чухонцева. Именно она развивается и в двух других его поэмах: «Из одной жизни. Пробуждение» и «Свои (Семейная хроника)». Чем пристальнее вглядываешься в творчество автора в целом, тем больше точек соприкосновения видишь между произведениями как крупной, так и малой формы. «Однофамилец» – тоже взятый на аналитическую пробу фрагмент «семейной хроники» «из одной жизни».

Сюжет «Однофамильца» основан на почти анекдотической ситуации вероятной измены жены мужу, прежде тоже не отличавшемуся верностью. События разворачиваются на фоне празднования годовщины революции, в ночь с субботы на воскресенье. Некая интеллигентская компания собирается в доме Семеновых, находящихся в серьёзной размолвке. Хозяин ревниво следит за отношениями жены с молчаливым гостем с гитарой. Затем компания решает отправиться в «Дом кино», и жена, предварительно испросив ритуальное разрешение у мужа, уходит с ней – и Семеновым-вторым. Полупьяный герой остаётся один в забытии, а затем, не выдержав, отправляется по следам супруги. Придя в дом к приятелю, он застаёт там почти те же лица, вероятного любовника и жену, вступает с ней в краткий и невнятный диалог, после чего пускается в отчаянный загул по столице, завершающийся дебошем и вызовом милиции. За «праздничный разбой» ему дают год условно, и всё возвращается на круги своя: «Что ж до другого и других, / то всё осталось, как и было, / волна прошла – и омут тих». При всём том собственно факт адюльтера в поэме не только не описан, но и не подтверждён: для сюжета важна не неверность как таковая, а уже одна её вероятность.

Едва ли не генеральный принцип, выдержанный во всём произведении, – неоднозначность, неявная двусмысленность ключевых мотивов и образов, последовательное употребление откровенных и затуманенных оксюморонов, практически не замечаемых при быстром прочтении. Речь идёт не о двуплановости, а об эффекте дразнящей амбивалентности, взаимообра-

тимости: различные, конфликтующие один с другим смыслы сосуществуют одновременно, и во многом от читателя зависит, под каким именно углом зрения их рассматривать. Здесь заметно следование модернистской классике, в частности, Д. Джойсу: «Перед нами одиссея обычного человека, находящегося в положении изгнанника в обыденном и неизвестном мире; перед нами также аллегория современного общества и мира; но перед нами, кроме того, и отсылка к небесному граду, сверхсмысл (...)» [64, 253].

Чухонцев синтезировал в поэме вещи, на первый взгляд, несовместные. В «Однофамильце» можно найти следы влияния психологической прозы, нацеленной на скрупулёзность и правдоподобие в изображении внешней и внутренней жизни персонажей, непринуждённые лирические отступления и технику потока сознания с её отказом от грамотного синтаксиса и отвержением реалистического психологизма.

Воссоздание потока сознания в поэме восходит не только к опытам Джойса и ещё более ранним – Л. Толстого (вспомним внутренний монолог Карениной перед самоубийством), но и к западной поэзии модернизма, особенно Т. С. Элиота. Здесь, по всей видимости, известно влияние на стиль и графику поэмы оказал переводческий опыт Чухонцева. До «Однофамильца» поэт уже успешно опробовал в стихах передачу сбивчивых мыслей персонажа с помощью прихотливо «рассогласованной» семантики и устранения пунктуации: «Но по рукам, по напряжённой позе / я с ясностью увидел, что он думал / и даже что он думал: (мысль была / отчётлива, вещественна, подробна / и зрима так, как если бы он был / индуктором, а я реципиентом, / и каждый оттиск на листе сознания / был впечатляющ): баржи затопить / цыплят разделать и поставить в уксус / разбить оппортунистов из костей / и головы бараньей сделать хаши / сактировать любимчика купить / цицматы и лаваш устроить чистку (...) («Двойник»).

В поэзии советского андеграунда многие авторы использовали имитацию спонтанной речи (Я. Сатуновский, В. Некрасов, И. Холин, Г. Сапгир, Э. Лимонов, В. Уфлянд,

Л. Виноградов, Л. Чертков, В. Эрль и др.). Чаще всего она намеренно противопоставлялась речи литературной, грамматически правильной [39, 117-118]. Но у Чухонцева мутный поток мыслей главного героя поэмы – не психологизация абсурда в хармсовском или каком-либо ином духе, не авангардистское желание полюбоваться необработанными фактами языка «а натюрель», а попытка расширить инструментарий психологического анализа в лироэпике. Такое стремление рационализировать иррациональное, вывести его из подсознания в сферу сознания оказывается в русской поэзии второй половины XX столетия едва ли не уникальным.

Автор намеренно добивается семантического мерцания текста, позволяющего максимально близко подойти к адекватной передаче неоднозначных жизненных ситуаций. Полный анализ подобных эпизодов потребовал бы отдельного исследования. В качестве примеров рассмотрим несколько фрагментов поэмы более детально.

Под занавес случайных блужданий по городу герой, переполненный катуловым чувством *odi et amo*, видит витрину мебельного магазина: «(...) и красную кровать, / станок двуспальный купидонов, / узнал внезапно за стеклом: / тахта, стол с ценником и кресло / всё в том же свете нежилом / мерцали буднично-воскресно – / проклятье! – как заговорён, / он лбом упёрся: вот – граница. / рубеж. стекло или гандон. / везде. живому не пробиться, / хоть расшибись!»

Извилистый путь Семенова по городу метафорически уподобляется пути сперматозоида, по искусственной причине неспособного достичь желанной цели. Стекло означает незримую, но прочную границу и между супругами, и между всеми современниками вообще. Доведённый до крайности герой в отчаянии пытается преодолеть психологический, физический и духовный барьеры силовым устранением преграды – он разбивает витрину кулаком. Муж пытается пробиться к жене, которую он прежде явно не понимал и, следовательно, так во всех смыслах и не познал. Но поскольку это всего лишь витрина с театрально – как

в пятом действии «Отелло» – выставленной двуспальной кровати, подобный акт остаётся иллюзией достижения гармонии.

Парадоксальное сочетание «буднично-воскресно» воспроизводит здесь атмосферу тусклой, рутинной жизни: невесёлые праздники ничем не отличаются от суровых буден. («Тусклые будни мерцают как яростный праздник», – играя контрастами, писал и пел несколькими годами позже один из лучших русских рокеров [25, 71]. А выражение «свет нежилой» при всём его контекстуально понятном смысле «приглушённого освещения в помещении, где в данный момент нет людей», может быть прочитано и как блоковская по духу метафора посюстороннего мира, влачащего призрачное существование, где живые прикидываются мёртвыми и наоборот.

Один из таких то ли фантомов, то ли оборотней возникает перед Семеновым, будто чёртик из коробочки. Он требует от героя ни больше, ни меньше, как *узнать* его. Поскольку карта всеобщего неузнавания-незнания разыгрывается на протяжении всей поэмы, эпизод становится особенно весомым. Он вновь имеет реалистическое толкование: это может быть действительная встреча с кем-то, но может быть и диалогом героя с самим собой – тот видит своё отражение в стекле и, не узнавая, говорит с ним как с чужим и чуждым: «(...) прозрачный сплошь, / в потёмках света кто-то трупный: / – Иль ты меня не узнаёшь? – / качнулся, тенью неотступной / обозначая силуэт, / качнулся и поплыл всей массой. / – Я. возвращаю. ваш. портрет. – / Семенов с желчною гримасой / кивнул кому-то и мыча / отпрянул грузно и не целясь / наотмашь саданул сплеча / свинцовым кулаком – и – через – / шагнул под грохот в пустоту / и – не соизмеряя жеста – / всем телом рухнул на тахту, / не чуя боли!.. / О, блаженство!..».

Повторяющиеся молекулы текста обрастают новыми смыслами. Так, строчка из салонного романса, присутствующая в начале поэмы как элемент антуража вечеринки, цитируется здесь героем полуосознанно, но функционально представляет собой многосмысленный языковой жест. Это

отказ от обманувшей его жены, от самого себя (он разбивает витрину именно *своим отражением-портретом*), от некоего навязчивого или навязанного ему пошлого образа чужого, чей портрет он возвращает почти как Иван Карамазов билет Творцу. Наконец, это пугающий своей решительностью отказ *от личности как таковой* и погружение в неизвестность.

Фрагмент завершается мнимым слиянием Семенова с искомым и желанным (не забудем, что нетрезвый герой помимо всего прочего адски устал и естественно мечтает на чём-нибудь растянуться). Но в то же время, в соответствии с принципом амбивалентности, сцена означает и впадение в небытие: «красная кровать» здесь отождествляется ещё и с плахой.

В подведении итогов истории, следующим далее, выделяется вывернутая наизнанку цитата из пролога к «Возмездию» Блока: «На том и оборвём сюжет / и высветим лицо в картине / (познай, где тьма, – поймёшь, где свет). / Вот вам герой – в пустой витрине». В первоисточнике: «Сотри случайные черты – / И ты увидишь: мир прекрасен. / Познай, где свет, – поймёшь, где тьма» [4, 355]. Современный поэт отталкивается от вездесущности тьмы, определяя свет, как бытие Божие, от противного.

Б. Кенжеев заметил: «Возможно, основная заслуга Олега Чухонцева перед русской поэзией – слияние образа сугубо частного человека советской эпохи с высоким миром философических страстей» [18, 31]. Это высказывание до известной степени соответствует и коллизии «Однофамильца», только лирический герой поэта действительно часто сознательно и глубоко размышляет, тогда как герой поэмы в своих попытках восприятия происходящего с ним и с обществом не достигает катарсиса. Афористически заострённые выводы, представленные в поэме, принадлежат рассказчику, маскирующему свой голос под несобственно-прямую речь, так что в иных случаях его можно спутать с внутренним монологом персонажа: «(...) другой, другой из тьмы других: / столичный, но провинциальный, / не из героев, но герой, / из первых проб, но никудышный, / Семенов, так сказать,

второй. / однофамилец. третий лишней. / не человек скорей, а тип. / Отелло? да не в этом дело, / а дело в том, что ты погиб / как личность (...). Здесь герою принадлежит лишь сравнение себя с ревнивым мавром, а отстранённые обобщения явно относятся к другому голосу.

Рассмотрим ещё один пример двойственности подобного типа речи, где в зависимости от того, кто говорит – герой или автор – текст может быть воспринят в разных модусах повествования: драматическом и ироническом. В своих мрачных ламентациях герой мысленно позволяет себе определённую степень фрнды, на мгновение пытаясь представить личную драму следствием общей социокультурной катастрофы. Но мысли его путаются, и ни каким ясным выводам и обобщениям он так и не приходит: «Кто виноват, что нету дара? / что у тебя струна слаба, / а у того в руках гитара, / вот и пошло! – а отчего, / да хоть от праотца Адама / и слабого ребра его, / и выйдет с бородою драма / или считай от двух бород, / которые, положим, сыну / и внукам дали на развод / свою идейную щетину, – / не драма, а островский лес – / он мельком зыркнул по портретам – / в котором вряд ли б и Уэллс / узнал прообраз, – в том ли, в этом, / не в этом дело!» Имеется в виду следующий фрагмент из «России во мгле»: «Где бы мы ни побывали, повсюду перед нами оказывались бюсты, портреты и статуи Маркса. Лицо Маркса почти на две трети скрыто бородой, широкой, величественной, густой, дремучей бородой, которая, вероятно, делала его жизнь несносной. Это не обычная человеческая борода – она патриархально осеняет весь мир. Она также нелепо громадна, как «Капитал», и немного человеческого остаётся в лице, с которого по-совиному смотрят глаза, словно допытываясь, какое впечатление производит на мир эта пышная растительность. Вездущее изображение этой бороды выводило меня из терпения» [47, 61]. Раздражение Семенова на портреты Маркса выглядит несколько комично: он негодует на знаки советчины вовсе не будучи последовательным оппозиционером, ему просто надо сорвать на ком-то или на чём-то дурное

настроение. «За спиной» персонажа автор горько иронизирует по поводу типичной для интеллигенции семидесятых позиции «фиги в кармане».

Почти всё происходящее с Алексеем Семеновым имеет как минимум два толкования – в реалистическом и символическом ключе. Они равнозначны и одинаково важны для понимания каждого конкретного эпизода и поэмы в целом. Сигналы и раздражители, посылаемые герою действительностью, смутно воспринимаются им как некие потусторонние знаки, которые он не в состоянии дешифровать, он подчас не ощущает глубины семиотики повседневности, тогда как читатель вслед за автором видит её вполне отчётливо. Здесь заметна ориентация на поэтический метод, согласно которому «конкретная бытовая деталь всегда больше самой себя и в этом качестве может приобретать фундаментальные – конструктивные, сюжетные, смысловые, символические функции» [29, 67].

Один из ведущих мотивов поэмы – постоянная накачка героя алкоголем. Архаичный смысловой комплекс «опьяняющего напитка» требует многих составляющих [44]. В данном случае актуализируются такие его аспекты, как исповедальность, склонность к сентиментальной откровенности и мазохистской саморефлексии, одурманенность или изменённое состояние сознания, тяга к броуновскому блужданию в пространстве. Всё это представлено в городской истории Чухонцева во всей полноте. Упомянем также и мотив похмелья как необретения просветления. В этом смысле ближайшее к «Однофамильцу» по времени и по сути произведение, где алкоголизм оказывается стержнем повествования, – поэма В. Ерофеева «Москва-Петушки» (1969). В последней представлен весь названный мотивный комплекс. Оба сочинения пронизаны также библейскими аллюзиями, так что их сходство очевидно. Но налицо и разительное отличие.

Если Веничка находится в перманентном сложном диалоге со сверхъестественными силами, то мир персонажей поэмы Чухонцева десакрализован, безрелигиозен. Основное действие поэмы разворачивает-

ся во время праздника, что существенно для понимания архетипической подоплёки её сюжета. Сакральный праздник – символический момент перелома и перехода определённого социума на иной виток существования, умирание старого и рождение нового [45, 329-331]. В «Однофамильце», однако, имеет место праздник мирской, профанный, причём ярко выражено антирелигиозный. В определённом смысле изображается антипраздник, праздник-обман, отмечание которого по определению ничего не может обновить и изменить как в данном обществе, так и в судьбе главного героя. Мотив опьяняющего напитка в представленной истории также обретает специфические черты. В архаической модели «вино, пиво, сома и т.п. часто объясняют сюжет праздника и одновременно являются важными двигателями всего праздника и существенными средствами достижения искомого состояния» [44, 331]. В поэме алкоголь хоть и действительно во многом мотивирует сюжет, однако герой, скорее, погружается в блуждание по кругам внутреннего ада, чем обретает некое счастливое новое видение мира.

Сакральные, в данном случае иудео-христианские, образы спорадически проникают в сознание персонажей в виде слабых ассоциативных всплесков либо доходят до героев в модернизированном изводе, как модные в интеллигентской среде веянья. Муслируемые в компании Семенова имена Г. Шпета, Н. Бердяева, В. Розанова и С. Булгакова – просто щегольство либеральной фрондой, а вовсе не показатель глубокой религиозности. Об этом свидетельствует и то, что «антисоветские» русские религиозные философы в застольной беседе персонажей поставлены в один ряд не только с классиком богословия Оригеном, но и с неортодоксальным католиком Т. де Шарденем, а заодно с великим лингвистом Ф. де Соссюром и, что особенно пикантно, с... М. Булгаковым: «(...) и то ль похмелье, то ль запой, / Бердяев, Розанов, Булгаков, / последний, правда, был другой, / а так всё то же, кроме раков / и пива к ракам (...)».

Здесь подразумевается именно писатель, а не философ. Как известно, первое

относительно полное издание «Мастера и Маргариты» вышло в 1973 году и ко времени действия поэмы воспринималось как интеллектуальная новинка. Именно Михаил Афанасьевич (а вовсе не Сергей Николаевич и иже с ним) был тем автором, чьё произведение многим интеллигентам «открыло глаза» на религиозную тематику вообще и христианство в частности. При этом читателями романа сплошь и рядом игнорировался факт вольной фантазии прозаика на тему евангельского сюжета. Подобное смутное представление о Новом Завете, распространённое в застойные годы в интеллигентской среде, точно фиксируется Чухонцевым. Наконец, вся ситуация ведения бесед о высоких материях и русских религиозных философах именно 7-го ноября за праздничным столом говорит сама за себя. Люди привыкли жить в состоянии полуправды-полулжи, они не замечают двусмысленности собственного поведения и моральной шаткости своей антисоветско-советской позиции – по определению В. Паперного, правит бал пресловутая «Культура Два».

В трудах названных философов можно найти высказывания, касающиеся института семьи (не брака!), антиномичность которых вполне соответствует полюсу идейного напряжения, на каком держится вся поэма: «Семья родилась из необходимости, а не из свободы» [3, 185]; «(...) семья – земля, на которой я стою», священное «аз есмь» каждого из нас: то, что смиренно и безвидно несет около нас труд, заботу, любовь, несет на плечах своих безустанных «ковчег» бытия нашего, суеты нашей, часто – «пустого» нашего» [38, 20].

Мотив неузнанности, непрочитанности Алексеем Семеновым сакральных знаков, что попадают ему на каждом шагу, проходит пунктиром через всю поэму. Соответствующая символика просвечивает из-под патины советской эмблематики, предметов обыденной обстановки, стандартных житейских ситуаций. Бесцельно глядя в окно, Семенов видит «(...) звезду, но странную звезду: / Земле и Небу в назиданье / она горела на виду / на противоположном зданье / по случаю октябрьских дней / и чьи-то

окна заслоняла, / но что от этого? Темней / или светлей ему не стало, / он даже улыбнулся вдруг / ей как развенчанному чуду (...).

Звезда, изготовленная из того же материала, что и крейсер «Праздника лета в Ереване», затмевает не только «чьи-то окна», но и «чьё-то» сознание (эпитет «фанерный» в словаре языка поэзии Чухонцева близок значению «мнимый, фальшивый»: «(...) и стар, и мал, мы все в твоей горсти, / так с сердцем не оставь ожесточенным / нас в тесноте фанерной без икон (...)» («Из одной жизни (Пробуждение)» [58, 211]). Далее в тексте образ красной звезды последовательно освобождается от советскости, превращается сначала в «знак астральный», а в финале трансформируется вообще в пятериковый ожог «неопалимой купины», в отпечаток божественной десницы. Автор деликатно и плавно осуществляет метаморфозы стилистически сниженного реалистичного образа в возвышенное: эпитет «астральный» буквально переводится с латыни как «звёздный», но в контексте он прочитывается и как «окультурный» и, наконец, как «таинственный, мистический», что может перевести навязчивый советский знак в совсем иной по смыслу символ.

Сам символ звезды о пяти концах со своей сложной и во многом тёмной историей как нельзя лучше соответствует принципу неоднозначности, не раз упомянутому выше. Пятиконечная звезда, пентаграмма, служила и служит символом в разнообразных традициях, от древних культов до масонства и даже сатанизма (перевернутая пентаграмма). В частности, иудеи почитали её как символ Пятикнижия, а в христианстве она символизировала пять ран Христа, полученных при распятии. Красную звезду как знак Красной Армии предложил использовать Троцкий, и впоследствии она стала наиболее ходовым символом Советской власти вообще. Таким образом, красная звезда в каком-то смысле – профанация мистического значения звезды, а фанерная красная звезда, которую видит Семенов, – профанация в квадрате. Но даже и такой плоскостной, утративший сакральную составляющую мир, посещают некие таинственные токи.

Первое проникновение мистически значимого в советский быт даёт о себе знать уже в начале поэмы: «(...) и запах мускусных гвоздик, / нет, купины неопалимой, / провеял в комнатах на миг / и всё смешал, непостижимый (...)», однако, как водится, никто из героев его не ощущает. Далее «непостижимое» словно дразнит Семенова за его нечувствительность, и в конце концов получается обратный эффект: то, что он своим искажённым сознанием принимает за мгновенное откровение, на самом деле оборачивается фикцией. Десакрализованная реальность превращает потенциальное чудо в разоблачение, в пшик: «Семенов шёл – но грянул гром: / ба-бах! – и, поскользнувшись в луже, / он стал среди дороги: – мать!.. – / и не успел закончить фразы, / как с треском начало светать, / и в небе вспыхнули алмазы».

В отличие от чеховских дяди Вани и его племянницы, герой Чухонцева буквально увидел небо в алмазах, но вряд ли обрёл то, о чём мечтали его литературные предшественники: «С о н я. Что же делать, надо жить! (...) Мы отдохнём! Мы услышим ангелов, мы увидим всё небо в алмазах, мы увидим, как всё зло земное, все наши страдания потонут в милосердии, которое наполнит собой мир. И наша жизнь станет тихой, нежною, сладкою, как ласка» [52, 115-116]. Семенов же видит не потрясающий своим страшным великолепием апокалипсис и не рождение нового мира, а праздничный салют в честь утверждения мира старого, советского – едва ли не горнило ада.

Неопалимая купина, единственный откровенно религиозный образ в поэме, вероятно, восходит не только к Ветхому Завету (Исх., 2, 2-5), но и к куда более близкому по времени источнику – фильму А. Тарковского «Зеркало» (1974), одному из значительных событий в советском искусстве середины семидесятых (о других кинематографических аллюзиях в поэме см. ниже). Библейская символика в фильме представлена с такой степенью открытости, какую сложно найти в советском искусстве тех лет. Исследователь художественной философии режиссёра так пишет о соответствующем эпизоде: «Когда Игнат поджигает во

дворе ветки, и его мать Наталья пытается вспомнить, кому явился Ангел Господень в виде горящего куста, Алексей с иронией отвечает: «Во всяком случае, не Игнату». (...) Когда Алексей, наконец, вспоминает, что Ангел Господень явился Моисею – пророку и спасителю великого народа, он и не подозревает, что его сын уже тоже избран и посланник иного мира уже дал ему знак его избранничества» [14, 135; курсив авт.]. Но герои Чухонцева, в отличие от героев Тарковского, не только не наделяются бременем избранничества, но вообще не чувствуют высшей силы, сообщающей о себе грустным жителям земли то через визуальный образ, как в фильме, то с помощью запаха, как в поэме.

С точки зрения восприятия персонажами сверхъестественного не менее важен оборванный героем его разговор с женой: «В телефоне / скрипело что-то и скребло, / должно быть, грозовые бури / взрывали фон, потом: – Алло?.. / Я слушаю вас! – из лазури, / с невозмутимой высоты, / и снова треск за облаками. / И вдруг: – Алёша, это ты?..».

Куда звонил и дозвонился герой – домой или в небесную канцелярию? И случайно ли именно в этом эпизоде его единственный раз за всю поэму называют по имени – жена или голос свыше пытаются установить с ним контакт, достучаться до личности, до *имени*. Героя словно подталкивают к откровению, но оно так и не наступает.

С женой Семенова, поводом его нравственных терзаний, связан, пожалуй, самый смелый, кошунственно-гротескный образ из всего иконического религиозного комплекса поэмы. В этом кривом зеркале отражаются смутные представления героя о божественной сущности: «В трёх ракурсах преломлены, / в обратном высвете неверном / стояли три лица жены, / он взглядом повстречался с первым: / открытый, как бы нараспев, / припухлый рот её был влажен. / И долго так, оцепенев, / он разговаривал с трельяжем».

Тройное отражение человека в трельяже – что может быть естественней в стандартной обстановке спальни? Но здесь ре-

алистичная ситуация, да ещё и с эротическим оттенком, предстаёт искажённым образом Троицы. Эту двусмысленность вновь видит читатель, но никак не герой.

Ближе к финалу Семенов слышит (или думает, что слышит), будто кто-то окликает его на улице. Рассказчик же подаёт это как Глас Божий. Незадолго до того он фиксирует полную нивелировку личности героя: «В поздний час когда / он оклемавшись понемногу / опять куда-то в никуда / забыв и город и дорогу / и даже имя шёл впотьмах (...)».

Но далее утрата Семеновым прежней оболочки трактуется им как высшая свобода: «он шёл и это был не сон / и не виденье город спящий / и он в действительности он / тот самый первый настоящий (...) // и помавание высоты / живило ум и Голос Свыше / взыскал – Семенов это ты? – / ты – ты и отклика не слыша / – Семенов это ты? – опять / взыскал Он – Я! – сказал Семенов (...)».

Герой отзывается, тем самым как бы начиная отделяться от всех. Его называют по фамилии, а не по имени – родовое в этом хронотопе оказывается важнее единичного. Не забудем, что один раз на имя он уже не откликнулся, может быть, поэтому к нему и обращаются в привычной для него форме. Его отклик в таком контексте прочитывается и как «это я, Господи!», хотя одновременно служит и простым ответом на обычный оклик на улице. В то же время, если герой действительно с кем-то встретился, то это не близкий ему человек, а тот, кто *плохо помнит его в лицо*: «Семенов это ты?». Наконец, герою может лишь почудиться окликающий его голос, – но и в таком случае ситуация имеет взаимодополняющие толкования: это и правдоподобно (пьяный бред), и сверхъестественно (мистическое откровение).

Принцип амбивалентности автор применяет и по отношению к фамилии героя. С одной стороны, как говорилось выше, она содержит прямые религиозные ассоциации. С другой – Пётр всё же *отрекшийся* апостол, а имя Симон он носил до встречи с Мессией. И фамилия «Семенов» несёт в себе смысловое зерно как отречения, так

и состояния героя до обращения в новую веру, что можно воспринимать как очередной показатель мотива безрелигиозности в поэме.

В обыденном плане обращения к герою по фамилии – в разной степени проявление отстранения, официальности, не-домашности отношений. Так, Семенов видит страшный сон про себя – ученика, боящегося вызова к доске. Сон может быть истолкован как аллегория «школы жизни», где нерадивые платят по счетам: «(...) опять баранка в дневнике / он понял и едва не плача / склонился для отвода глаз / опять не сходится с ответом / опять опять в последний класс / не перейду и за соседом / пригнулся но среди всего / заметил с ужасом немалым / что голый весь а на него / идёт она она с журналом / и он пригнулся грудью лёг / авось не вызовет Семенов! / К доске! И зазвенел звонок // и сердце жаль захолонув».

Звук, вырывающий героя из кошмара, возвращает его в иную реальность: звенит телефон – и реалистичная деталь обретает двойное дно. Мотив пугающей «её», которая надвигается на героя (уже не конкретная «учительница», а дважды помянутая некая «она»), вероятно, восходит к «Воине и миру»: «(...) Пьеру все люди представлялись (...) спасающимися от жизни: кто честолюбием, кто картами, кто писанием законов, кто женщинами, кто игрушками, кто лошадьми, кто политикой, кто охотой, кто вином, кто государственными делами. «Нет ни ничтожного, ни важного, всё равно; лишь бы спастись от неё, как умею! – думал Пьер. – Только бы не видеть её, эту страшную её» [43, 309-310; курсив авт.].

Герой не может осознать смысл собственных снов, в причудливой форме выражающих его подлинную, внутреннюю жизнь. Именно во сне он не лжёт себе, но по пробуждении истина, открывшаяся ему по ту сторону сознания, так там и остаётся, не входит в собственно сознание и не меняет жизнь героя. В финале поэмы авторский голос раздражается серией риторических вопросов: «Но сны... куда они зовут? / о чём они напоминают? (...) / Но и в подончестве людском / среди всякой шушеры и швали /

что значит жажда об ином / лице, обличье, идеале? // А вдруг и помыслы, и сны / в нас проступают, как о Боге / неопалимой купины / пятериковые ожоги?».

Финальный вопрос синтаксически подчёркивается инверсией и эллипсисом: «пятериковые ожоги неопалимой купины[, свидетельствующие] о Боге». И вновь более глубокий пласт бытия оказывается Семенову недоступен.

Душевная недоволенность, задушенность героя, его инфантильность, всё это – вследствие его типичности – лишь признак общей черты родного социума. «(...) инфантилизм по-прежнему остаётся влиятельной чертой национальной русской психологии. (...) «Переростковое состояние, с упущённым моментом взросления», – так расшифровывал Мераб Мамардашвили в годы перестройки «инфантилизм» в качестве категории советской ментальности» [21, 355].

Неспособность героя подняться на тот уровень осмысления действительности, который позволяет воспринимать её либо аналитически-абстрактно, либо мистически-религиозно, подтверждается ключевым фрагментом поэмы. Здесь толкуется вынесенное в название слово и прямо говорится о непонимании персонажем всей глубины развернувшейся перед ним пропасти: «(...) о бедный интеллектуал, / сам заблудившийся в трёх соснах, / он за собой предполагал / помимо промахов серьёзных / какой-то роковой порок / в ущербный ударяясь пафос, / а одного понять не мог, / что запланированный хаос / был то, чем все вокруг живут, / был жизнью всех, а уж она-то / воистину как Страшный суд / пыталась, ибо и расплата / несправедлива, и человек – / работник, деятель, кормилец – / лишь функция. лишь имярек. / homonymus.однофамилец. // Взмотришь, и оторопь возьмёт – / единый лик во многих лицах: / класс – население – народ / и общество однофамильцев (...)».

«Запланированный хаос» – едва ли не самый ёмкий оксюморон поэмы, с академической точностью фиксирующий традиционное состояние повседневной жизни граждан, политического устройства государства и общественного сознания в

отечестве. Неудачное самопознание персонажа здесь подобно невозможности самопознания социума в рамках замкнутой системы. Хождение героя по мукам – до ужаса терпимым! – неизбежно возвращает его на круги своя, в дурную бесконечность, которая оказывается «жизнью всех».

Единственное слово поэмы, написанное не кириллицей и оттого находящееся в семантически исключительной позиции, – «*homonymus*», то есть одноимённый, соимённый, омонимный. Но не подразумевается ли здесь ассоциативно и «анонимный, безымянный»? Да, по документам – с «фамилией», да, формально семейный и даже имеющий имя, но лишь, каламбурно выражаясь, *номинально*. И, как сказано по другому поводу в раннем стихотворении Чухонцева, герой «один, но он не одинок». Большинство населения страны состоит из одиночек. И имя им – и фамилия – Легион Имяреков.

Главный персонаж поэмы «не личность, а, скорее, тип» – «(...) замечательное наблюдение Олега Чухонцева» [19, 41]. Общность обстоятельств порождает общность линий жизни: «Никто не занимается друг другом. / Никто не хочет жертвовать собой. / Взаимное хождение по мукам / стыдливо именуется судьбой. // А между тем и судьбы дико схожи, / и красная цена любой – пятак» [20, 203].

Это субъект, находящийся в промежуточном состоянии, в кружении по вечному чистилищу, он словно постоянно излёвывает из уст своих и никак не может прийти к решению ни одного вопроса. Чухонцев воплотил в своей поэме героя, которого заклинило между исповедью и покаянием, не дошедшего до умного делания (наиболее выразительное продолжение такой линии можно найти у А. Башлачёва в «Егоркиной былине» и «Ванюше»).

Алексей Семенов – несостоятельный защитник своей индивидуальности и глухой слушатель музыки своего времени. Выхолощенная тайна его фамилии символически разрушает его собственную семью, ибо семья – свободный союз личностей, а не симбиоз утративших своё «я» людей-функций.

Отношение повествователя к герою, тем не менее, далеко от прямолинейности. Оно мигрирует от точки зрения стороннего наблюдателя к почти пророческому обличению и в итоге нейтрализуется самоуничижительным выводом: «Не всё ль равно мне, кто жених, / кто муж и чья жена невеста, / когда и я не лучше их, / и все мы из того же теста: / одна душа и две души...».

Подведение к выводам и ненастаивание на них – не риторическая, дежурная деликатность выражения, а характерное для зрелого и толерантного стиля мышления автора признание. *Familia*, семья героя – это и его родная семья (народ, общество). Она потому и семья, что на неё можно негодовать: именно свой ранит больше всего, и лишь к чужому и чуждому человек может быть полностью равнодушен.

Душевное состояние Семенова демонстрируется переплетением внутренних монологов, несобственно-прямой речи и авторских комментариев. Устная речь представлена в поэме короткими, почти функциональными фразами. Узнаваемая черта поэтики Чухонцева – обыгрывание устойчивых выражений, в меньшей степени цитат, в большей – фразеологизмов. В поэме авторская и несобственно-прямая речь также пересыпаны ими: «даром без костей / язык, размоченный в фужере», «как Пешков по Руси, / ужом в заоблачные выси», «он с ухмылкой тонкой / нарочно куры строил им, / а куры мечены зелёной», «волна прошла – и омут тих», «А нам-то что, из кожи лезть? / Рвать когти в небо Иудей?» и т.д. В то же время реплики персонажей бедны, неоригинальны, как будто правила хорошего тона диктуют произносить вслух лишь одни банальности.

Слова, принадлежащие как основным персонажам, так и эпизодическим, непоименованным, относятся к тому слою разговорной лексики, где речевая ситуация куда важнее того, кто говорит. Клише незыблемы – люди взаимозаменяемы: «– Чайку бы», «Ты идёшь?», «– Но ты не против, если я...», «– Твои дела!», «Штрафной! Штрафной!», «Пей, дорогой, и будь мужчиной!», «Ну, с праздничком!», «А хаши из чего?», «– Эй, друг, проснись!», «Вот идиот!», «Живее, граж-

данин, живее» и т.д. Выписанные подряд, они удивительно напоминают концептуалистские опыты, конкретно – картографию Л. Рубинштейна, что начала оформляться именно в середине 1970-х. Но в «Однофамильце» приём используется независимо от экспериментов московского андеграунда, и из него не делается культа [37, 755]. Он существует как одна из стилистических красок в обширной палитре художника.

В то же время речевые штампы в поэме отсылают не столько к практике концептуализма с её часто самоценными словесными кирпичиками, сколько к подтексту, понимаемому в чеховском духе: «В начале эволюции были монтажи банальностей в устах чеховских героев, в конце – постмодернистские абсурды и Лев Рубинштейн» [8, 396]. У Чухонцева, как и у Чехова, люди толкуют о пустяках, а в это время в их жизни происходят действительно важные, может быть, даже роковые события.

«Чеховский фон» вообще многое объясняет в замысле поэмы. Раздвоенность, мягкотелость Семенова словно усиливается благодаря его профессиональной принадлежности – «Герой, к несчастью, был филолог»: «(...) он видел, и довольно ясно, / что он ни в чём не убеждён / и ни на что не мог решиться (...)».

Свои метания он часто почти всерьёз соотносит с лекалом поведения того или иного классического персонажа – Отелло, Хозе, Оленина (все трое упоминаются в тексте), Ленского: «(...) Семенов был нацелен / лишь на одно: рогат! рогат! / кровать или предмет алькова – / рогат, халат (...)» – «А может быть и то: поэт / Обыкновенный ждал удел. / Прошли бы юношества лета: / В нем пыл души бы охладел. / Во многом он бы изменился, / Расстался б с музами, женился, / В деревне счастлив и рогат, / Носил бы стеганный халат (...)» [33, 117]. В ряд прототипов, мазохистски перебираемых героем, включён даже и Гамлет: «(...) с кондачка / решил он: что ему Гекуба!». Такие психологические черты сближают его с известным чеховским персонажем – «плохим хорошим человеком» из повести «Дуэль»: «(...) Лаевский был когда-то на филологическом факультете, выписывал теперь два тол-

стых журнала, говорил часто так умно, что только немногие его понимали, жил с интеллигентной женщиной (...)» [53, 359]. Вот как он оправдывает собственные рефлексии и безделье: «Своею нерешительностью я напоминаю Гамлета, – думал Лаевский дорогой. – Как верно Шекспир подметил! Ах, как верно!» [53, 366].

Генетическая связь Семенова с чеховским персонажем и связь общего принципа создания характеров в «Однофамильце» с поэтикой классика обусловлена существенным обстоятельством: «Человек Чехова – несвершившийся человек» [6, 178]. Специфическая атмосфера чеховских рассказов с её бесконечными и едва уловимыми переливами настроений «хмурых людей», особый тип героя, не способного довести драматические порывы до логического завершения, – всё это как нельзя лучше подходило для осмысления эпохи застоя. Из всех русских классиков именно Чехов воспринимался тогда как наиболее созвучный времени. Не случайно в 1976-м году, когда был завершён первый вариант поэмы «Однофамилец», Н. Михалков снял едва ли не самый свой значительный фильм, основанный на рассказах и драматургии Чехова, – «Неоконченную пьесу для механического пианино». Главный герой картины Михаил Платонов, страдающий, как и остальные персонажи, от ощущения собственной ничёмности, находится в сложных отношениях с тремя женщинами. В конце фильма, после серии бурных событий (в том числе и попытки самоубийства Платонова), одна из них трижды повторяет фразу: «Всё будет по-старому...». У Чухонцева, как и у Чехова, драматизм положения героев – в безысходности: прежняя полужизнь продолжается, несмотря ни на что.

Композиция поэмы допускает сложные и зачастую непредсказуемые переходы от точки зрения автора к восприятию персонажа и обратно. Тем эффектнее и острее выглядит почти издевательская симметрия закольцованности: в финале герои вновь оказываются в привычном застолье, своего рода антибахтинском унылом карнавале. Не мрачная ли это пародия на день гнева – ведь вместо него персонажи казнят себя безысходным днём сурка.

Существуют и некоторые другие подтексты, важные для углублённого понимания культурного генезиса поэмы. В преломленном свете в ней отражаются традиции жанров хождения, путешествия и романа воспитания. Где-то далеко на заднем аллюзивном плане мерцает «Божественная комедия». Определённое значение имеет и весь спектр сюжетов о двойничестве, раздвоении личности и втором, потайном «я» человека – от «Портрета» Гоголя и «Двойника» Достоевского до «Странной истории доктора Джекила и мистера Хайда» Стивенсона и «Портрета Дориана Грея» Уайльда. Более близок и очевиден Пушкин с «Медным всадником»: у Чухонцева маленький человек Семёнов в сцене разбивания витрины, по сути дела, говорит «Ужо тебе!..» самому себе – чужому. В черновой рукописи пушкинской поэмы есть и фрагмент, описывающий главного героя поэмы как среднего, типичного человека, такого, «как все», что близко теме Чухонцева: «Он был чиновник небогатый, / Безродный, круглый сирота, / Собою бледный, рябоватый, / Без роду, племени, связей, / Без денег, то есть без друзей, / А впрочем, гражданин столичный, / Каких встречаете вы тьму, / От вас нисколько не отличный / Ни по лицу, ни по уму. / Как все, он вел себя нестрого, / Как вы, о деньгах думал много, / Как вы, сгрустнув, курил табак, / Как вы носил мундирный фрак» [32, 404]. Просматривается связь и с «Домиком в Коломне» – в обеих поэмах имеют место анекдотичность истории, обыденность тематики, мнимая «ничтожность» сюжета: «Больше ничего / Не выжмешь из рассказа моего» [32, 244]. Пустяковость коллизии и лукавые авторские комментарии к ней перебрасывают мостик от «Однофамильца» и к «Графу Нулину», где излагается ироническая история почти свершившейся супружеской измены. Негероичность Семёнова, аморфность его характера вызывают устойчивые ассоциации не только с чеховскими персонажами, но и с Подколесиним, и с «живым трупом» Протасовым.

Сознание героя-филолога в его горестных раздумьях об утрате собственных индивидуальных черт услужливо предлагает персонажу классический подтекст из рус-

ского психологического романа (курсив авт. – А.С.): «(...) всё лица делал: мимикрия? / а вышло, что лица и нет, / что и по сути как другие, / в век революций мировых, / технической и сексуальной, / другой, другой из тьмы других (...)».

Разработке темы одинаковых «других», противоположных суверенной личности, посвящено в «Обломове» несколько страниц диалога слуги Захара с бариним. Завязка его выглядит так: «– Я думал, что другие, мол, не хуже нас, да переезжают, так и нам можно... (...) – Другие не хуже! – с ужасом повторил Илья Ильич. – Вот до чего ты договорился! Я теперь буду знать, что я для тебя всё равно, что «другой»!» [10, 75]. Но если для Обломова сравнение себя с другим – всего лишь умственное упражнение, щекочущее нервы, поскольку он твёрдо убеждён в своей самоценности, то для героя Чухонцева оно становится безжалостной самооценкой/самоуценкой.

Если тема «другого» или «двойника» отчётливо проявилась в русской литературе в XIX веке, то параллельная ей тема, столь же важная для поэмы, тема человека-дырки, господина Никто возникает впервые в комическом ключе у Пушкина («Граф Нулин») и с отчётливыми inferнальными обертонами у Гоголя («Ревизор», «Петербургские повести», «Мёртвые души»). Однако властно она заявляет о себе уже в XX веке. Примеров можно привести великое множество – от Саши Черного («Как бы мне не обменяться личностью: / Он войдет в меня, а я в него, – / Я охвачен полной безразличностью / И боюсь решительно всего» [51, 73] и Д. Хармса («Жил один рыжий человек, у которого (...) ничего не было! Так что непонятно, о ком идёт речь. Уж лучше мы о нём не будем больше говорить» [48, 257] до Д. Новикова («Я прошёл, как проходит в метро / человек без лица, но с поклажей, / по стране Левитана пейзажей / и советского информбюро» [28, 55; более подробно см.: 40, 166-169]).

Одно из ответвлений этой темы, наиболее существенное для контекста «Однофамильца», – «взаимозаменяемость» людей с одинаковыми именами или фамилиями. Прецедентный текст был написан ещё

Г. Державиним – стихотворение «Привратнику». Поэт комически возмущён тем, что слуга, доставив письмо не по адресу, спутал его с соседом-попом: «Един есть Бог, един Державин, / Я в глупой гордости мечтал. / Одна мне рифма – древний Навин, / Что солнца бег останавливал». Перечислив ряд отличительных признаков меж собою и соседом, пиит ничтоже сумняшеся утверждает: «Я подлинник – он список мой» [12, 540]. Но здесь случай представлен автором как курьёз, а осмыслен со спокойным достоинством и с полным пониманием собственного величия. В совсем иной, трагической, тональности о мнимом тождестве имён и людей писал О. Мандельштам: «Нет, никогда ничей я не был современник, / Мне не с руки почёт такой. / О, как противен мне какой-то соименник, / То был не я, то был другой» [24, 154].

В связи с названием и основной темой поэмы нельзя не сказать об интересном совпадении. У Б. Слуцкого есть стихотворение «Однофамилец», «посвященное солдату, павшему в боях за Москву (в этих сражениях был ранен и сам поэт) и похороненному у шоссе в братской могиле, заросшей уже травой» [23, 205]. Одноимённые тексты не объединяет ничего, кроме названия и времени создания – вторая половина XX века. У Чухонцева речь идёт об утрате личности в мирном обществе, у Слуцкого – о неизбежной вине каждого вернувшегося с войны перед павшими (тема существенна для поэтов-фронтовиков, достаточно вспомнить «Я знаю, никакой моей вины...» А. Твардовского, «Перебирая наши даты» Д. Самойлова, «Ну что с того, что я там был...» Ю. Левитанского и «Ах, что-то мне не верится, что я, брат, воевал...» Б. Окуджавы). Попытки обнаружить ещё какое-то сходство двух произведений будут выглядеть натяжками. По всей видимости, перед нами пример ложной отсылки.

В рамках развития комплекса мотивов «одинаковости/одноимённости» самая впечатляющая тематическая и текстуальная параллель поэме Чухонцева – стихотворение О. Юрьева «Зерцало» (1981): «(...) Что может быть страшнее на земле – / И в комнате, и в комнате – чем имя, / Чем

звук ряд, расправленный в игле, / Отправленный кружить в не это время? / Но именно: страшней не что плодишь, / В углах и плоскостях ища кормилиц, – / Страшнее нет, чем: в зеркало глядишь, / А там, на дне, одно – однофамилец» [65; курсив автора]. Генетически «Зерцало» восходит к шедевру Ходасевича «Перед зеркалом» («Я, я, я. Что за дикое слово! / Неужели вон тот – это я?» [49, 174]), а образное и лексическое соответствие определённым фрагментам «Однофамильца» – пример парафразы или сознательного цитирования основного мотива поэмы. Опус Чухонцева почти не распространялся в самиздате, но автор несколько раз читал поэму в различных компаниях, и молва о ней могла распространиться достаточно широко. Как бы то ни было, параллель выразительно свидетельствует об общности ассоциативных ходов поэтов, живущих в едином социокультурном хронотопе, что само по себе хорошо характеризует дух позднесоветского времени.

Влияние «Однофамильца» на младших современников поэта – отдельная тема. Укажем лишь на ещё один примечательный случай скрытого цитирования текста Чухонцева – стихотворение С. Гандлевского «Косых Семен. В запое с Первомай...» (1990). Его финал восходит к следующему фрагменту поэмы: «Вот вам герой – в пустой витрине. / Вот – факт. Куда ни заведет / рассказ, где за героем следом / влетит и автор в анекдот / за сходство, так сказать, с портретом. / А всё четырёхстопный ямб, / к тому же с рифмой перекрёстной / а-б-а-б – и хром, и слаб, / такой, как утверждают, косный, / а нам как раз, но если нас / издевкой и зацепят едкой, / что ж, не обрмить ли рассказ / пушкинианскую виньеткой? / Хоть так: за праздничный разбой / муж на год осужден, условно, / о чем жена, само собой, / жена жалеет безусловно. / Что до другого и других, / то все осталось как и было, / волна прошла – и омут тих. (...)» [58, 184-185]. Ср. у Гандлевского: «И – высказался я. Но тем упрямей / Склоняют своенравные лета / К поруганной игре воображенья, / К завещанной насмешке над толпой, / К поэзии, прости за выраженья, / Прочь от суровой прозы. / Но, тупой, / От

опыта паду до анекдота. / Ну, скажем так: окончена работа, / Супруг супруге закупил обнов, / Врывается в квартиру, смотрит в оба, / Распахивает дверцы гардероба, / А там – Никулин, Вицин, Моргунов» [7, 104-105].

Сходства двух отрывков следующие: иронические отсылки к Пушкину и декларируемый отказ от пафоса; мотив «анекдота», что также ассоциативно отсылает к Пушкину – «Домик в Коломне»; переход к издевательскому краткому пересказу истории – «Хоть так» у Чухонцева и «Ну, скажем так» у Гандлевского; упоминание «мужа» и «жены» у Чухонцева, «супруга и супруги» у Гандлевского; мотив супружеской неверности, поданный открыто иронически у обоих; кроме того, в целом для этих произведений одним из ключевых оказывается общий мотив пьянства, причём чухонцевский «косой» Семенов пьёт с седьмого ноября, а Косых Семен Гандлевского «В запое с Первомай» – упоминаются два основных советских праздника; наконец, существует и фоническое сходство фамилии «Косых» и эпитета «косный» у Чухонцева. Стихотворение Гандлевского, вероятно, восходит также и к финалу «Модной жены» И. Дмитриева: «Пример согласия! Жена и муж с обновой! / Но что записывать? Пример такой не новой» [13, 175] и «Графа Нулина», где ревность также вызвана неосуществленным адюльтером и все идет по-старому

Неаффектированное перерастание бытовой коллизии в притчу общенародного значения, осуществлённое в «Однофамильце», – метод многих значительных художников той эпохи, и не только литераторов. Достаточно вспомнить три фильма О. Иоселиани, снятые в Советском Союзе, – «Листопад» (1966), «Жил певчий дрозд» (1970) и «Пастораль» (1977), – где подобный метод был использован последовательно и убедительно. Из литературных примеров в том же синхроническом срезе можно назвать «Утиную охоту» А. Вампилова, «Последний срок» и «Прощание с Матёрой» В. Распутина, «Верного Руслана» Г. Владимова, «Обмен» Ю. Трифонова, «Чинзано» Л. Петрушевской.

В поэме Чухонцева просматриваются две кинематографические параллели.

Первая, более существенная для мотивной и образной структуры «Однофамильца», восходит к скрыто антисоветской и откровенно нонконформистской ленте А. Вайды «Пепел и алмаз» (1958), немало способствовавшей подвижке умов мыслящей советской молодёжи шестидесятых. Герой фильма, социальный маргинал, убеждённый противник коммунизма, отказавшись от романтической любви, уводящей его от кризисного сознания, на фоне праздничного салюта стреляет в крупного партийного функционера и, спасаясь от преследователей, смертельно раненый, умирает на мусорной куче. Символически выброшенный на свалку истории, на самом деле он симпатичен создателям фильма: в отходы и в расход идут лучшие – таково скрытое послание режиссёра. Герой Чухонцева, высвеченный на фоне фейерверка, напротив, далёк от какого бы то ни было явного противопоставления себя существующему положению вещей. Он возвращается на свалку личного, социального и метафизического хаоса с добровольной покорностью.

Вторая связана с отечественным «советско-либеральным» источником. Семенов перед началом блужданий по столице звонит в справочную Аэрофлота, внезапно вознамерившись лететь из Москвы в Ленинград, но никуда не летит, что с точностью до наоборот повторяет соответствующий эпизод из культовой картины советского ТВ – «Иронии судьбы» Э. Рязанова и Э. Брагинского. Впервые показанный 1 января 1976 года фильм с его мотивами пересекающихся любовных треугольников, деформации сознания главного героя алкоголем и взаимозаменяемости жилья (отсутствия Дома), имеет много точек соприкосновения с «Однофамильцем»: «(...) во всех городах возводят типовой кинотеатр «Ракета», где можно посмотреть типовой художественный фильм. (...) Одинаковые лестничные клетки окрашены в типовой приятный цвет, типовые квартиры обставлены стандартной мебелью, а в безликие двери врезаны типовые замки» (цит. по фонограмме фильма). Поэма в каком-то смысле представляется драматически реалистичным ответом на романтико-сказочную киноисторию.

В одной из своих работ С. Аверинцев, рассуждая об иной культуре и совсем другом типе сознания, сформулировал нечто большее, чем определение психологической основы поэзии римского классика: «У Вергилия (...) абсолютно нет ничего душевно незрелого, того, что называется инфантильным (...)», о нём можно говорить «как об одном из самых «взрослых» поэтов, поэте жизненной зрелости, жизненного опыта, непрерывно отвечающим на вопрос – как принять горькие уроки этого опыта и всё же сохранить надежду» [1, 22-23]. В этом отрывке исследователю удалось обозначить особый род творцов, к которому Чухонцев относился с самых первых своих шагов в литературе. И не случайно еще в 1962 году, предвзято всего лишь вторую поэтическую подпорку двадцатичетырехлетнего поэта, С. Рассадин отмечал: «(...) чего у него нет – это инфантильности. Он взрослый человек не только по паспорту, но и по стиху» [34, 176]. Достаточно взглянуть на такие ранние стихи Чухонцева, как «Зима. Мороз. Трусит кобылка...» или «Начальник милиции вышел в отставку...», чтобы убедиться: их автор молод лишь по возрасту, но никак не по душевному опыту. Умение Чухонцева настраиваться на точку зрения персонажа и мастерство передачи различных речевых характеристик, вплоть до тяготения к сказу, отмечалось специально [41, 404]. Чухонцев изначально предъявил способность выражать не только своё «я» (на чём многие пишущие останавливаются), но и пропускать сквозь авторское видение другие, подчас очень далёкие от него «я», за которыми могут стоять совсем иные характеры, ментальности и языки.

Это позиция зрелости, ответа за всех и вся. «В нашем отечестве, где живет много прелестных, умных, замечательных, талантливых, но совершенно безответственных людей, называющих себя интеллигентами, Чухонцев – апологет ответственности. Он отвечает за историю; она происходит в нем (...). Он отвечает за безвременье, за немоту, за страх и мучительную раздвоенность сознания» [17, 219].

Эпичность Чухонцева, о которой крика во весь голос заговорила особенно

после книги «Фифиа», присутствовала в его лирике всегда. Это не только широкое дыхание, неспешная манера повествования и историческая дальнорзоркость, но и умение вобрать в себя, остро лично, эмоционально выразить жизненные итоги множества разных судеб, раскрыть их индивидуальность и обобщить отдельные экзистенции до уровня единого национального опыта. Сгустком такого опыта и видится в русской поэзии «Однофамилец» Олега Чухонцева.

Литература:

1. Аверинцев С.С. Поэты. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. – 364 с.
2. Амелин М. Поверх молчания и говорения. Чухонцев как продолжатель «умного делания» древнерусских исихастов // НГ Ex libris. – 2004. – 4 марта. – С. 4.
3. Бердяев Н.А. Смысл творчества: Опыт оправдания человека. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2002. – 688 с.
4. Блок А.А. Стихотворения и поэмы: В 2 т. Т. 2. – Л.: Советский писатель, 1961. – 490 с.
5. Бродский И.А. Сочинения Иосифа Бродского: В 7 т. Т. 2. – СПб.: Пушкинский фонд, 1992. – 479 с.
6. Вайль П. Генис А. Родная речь. – М.: Независимая газета, 1991. – 188 с.
7. Гандлевский С.М. Порядок слов: стихи, повесть, пьеса, эссе. – Екатеринбург: «У-Фактория», 2000. – 432 с.
8. Гаспаров М.Л. Записи и выписки. – М.: Новое литературное обозрение, 2000. – 416 с.
9. Гаспаров М.Л. Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти. – М.: РГГУ, 1999. – 300 с.
10. Гончаров И.А. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 4. – М.: ГИХЛ, 1959. – 423 с.
11. Губайловский В. Усилие смысла. Заметки о современной поэме // Дружба народов. – 2002. – № 4. – С.184-195.
12. Державин Г.Р. Сочинения.. – СПб.: Академический проект, 2002. – 712 с.
13. Дмитриев И.И. Полное собрание стихотворений. – Л.: «Советский писатель» Ленинградское отделение. – 1967. – 502 с.
14. Евлампиев И.И. Художественная философия Андрея Тарковского. – СПб.: Алетейя, 2001. – 349с.

15. Заболоцкий Н.А. Полное собрание стихотворений и поэм. – М., 2002. – 768 с.
16. Иванова Н. Ноябрьские тезисы // Знамя. – 2005. – № 11. – С. 3-8.
17. Иванова Н. Русский европеец // Знамя. – 1998. – № 5. – С.217-219.
18. Кенжеев Б. Частный человек Олег Чухонцев // Арион. – 1996. – № 1. – С. 31-36.
19. Коркия В.П. Свободное время. – М.: Советский писатель, 1988. – 112 с.
20. Коркия Виктор. Стихи // Порыв. Новые имена. Сборник стихов. – М.:Советский писатель, 1989. – С.193-204.
21. Краснощёкова Е.А. И.А.Гончаров: Мир творчества. – СПб., Пушкинский фонд, 1997. – 496 с.
22. Кушнер А.С. Избранное. – СПб.: Художественная литература, 1997. – 496 с.
23. Лазарев Л. Старые и новые путеводные карты литературы // Вопросы литературы. – 2006. – № 5. – С. 202-207.
24. Мандельштам О.Э. Сочинения: В 2-х т. Т.1.– М.: Художественная литература, 1990. – 638 с.
25. Науменко М.В. Песни и стихи. – М.: Сокол, 2000. – 160 с.
26. Некрасов Н.А. Собрание сочинений: В 4-х т.Т.1. – М.: Правда, 1979. – 368 с.
27. Немзер А.С. Поэмы Давида Самойлова // Д.С.Самойлов. Поэмы. – М.: Время, 2005. – 355-464 с.
28. Новиков Д.Г. Караоке. – СПб.: Пушкинский фонд, 1997. – 64с.
29. Пеньковский А.Б. Загадки пушкинского текста и словаря: Опыт филологической герменевтики. – М.: Языки славянских культур, 2005. – 315 с.
30. Перельмутер В. Фрагменты о книге поэта // Арион. – 2005. – № 1. – С.32-34.
31. Полищук Д. На ветру трансцендентном // Новый мир. – 2004. – № 6. – С.159-167.
32. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Т.4. – Л.: Наука, 1977. – 448 с
33. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Т.5. – Л.: Наука, 1977. – 527 с.
34. Рассадин С. «Достоинство обдуманых речей...» // Молодая гвардия. – 1962. – №12. – С.176.
35. Роднянская И. Стальная водица в небесном ковше // Литературная учеба. – 1993. – Кн.3. – С.149-155.
36. Роднянская И.Б. Горит Чухонцева эпоха // Новый мир. – 2004. – № 6. – С.167-172.
37. Роднянская И.Б. Чухонцев Олег Григорьевич // Русские писатели XX века: Биографический словарь. – М.: Большая российская энциклопедия; Рандеву-А.М. – 2000. – С.754-756.
38. Розанов В.В. Религия и культура. 2-х т. – М.: Правда, 1990. – Т. 1. – 635 с.
39. Савицкий С. Андеграунд. История и мифы ленинградской неофициальной литературы. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 224 с.
40. Скворцов А.Э. Игра в современной русской поэзии. – Казань: Изд-во КГУ, 2005. – 364 с.
41. Смит Д. Взгляд извне. Статьи о русской поэзии и поэтике. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 526 с.
42. Степанян Е. Метаморфозы зрения // Заболоцкий Н.А. Полное собрание стихотворений и поэм. – СПб.: Академический проект, 2002. – С. 5-30.
43. Толстой Л.Н. Собрание сочинений. В 22-х томах. Т.5. Война и мир. – М.: Художественная литература, 1980. – 429 с.
44. Топоров В.Н. Опьяняющий напиток // Мифы народов мира: В 2 т. Т. 2. – М.: Советская энциклопедия, 1992. – С. 256-258.
45. Топоров В.Н. Праздник // Мифы народов мира: В 2 т. Т. 2. – М.: Советская энциклопедия, 1992. – С. 329-331.
46. Тютчев Ф.И. Лирика. В 2 т. Т 1. – М.: Наука, 1965. – 447 с.
47. Уэллс Г. Россия во мгле. – М.: Прогресс, 1970. – 223 с.
48. Хармс Д.И. Сочинения: В 2 т. Т.1. – М.: Виктори, 1994. – 320 с.
49. Ходасевич В.Ф. Стихотворения. – Л.: Советский писатель, 1989. – 464 с.
50. Царькова Т. Примечания к собранию сочинений Н.А.Некрасова в четырёх томах. – М.: Правда, 1979. – Т.3. – С.386-413.
51. Чёрный Саша. Стихотворения. – СПб.: Петербургский писатель, 1996. – 656 с.
52. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем в 30 т. Т.13. – М.:Наука, 1978. – 527 с.
53. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем в 30 т. Т.7. – М.:Наука, 1978. – 733 с.
54. Чуковский К.И. Проза ли? // Собрание сочинений: В 15 т. Т.8: Литературная критика. 1918-1921. – М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2004.

– С.424-462.

55. Чухонцев О. Солдаты литературы. Интервью Яну Шенкману. – НГ Ex libris. – 2005. – 20 октября. – С.1-2.

56. Чухонцев О., Шайтанов И. Спорить о стихах? // Арион. – 2004. – № 4. – С.61-75.

57. Чухонцев О.Г. «Цель поэзии – поэзия...» // Новый мир. – 1999. – № 8. – С.234-235.

58. Чухонцев О.Г. Из сих пределов. – М.: ОГИ, 2005. – 320 с.

59. Чухонцев О.Г. Фифиа. – СПб.: Пушкинский фонд, 2003. – 48 с.

60. Шайтанов И.О. Эффект целого: поэзия Олега Чухонцева // Арион. – 1999. – № 4. – С.73-79.

61. Шапир М.И. Universum versus. Язык – стих – смысл в русской поэзии XVIII–XX веков. – М.: Языки русской культуры, 2000. – Кн.1. – 536 с.

62. Шапир М.И. Три реформы русского стихотворного синтаксиса: (Ломоносов – Пушкин – Иосиф Бродский) // Вопросы языкознания. – 2003. – № 3. – С.31-78.

63. Шульпяков Г. Чёртов палец // Арион. – 2004. – № 1. – С.38-42.

64. Эко У. Поэтики Джойса. – СПб.: Симпозиум, 2003. – 496 с.

65. Юрьев Олег. Избранные стихи и хоры. М.:Новое литературное обозрение, 2004. – Серия «Поэзия русской диаспоры». – 220 с. Цит по.: <http://www.vavilon.ru/texts/prim/yuriev3-1.html#1>

Сокращенный вариант исследования опубликован в журнале «Вопросы литературы» (2006, № 5; <http://magazines.russ.ru/voplit/2006/5/sk1.html>) и в кн.: Олег Чухонцев. Однофамилец: Поэма. Сопровод. статья А. Скворцова. М.: Время, 2008. В полном виде публикуется впервые.

Михаил АЙЗЕНБЕРГ

ЗА ОСОБЫЕ ЗАСЛУГИ

Надеюсь, никому уже не надо рассказывать о том, кем был Геннадий Николаевич Айги, о подлинном масштабе его стихового высказывания.

Айги был актуальным автором сорок лет назад, остается им и сейчас, после своей смерти. Не теряет актуальности его поэтический язык: всегда, в каждом стихотворении словно пойманный в движении – в становлении понятий. Стихи Айги состоят как будто не из слов, а из пауз. Даже не из ряда пауз, – каждая вещь в целом есть одна невероятно напряжённая пауза, из которой вот-вот возникнет главное, самое необходимое слово. Это состояние речи, в сущности, *до-языковое*. Слова призывают к до-словесному опыту, – к мышлению, еще не ставшему речью.

Поэтому так трудно писать и даже говорить об Айги: он требует не критического, а художественного описания, как требует его какой-нибудь пейзаж.

“Мы живем, под собою не чуя страны”, но Айги-то как раз чуял.

Не “улица корчится безъязыкая”, а лежит вокруг огромное немое пространство. Территория. Не освоенная языком целина.

Лучшие вещи Айги – это какой-то голос бессловесности. Голос пространства, – голос немой протяженности. Одушевление природных сил. Как будто человек говорит от имени или вместо темной воды; талого снега; мокрой земли.

Айги с годами не отдавал, а набирал, приобретал. Это редчайший случай: русские поэты не умеют стареть. Сам процесс старения в нашей поэзии опробован, но не отработан.

Поздние впечатления определенно закрепили мое отношение к нему на шкале ценностей – в верхней ее точке. И мне очень жаль тех, кто пропустил последнее чтение Айги 17 января 2006 года в Чеховской библиотеке: в жизни любого человека события такого рода если и случаются, то крайне редко. Хотя читал он не много, а голос звучал слабее, чем обычно. Но это совсем не было важно.

Геннадий Николаевич очень изменился: похудел, побледнел. Но в этой почти бесплотности проступила основа “облика и склада”: какая-то перекрывающая все остальное ясность, *приветливость*. Даже не доброта, а что-то, по отношению к чему доброта – лишь частное проявление общего.

“Белое пело добро”, – так, кажется, в его стихотворении про отца.

Похоже, что-то подобное происходило с его стихами, которые восходили от слов к чистому звучанию – к какому-то “белому звуку”. А такое совмещение со своей поэтикой в ее верхнем регистре – лучшее, что может случиться с поэтом, и дается ему не только за талант и правильную жизнь, но и еще – за какие-то особые заслуги.

Статья будет опубликована в третьем томе Собрания сочинений Геннадия Айги.

КАК БЫ ПРЕДВАРЯЯ

В течение последних двух лет мы с вдовой Геннадия Айги Галиной работали над составлением собрания сочинений поэта. Надеюсь, семитомник выйдет в свет осенью в московском издательстве «Гилея».

Это не полное собрание сочинений. По разным причинам в него не вошли как публиковавшиеся ранее, так и никогда прежде не издававшиеся тексты поэта.

Стихи, представленные сейчас в журнале, публикуются впервые. И лишь первое из них – «Сон-Огонь» войдет в Собрание сочинений.

21 августа Геннадию Айги исполнилось бы 74 года. То, что первый номер журнала «Полилог» с его стихами выходит именно в августе, – замечательный подарок Поэту.

Александр Макаров-Кротков

Геннадий АЙГИ ИЗ НЕИЗДАННОГО

СОН-ОГОНЬ

(Утра в Иркутске)

М.М.Л.

Сна начало
с шуршания
дворничьих метел под утро –

будто
по стенам
движение пламени
над головой –

так неуклонно, сурово, шершаво!

Юность-бездомность!..

Сон – словно мыслей потрескиваньё
в дружеском доме: в огне.

1958

ОВЦА В ИЗБЕ

Сыплется из шерсти труха
и соломенный сор.
Есть что-то в спине от движения женщин
на зимнем гумне.

Третий день она – мама.
Пустили ее ночевать
в избу с ягненком.
В отсвете керосиновой лампы прекрасно
египетское лицо.

*Январь 1959,
Шаймурзино*

ПОТОМ – ГОРОД

зоосада кричат вездесущие корни в движеньях
включая как корень внезапно окрепшую
Боль – из болящих двоих:
я уже отдал! теперь озареньем – другая
тянется – как отбивается:
это отказ-и-отчаянье сына трехлетнего
криком широким – как воздухом дня – рукава оставляет
мои безответные
(улица: звезды: давно)

1969

ЛЕТО-БЕЗМОЛВИЕ

А. Гинзбургу

а ночь а на дворе во тьме
в деревьях и камнях
сиянья Сущности (еще себе такое
в уме пустым мельканьем позволяю)
светила неколеблемы –

душа и знает и темна! –

и флагом лета Бла-Судов-«Процессов»
белье белеющее как убийца
за дверью неподвижно

1979, июнь
Лемболово

УБИЛИ «СУЩЕСТВО»...
(НЕ ЧЕЛОВЕКА)

Х.

1

Убили и эту. И в светлой шерсти
долго держалась живая единственная
в доме притихшем
слеза.

2

Сколько ран под землей. Сколько глаз.

1979

СОН-ОЗАРЕНИЕ

Н.Ч.

а сколько раз!..
всегда боля
(как душою)
мучаешь
(а чистота
такая сна!)
- и сколько же мне можно юным быть?
такое
(будто у святой)
сиянье пытки-непрощения!
(и все – не воздух
только – свет)
- любя – двоишься: белизной огня!
(все тем же:
будто на лету! –
горящее-стойким *оставленьем*)

1980

ПРОДОЛЖЕНИЕ

а жизни тьма в душе подобья множит
мерцанье где-то жертвы все слабей
и нужен срок: чтоб снова содрогнулась
душа – ушедшая

быть может в памяти места страданий прошлых
в ином порядке вновь находят жизнь
и длится труд: тебя очистят боли
все той же – жертвы

и вот – как будто борется доныне
преображеньем муки (вся в крови)
и детскость целомудрие и девственность
в тебе – заплачут

1982

И НЕ БЫЛО ПРОЩАНЬЯ

Оставление,
я. А неведение было
мирно,
тобою,
свечением неким.

Эта ясность любви, не включая меня, постоянством свободы – как
небо – возможна.

(Недостойность,
живучий,
безвозрастный сор.
Вот и жизнью
столь явно
крошится).

Лишь моею потом оказалась беда! – а высота была и осталась
нетронутой (и ее чистотой одаряло – незнание).

(Ровность
свечения! –

знал я
в лицо).

И не кем-то забытый, – собой завершаюсь! – а свет – пребывание
то же: о стойкость прекрасного! – плачет-сияет: давно без «всего...»
– отдалением долгим и ясным! –

(чистое – «ты»: и молчанием
светел, как смыслом,

круг, словно облика место:

замкнувшийся – круг).

1982

В ОКНО – ПОЛЯНА

Слабость сказал бы... – священная
 ибо
 больше чем «там»: это словно согласие – быть Красотою
 не-открываемости! ею немного
 здесь всколыхнуть
 из расстоянья и света вечернего – некое
 Своеподобие! – так и удерживать
 (был Я как не был)
 немощность слабой и в бликах живущей
 влажной окружности! – скрытым намеком
 о Посещенности – в травах и ветках... – особенно
 в соре печальщем (здесь
 трогал Я больше – Себе приготавливая
 силы ухода)

15 июня 1982

ВОЗДУХ – (ТЫ) – ВОЗДУХ

«Земля-Воздух... Воздух-Воздух...»
 Из газет

небо? сияние? –

«сделанный» – луч? –

мы – думаньем веящие?

розы? цветения?

я? –

«ум» – воплотившийся

весь – в разрезание сталью? все выше

и дальше? и зренья – что сталь? –

о б и ч е в а н ь е последнее (я – не из меньших) –

теперь: в о – В о з д у х е !

1983

ОЗЕРО И ПОЭТ
(Вариация на тему
Юстинаса Микутиса)

если

ты жил

Поэт –

зеркало

(в природе-больнице):

«а – есть ли?» – в живущей мертвецкой – к устам:

озеро:

шевельнется

ветка –

несуществующая?..

1985

Публикация Галины Айги

ПРЕДИСЛОВИЕ К ПУБЛИКАЦИИ

В советские годы Геннадий Алексеев был поэтом мало востребованным: во-первых, интеллектуализм и эстетство были тогда практически под запретом, демонстрировать свои знания – например, античной мифологии или, не дай Бог, священной или римской истории и философии Ницше – было разрешено лишь избранным. Например, показавшим себя абсолютно благонадежными поэтам фронтового поколения (Самойлов, Левитанский, Слуцкий). Остальным – не поощрялось.

А Алексеев был художником, причем художником-интеллектуалом. И свои мысли и чувства выражал, опираясь на свои знания мировой культуры, в которой особое пристрастие он отдавал античности.

Его печатали – в значительной степени, случайно – но практически не пропагандировали, так что стихи Алексеева, которые можно было найти на книжной полке или на журнально-альманашных страницах – доходили до читателя практически «самотеком». В условиях такой традиционно богатой (даже с учетом всех советских ограничений) пишущими стихи «профессионалами» и любителями стране, как Россия, это очень много значит: даже вузовские филологи, занимающиеся литературой последних десятилетий, значительно лучше знают (хотя не обязательно любят) Андрея Дементьева и Ларису Рубальскую, чем Генриха Сапгира и Игоря Холина. Об Алексееве, понятное дело, и говорить нечего: мало кто даже из истинных знатоков поэзии его сегодня помнит и знает. Такова печальная действительность. О нефилологах (например, психологах или философах) и говорить нечего!

Еще одно «отягчающее» обстоятельство: Алексеев предпочитал верлибр. То есть, он и сонеты писал, и белым ямбом не брезговал, но изучение его архива показывает, как от 1960-х к 1980-м он уверенно двигался от традиционного стиха к все более и более свободному. А верлибр в Советском Союзе вообще не жаловали.

При этом он никогда не был «фанатом» формы: просто его сюжеты и переживания лучше всего укладывались в стихи без метра и рифмы. Даже такой «антиверлибрист», как Бродский, в свое время сочувственно написал о стихах Алексеева: дескать, вообще верлибром по-русски писать не стоит, а вот этому автору можно!

На мой взгляд, сейчас писать о поэтике Алексеева пока рановато: опубликована лишь малая часть его наследия, сотни стихов, проза, интереснейшие дневники до сих пор не напечатаны. Причем не только те, что переданы в рукописный отдел – в частных собраниях существует немало произведений, которые в этот фонд не попали: избранные знатоки Алексеева собирали, переписывали, пропагандировали среди друзей.

В последние годы стихи поэта вновь стали печататься: Д. Кузьмин выпустил книгу его неопубликованных стихов «Ангел загадочный» в библиотеке журнала «Воздух», А. Житинский собрал под одной обложкой почти всё, напечатанное поэтом при жизни; большая подборка произведений Алексеева увидела свет в ежегоднике рукописного отдела Пушкинского дома, журнал «Арион» готовит вторую за несколько лет подборку стихов автора.

Это – справедливо: поэт он был превосходный.

Впрочем, судите сами. Перед вами – небольшая часть поэтического наследия поэта: его стихи, подаренные автору этих строк в самом начале 1980-х в его питерской квартире на Наличной улице (мы встречались лишь однажды) с грустным комментарием: «Эти стихи никогда не напечатают».

Похоже, в этом случае поэт пророком не оказался. К счастью.

Отбора я не делал, только исключил пару уже опубликованных стихотворений. Алексеев – автор на удивления ровный, все его стихи достойны публикации и в полной мере представляют его уникальный верлибр. И не верлибр – тоже.

Юрий Орлицкий

Геннадий АЛЕКСЕЕВ
СТИХИ ИЗ ЧАСТНОГО АРХИВА

* * *

Апухтиным повеяло слегка
И Надсоном
дохнуло ощутимо
но существуют существа
струя струится
светят светляки
труба трубит
и снятся сны цветные
и петушатся забияки – петухи
а из лесов июньскою порой
доносится кукушки кукованье
к Апухтину претензий не имею
и Надсона
ничем не попрекну
но рассыпается песок
и отцветает мать-и-мачеха
и остывает чай в стакане
и гаснет в небе яркая ракета
и умолкают в старости певцы
а призраки бездарных полководцев
блуждают по полям былых сражений
Апухтину нижайший мой поклон
и Надсону
великое почтение
о Фофанове говорить не стану
куда приятней
помолчать о Фофанове

3.6.80

АФРОДИТА

Я увидел ее в закускойной.
Она ела сосиски.
На ней была рыжая лисья шубка
и сапоги до колен.

Я глядел на нее разинув рот.
Мыслимое ли дело!
самая настоящая живая Афродита
в такой милой лисьей шубке
у всех на виду уминает сосиски!

Съев сосиски,
она стала пить яблочный сок.

Я глядел на нее весь в слезах

Слыханное ли дело –
самая натуральная Афродита
в таких великолепных сапогах
вот так запросто
пьет яблочный сок!

Вы что, псих? –
спросила меня Афродита, –
что глаза-то плятите?

Я люблю вас, богиня!- крикнул я
и упал перед ней на колени.

Вот черт! - сказала Афродита –
как ни маскируйся - все равно узнают!

БЕЛАЯ ВОРОНА

О чем ты все думаешь? –
спрашивают
- о бессмертии, - отвечаю
о бессмертии
ну и чудака, - говорят, -
все думают о смерти
а ты о бессмертии
белая ты ворона!

покрашусь, - говорю, -
покрашусь!
- ну и что? - говорят, -
все вороны, как вороны
а ты будешь крашенная

повешусь, - говорю, -
повешусь!
- ну и дурак! - говорят, -
пусть хоть одна ворона
будет белая
серых-то тьма.

ВКУС СОЛНЦА

Все хотят знать,
чем пахнет солнце.
Оно пахнет апельсином.

А вкус у него почти такой же,
как у звезды “гамма” из созвездия Цефея.
Многие, конечно, пробовали эту звезду.

Но скажу откровенно,
и это - между нами,
наше светило чуть-чуть кисловато,
хотя и нежнее.

* * *

Не спутайте меня
с большим грузовиком,
ползущим медленно
по длинному подъему
на третьей скорости.
Не спутайте меня
с афишей броской
возвещающей о том,
что в зоопарке
демонстрируется крупный
и очень умный
молодой птеродактиль.
Не спутайте меня,
я вас прошу,
с бездарной копией моей,
висящей где-то
в провинциальном
маленьком музее.
Но, главное,
не спутайте меня
со мной самим –
глядите в оба!

ДРУЖЕСКИЙ СОВЕТ

Изучая
пустыню бесспорности,
окунаясь
в туман отрешенности
и потом
возвращаясь к пенатам,
неизбежно
приходишь к решению,
что судьба
удивительно чопорна,
что она
презирает Аверченко
и не любит
фривольных острот.

Потому-то,
когда обнаружится,
что утрачено
нечто огромное,
что потеряно
нечто редчайшее,
то что днем
и с огнем не найти,
не спешите
шутить и юродствовать,
не смешите друзей
анекдотами,
подтянитесь,
поправьте свой галстучек
и держитесь
пристойно и строго.

ОДИССЕЙ

Я - Одиссей, хитроумный и ловкий.
Меня привязали когда-то веревкой
к мачте. И пели напрасно сирены.
И хлопьями белой пузырчатой пены
плевали в лицо мне зеленые волны.
Во рту было солоно.

Прошло с тех пор столетий много.
Я до сих пор ищу дорогу
к родному берегу, к заботливым пенатам.
Давно уж потерял я счет заплатам
на грязно-буром, пурпурном когда-то
моем плаще, который видел стены Трои,
где очень храбро боги и герои
дрались за женщину.

А в Риме при Нероне
и я не миновал креста –
меня распяли за Христа.
Когда же позже размышлять я стал о вере,
меня пытали и потом сожгли за ересь.

Последний раз меня убили в Бухенвальде
на переключке беспричинно, смеха рада
эсэсовцы, им было очень скучно.
И старый немец, очень добрый, очень тучный
удобрил пеплом Одиссея грядку лука.
И лук был едкий - резать просто мука.

Когда мне сказали,
что Пенелопа еще ждет меня,
я не поверил.

* * *

Если меня захотят убить,
то убьют непременно.

Если меня убивают,
то это значит, что я еще жив.

Если меня убивают старательно,
то это значит,
что я стою того, чтобы быть убитым.

Если меня убивают долго,
то это значит, что я живуч.

Но если меня уже давно убили,
то почему бы не сказать мне об этом?

ЗИМНИЕ ЖЕНЩИНЫ

А зимние женщины
пушисты.
В своих мехах,
в своих ворсистых шубках
они, как звери,
мягкие и теплые,
их хочется потрогать и погладить,
Они пушные звери
и охота
на них всю зиму не запрещена.

ЗВЕЗДА

Мне нравится одна звезда.
Она очень милая,
хотя и не очень яркая.
Я подолгу гляжу на нее
и иногда
машу ей рукой.
Но она не замечает меня –
она близорука.

СВЕТЛЯЧОК

Сейчас, правда, сумерки,
Но
вон там, на обочине шоссе
человек идет –
машины его обгоняют –
это я.

И там, на Млечном пути,
видите –
фигура темнеет?
Это тоже я.

И по Литейному мосту,
наклонясь,
против ветра –
плащ развевается –
тоже я иду.

И там, по океану,
как Христос по водам –
тоже я.

В моей руке светлячок.
Видите - кулак светится!

И ЕЩЕ О СТРАХЕ

Перешагнуть страх,
выбежать на улицу,
вскочить в такси,
сказать шоферу:
Нельзя ли поскорее!
Прямо!
потом налево!
потом направо!
И попытаться
замести следы.

Перешагнуть страх
и уйти по проселку в поле,
к ромашкам,
к облакам,
к рыжей корове,
меланхолично размахивающей хвостом.

Придти,
сесть на пригорке
и следить за жуком,
ползущим в траве.
Поймать жука,
посадить на ладонь,
сказать ему:
Что, страшно?
Вот то-то! –
и отпустить.
Пусть ползет.

Вечером
тихо пробраться в свою комнату,
зажечь свет
и увидеть,
что страх сидит в кресле
положив ногу на ногу
и усмехается.

ИРОНИЧЕСКИЕ МИНИАТЮРЫ

(таких каждый может написать сколько угодно)

1. Ноги

Ехал автобус.

из него торчали красивые женские ноги
в дорогих чулках.

- Вот это да! - сказал один мужчина
и высморкался.

2. Людоед

Люди едят людей?

- Едят.

Вот я вас и съем!

И, представьте себе, съел!

А я не человек был вовсе,
я был пугалом на огороде.

3. Конь

Рыжий конь пасется во ржи.

Ржет.

Еще ржет, мерзавец!

4. Черепаха

Печальная черепаха ползет среди черепов
и вздыхает.

Пессимистка она - жуткая!

5. Отошел

Ты, голубчик, от нас отойди!

Отошел.

Отойди подальше!

Подальше отошел.

Еще дальше!

Ушел совсем далеко.

Вот там и стой!

Стою, жду чего-то,
олух царя небесного.

* * *

Куда-то плаху для чего-то потащили
топор куда-то почему-то понесли –
кого-то где-то скоро обезглавят
(а может быть намерены всего лишь
свиную тушу разрубить на части?)

но вот несут отрубленную голову
за волосы
глаза ее закрыты
усмешка странная
на чувственных губах
покойник был
как видно сластолюбец

вот тащат за уши
и голову вторую
глаза ее полуприкрыты веками
гримаса ужаса
застыла на лице
казненный был
как видно впечатлителен

а вот уже и третья голова
как мяч футбольный
катится прямехонько
мне под ноги

и я ее легонько
носком ботинка отбиваю в сторону
ах как давно
я не играл в футбол!

И то сказать –
пора всех обезглавить
чтобы никто
отныне и вовеки
не бился сдуру
головой в стену
чтобы на стенах
не было ни вмятин
ни трещин
ни царапин
чтобы стены
отныне выглядели
безупречно

15.3.82

МОИ ПОХОРОНЫ

мои похороны были скромными
я шел за своим гробом один
с букетиком фиалок в руке
день был солнечным
на кладбище пели птицы
и могильщики были навеселе

потом я напился на своих поминках
плакал
и горланил дурацкие песни
я был доволен собой
потому что умер вовремя.

ЧЕРНАЯ РЕЧКА

На берегу
вонючей этой речки
когда-то был
поэт смертельно ранен.
От этого она и захирела.

Поэта нет давно,
а речка все течет,
и год от года
запах все зловонней.

Но ведь она же
вовсе не при чем!
Дантес виновник,
интриган несчастный!

МОЙ СОВРЕМЕННОК

Вот он,
удивительный,
все давно понявший,
оглядывающийся,
зашнуровывающий ботинки,
жующий антрекот,
бросающий камешки в тихий пруд
и вдруг
стреляющий из автомата.

Вот он,
стремительный,
читающий газету в автобусе,
улыбающийся,
загадочно так улыбающийся,
рисующий гипсовую голову Давида,
катающийся на лодке со знакомой девушкой
и вдруг
открывающий Америку.

Вот он,
чего-то непонимающий,
покупающий банку томатного стока
в овощном магазине,
добрый,
очень добрый,
до идиотизма добрый.
слушающий радио,
весело машущий кому-то рукой
и вдруг
падающий вниз лицом
и неподвижно лежащий
в густой красной жиже.

Вот он,
мой современник.
давайте поднимем его,
может быть,
он еще жив.
О, да он и впрямь живехонек!
Он просто пьян,
он упал
и разбил банку
с томатным соком.
А вы и перепугались!

РУСАЛКА

Загорелый парень в плавках
нес на руках русалку –
нежную блондинку с зеленым хвостом.

На что клюнула? - спросил я.
На пирожное, - ответил он –
самые красивые, рыжие с фиолетовыми хвостами,
клюют только на шоколад.

Не терплю шоколада!- сказала русалка –
а рыжий цвет уже вышел из моды.

- Мне бы хоть блондинку!- подумал я –
и побежал в кондитерскую,
но тут же спохватился и крикнул вслед парню:
Эй, приятель! А на что клюют брюнетки?

Брюнеток можно купить в рыбном магазине, -
ответил парень.

За углом направо! - крикнула русалка
и показала мне язык.

НИМФА, С КОТОРОЙ Я ЗНАКОМ

Нимфа, с которой я знаком,
ютится в маленькой комнате
со шкафом полированного дерева,
с торшером
и с пестрой занавеской на окне.

Ну как там твоя нимфа? –
спрашивают меня приятели при встрече
и двусмысленно улыбаются.
Зря улыбаетесь, - говорю я –
она давно замужем!
Ну и что из того? –
говорят приятели
и противно хихикают.
Зря хихикаете, - говорю я –
она порядочная женщина!

Ну и нимфа!
говорят приятели
и мерзко хохочут.
Зря ржете,- говорю я –
это самая настоящая нимфа.
Она уютится в маленькой комнате
со шкафом полированного дерева,
с торшером
и с пестрой занавеской на окне.
Вместе с нею уютится ее муж –
козлоногий сатир.
Он актер оперетты.

НОЧНОЙ ВИЗИТ

Сегодня ночью
навестил меня
знакомый одноглазый португалец
в плаще поношенном
со шпагой
в заржавевших
помятых ножнах

мы сидели с ним на кухне
и пили ром
и рассуждали о любви
капризных избалованных красавиц
(со шпагой
он в прихожей не расстался)

под утро он промолвил:
мне пора!

мы вышли с ним на улицу
прощаясь
он не сказал ни слова
лишь коснулся
своей перчаткой
моего плеча

и долго я глядел
как в лунном свете
печально удалялась тень Камозэнса
в страну теней
(из-под плаща
торчал лишь кончик шпаги
лишь самый кончик)

27.6.82

ОКУРОК

Заметить окурок на тротуаре

убедиться

что поблизости нет прохожих

быстро нагнуться

поднять его

зайти в ближайшую парадную

и рассмотреть

определить марку сигареты

обнаружить пятна губной помады

и предположить

что этот окурок бросила

самая гордая женщина на свете

представить себе ее лицо

ее голос

ее походку

и внезапно понять

что жить надо гордо

что гордость великолепна

что гордость надо вынести

хоть она и невыносима

выйти из парадной

положить окурок на тротуар

и, гордо подняв голову,

идти дальше

все дальше и дальше

все дальше, дальше и дальше

от окурка

брошенного самой гордой женщиной на свете

идти

и нести на вытянутых руках

свою собственную гордость

нести ее каким-то чудом

потому что она совершенно невыносима.

ПОЭТЫ

Вот например
Бальмонт
рыжий
картавый
хилый
низкорослый
или к примеру
Анненский
у него лихие
офицерские усы
а у Волошина на голове
сплошные джунгли
в них мелкие пташки
выводят птенцов

да что там говорить –
что ни поэт –
диковина!

Артюр Рембо
рабами торговал
а Франсуа Вийон...
о нем уж умолчу

поэты любопытнейшая публика!
жаль
что их мало

13.6.82

ПРИТЧА О ГЕНИАЛЬНОСТИ

Я увидел прохожего
с авоськой в руке.
- Ты кто? –
спросил я его,
- Я гений, -
сказал он, -
я несу людям буханку хлеба
и полкило колбасы.

я пожал плечами
и увидел другого прохожего
с книгой в руках.
- А ты кто? –
спросил я его,
- Разумеется, гений, -
сказал он, -
я несу людям правду.

Я усмехнулся
и увидел третьего прохожего
с пустыми руками.
- Ты тоже, небось, гений? –
спросил я.
- Да, - ответил он, -
потому что
ничего не несу людям.

Я захохотал,
и тут ко мне подошел
четвертый прохожий.
- А ты кто? –
спросил он.
- Гений, - ответил я.
- Это почему же?
- Потому что
мне так хочется!

Прохожий рассердился
и ударил меня по уху.

Не так-то просто
быть гением, -
подумал я.

* * *

Здесь Надсон умирал
совсем еще мальчишкой
под этим самым небом
у этих самых гор
на виду у этого самого моря
на глазах у этих самых деревьев
и никто не смог его спасти

ни небо
ни горы
ни море
ни деревья

пытались небось
но тщетно

так он и умер
в земном раю
и очутился
в раю небесном
небесный-то
говорят еще лучше

7. 82. Ялта

* * *

У человека
всегда есть слабости
и поэтому
его можно обвести вокруг пальца

человек
никогда не лишен доверчивости
и значит
его нетрудно обвести вокруг пальца

человеку
всегда не хватает осторожности
и стало быть
его шутя можно обвести вокруг пальца

но обводить его надо
деликатно
слегка поддерживая за локоток

но обводить его надо
внимательно
не дай бог, чтобы он споткнулся!

но обводить его надо
умеючи
не умеешь - так не берись

человек
обведенный вокруг пальца
стоит двух не обведенных
а хорошо обведенный
и трех

ШЕСТИСТИШЬЯ

1. Пегас и мы

К чему эти споры, вопрос очень прост:
не надо тянуть эту лошадь за хвост.
Ну что вы нашли в этом странном коне?
Оставьте в покое его, наконец!
Ему надоело, плевал он на вас,
сей жирный, раскормленный, старый пегас.

2. Жар-птица

(Сказка)

Тупицы ловили Жар-птицу четыре недели.
Поймали тупицы ту птицу еле-еле.
На что она, птица такая, годится, не знали тупицы,
а спросить не умели.
Тогда ощипали тупицы несчастную птицу,
зажарили и съели.

3. Какой-то парень

Какой-то парень там стоял. Там, у ларька.
О чем-то думал он, пред ним была река.
Он пиво пил и на реку глядел –
там что-то было, что-то плавало в воде.
Какой-то парень там стоял и вот ушел.
Он выпил пиво и ушел. И хорошо.

4. Дождливая погода

Пришел домой – жена сидит и горько плачет.
Чего ты плачешь, говорю, - что это значит?
А то и значит, говорит, что я несчастна,
уже неделю дождь идет, и жизнь ужасна!
Какая глупость, говорю, - да брось ты плакать!
И так неделю дождь - такая слякоть!

5. Сфинксы

Спросил я как-то этих каменных невеж:
скажите честно мне, скажите – там, на Ниле,
вам было лучше во сто крат, чем на Неве?
что вы молчите? неужели вы забыли?
вы не хотите отвечать? но это свинство!
Молчали сфинксы.

ЭХО

За полгода вконец одичавшее эхо
не расслышало сдуру знакомого смеха
и шарахнулось прочь, напролом сквозь осинник,
замелькало забавно ступнями босыми.
Отдышалось в овраге, в кустах краснотала,
и оттуда над страхом своим хохотало.

НЕПОДЦЕНЗУРНАЯ ЛИТЕРАТУРА В САМАРЕ

(Евгений Бабушкин, Сергей Щелоков)

Евгений Бабушкин:**языковая магия**

Художник, поэт и прозаик Е. Бабушкин окончил художественную школу в городе Куйбышеве. В конце 1970-х-1990-х годов участвовал в различных выставках (среди которых было несколько персональных) с работами на мифологические, эпические, фольклорные мотивы.

Отличительное качество прозаических сочинений Е. Бабушкина – их языковое – почти языческое – полнокровие, пульсирующее в них чувство жизни.

Живой язык прозы Е. Бабушкина – не отвлеченное выражение и не литературоведческий штамп, а действительно ее внутреннее качество, на котором строятся отношения эмпирической реальности с художественной. Сюжеты его рассказов только притворяются бытовыми сценками. Правда, притворяются ловко, элегантно и чрезвычайно непринужденно. Автор не чурается неожиданных развязок, захватывающих фабул, часто обнажая те приемы, которыми он пользуется. С особым удовольствием он прибегает к обманам разного рода читательских ожиданий. Например, нагнетает предчувствие необычного, конструирует ситуацию, которую иначе, чем чудесной, не назовешь, и предлагает банальнейшее ее объяснение, как будто говоря: «Адьо, читатель! Увы, но все чудеса в мире шиты черным по белому». Так русалочий хвост подвыпившей подружки при более внимательном рассмотрении оказывается брючиной, в которую по ошибке всунули обе ноги, а стихийное бедствие, едва не принявшее масштабы всемирного потопа, – незакрытым краном на верхнем этаже.

Чудесность – самая яркая черта этого художественного мира. Чудесен не сам мир вокруг, а способность человека воспринимать окружающее в одном ему видимых красках и образах. И в этом смысле русалочий хвост – абсолютнейшая реальность.

Но если бы удвоением эмпирики все и исчерпывалось! В какой-то момент читатель понимает, что его водят за нос, не только вместо «чудесных» фактов предлагая «чудесную» же трактовку совершенно обыкновенных событий. Язык, которым до сих пор облекали эмпирику в доступные восприятию его, читателя, грамматические формы, который был, так сказать, средством, вдруг перестает быть тем, чем до сих пор казался, и пускается в пляс.

Прозаические строчки выстраиваются в длиннющие зарифмованные ряды, теснятся аллитерации, целые абзацы и даже более громоздкие куски текста пронизывает метр... Эмпирика растворяется в рассказе о ней, превращается в пшик. Остается язык как цель, как способность, стремящаяся заполнить собой любое пространство, реализоваться в абсолютно любых образах – Нонка так Нонка, Женька и ее любовники – тоже неплохо. Чем уже круг этих реализаций языковой энергии, чем банальнее сюжеты и «исполнители», тем больше остается места для проявления собственно языковой силы.

Не мир, а способность мира быть воспринятым человеком, живущим в нем, стать языковой реальностью – это главное качество прозы Е. Бабушкина, и этим она интересна читателю.

«Язычество» Е. Бабушкина не преминуло сказаться также и на поэтике его лирического творчества, не менее чудесного, чем проза, живущего пока что вблизи чудес – мнимых и настоящих.

Е. Бабушкин-поэт – прежде всего, колдун, и его поэтическая родословная – родословная колдуна, ворожеи, претворяющейся чудачкой и знакомой с чудотворством.

Его стихи завораживают. Завораживает интонация, заставляющая снова и снова перелистывать страницы и вчитываться в строчки, вдруг на наших глазах рассыпающиеся мириадами огоньков – от фоне-

тических, звуковых, до семантических. Интонация, заставляющая повторять слова и бубнить про себя еще что-то, не выраженное словесно, но прячущееся между строк. Завораживает негромкое воркованье, как будто баюкающее, ласкающее. Оно стягивает на себя все, о чем говорится, подчиняет слова, детали, образы, которые растворяются в нем, исчезают в бормотании чародея. И бормоча, повторяя, читатель, сам того не понимая, как это случилось, включается в происходящее. Из постороннего зрителя он становится участником действия или действия, разворачивающегося в пространстве поэтического текста, на лирических «перекрестках». Это ему теперь светит месяц, под его ногами хлюпает почти неизбежная у Бабушкина февральская слякоть «цвета китайских похорон», и ему, а не кому-то другому, хочется забиться в угол чужой кухни, туда, где «тесней, теплей, от того уютней / И привычней как-то...». Таким образом, «интонационный угол» (выражение Тынянова), куда вошел и где только что был читатель, внезапно для него обретает какие-то другие черты, наполняется вещами, бытом, эмоциями.

Здесь самое время осмотреться, вслушаться в происходящее в этом странном мире, куда читатель пришел вслед за интонационным клубком по тропкам, протоптанным для него автором цикла из семи стихотворений с нарочито-этикеточным названием «Анжелика под снегом». Этот мир в самом деле странный. В нем уживаются поэтические штампы и яркие образы, кажущиеся прописными истинами и неожиданные открытия. И не просто уживаются, а очень тесно перемешаны, отражаются друг в друге, словно связанные невидимой нитью тянут смежные, родственные.

Обращает на себя внимание то обстоятельство, что образы Бабушкина – образы по своей природе живописные. Выводя на бумаге слова, он мысленно смешивает на мольберте краски и прищуривается, пытаясь найти нужный ракурс. Оттого – в предметах, окружающих нас в его поэтическом мире, часто интересны не сами по себе эти предметы. Более того, их набор может быть

довольно стандартным, заданным темой (это так и есть). Интересен способ их прорисовки. Интересно, как ложатся на холст мазки его кисти. «Струи дыма в синь размазаны» – первая строка стихотворения, открывающего цикл «Анжелика под снегом», а по сути – фрагмент картины, ее первый штрих. И мы видим эту картину не завершенной, статичной, а рождающейся сейчас. На наших глазах белые морозные струи дыма сливаются с синевой небосвода, закрашиваются, затушевываются художником.

Кажется даже, что слова в стихотворениях Бабушкина отбрасывают тени, как это делают предметы на холсте. «Тени» есть и в самом поэтическом тексте. Было бы странно, если бы взгляд художника их не отметил и не сделал бы словесным образом. Поэтому не остается незамеченной даже тень от ресниц, мелочь, мимо которой было бы непозволительно пройти портретисту, но не поэту. Бабушкин не проходит: «Где от ресниц упала тень – / Снежинок блестящие».

Но тени в лирике Бабушкина есть даже там, где нет самого этого слова, там, где их не отбрасывают предметы. Они – в манере прорисовки образов, в сцеплении деталей художественного полотна. «Снег лежит, пока невспаханный, / Спит медведем. / Бок сугроба пухлый, сахарный / Ржой изъеден» – изображение вначале дано сверху, в общем плане, потом поворачивается к зрителю одной из сторон, приближается, и мы видим, что один бок медведя-сугроба темнее, чем его макушка и весь сугроб. А значит, он то ли забрызган грязью, то ли оттенен.

Бабушкин не только рисует мир так, как это делает художник, он так же его и видит. В очертаниях облаков на вечернем небе ему грезится «изящный пейзаж Хокусая». Живописные реминисценции экономят лирическое пространство и открывают в нем новые горизонты. Теснятся, жмутся друг к другу и реминисценции литературные – не прямые, а тоже как будто случайные, словно тени от первоисточников. Тень Пастернака, тень Мандельштама, едва заметные тени Ходасевича и Кузмина... Театр теней, игра полутонов... Из мандельштамовских стихов плывут «стеклянные рыбки живые», все

так же ухмыляется «жалким полумесяцем губ» турчанка-троянка. Даже «дыхание» в стихотворениях Бабушкина – мандельштамовское, затаенное, опасное для хрупкого и как будто неживого мира: «Я пальцы твои восковые / Дыханьем боюсь растопить...». И вдруг мандельштамовское затишье перед бурей сменяется ритмическим ливнем, грозой Пастернака: «И не зима и не весна – / Воды в излишке. / Ах, как на белом ты красна (вот оно, движение кисти художника! – М.П.) / В своем пальтишке! / Твои чулочки сплошь ажур, / Из дыр плетенье. / Скопился неба абажур, / Утреет темень... Знать, из небесных сундуков / Жемчужин груди. / Мы порознь - пара чудаков, / А в паре – чудо». Метафора обгоняет метафору, стих летит, кружится... Продолжается колдовство...

Бабушкин ворожит, он не просто подыскивает рифмы и плетет кружево из созвучий фонем и смыслов, он варит свое необыкновенное любовное зелье. Лирический сюжет его стихотворений – это сюжет любви дерзкой, безоглядной, немножко пошловатой, даже анекдотической («Твой муж отправился далеко, / Дружок (не я) в отъезде...»), лишенной какого-то судьбоносного вселенского пафоса, который есть, например, у Пастернака в стихах из романа. Но при всем при этом (а, может, как раз благодаря этому) его любовь – не повод ни для чего и не приложение к чему-то. «Будь что будет я не спорю и хочу лишь одного / Ярко розовый шиповник в твои волосы вплести» – говорит он и вплетает, забыв обо всем на свете, обо всем, кроме этой минуты и этой прекрасной возлюбленной. «Столб пылинок золотится я с тобой а ты со мной», и ничего больше в целом мире. Знаков препинания нет, потому что они разделили бы тебя и меня, тебя и мир вокруг нас, а этого сделать не только не хотелось бы, но и попросту невозможно.

Колдует Бабушкин неторопливо, по-хозяйски, всматриваясь и подмечая любую мелочь. Из мелочей и складывается его волошба – из «золотистого волоска», который вылавливает «в ложку» возлюбленная, из крупинки сахарного песка и плотно

налипших на язычке крошек печенья, из крапинок лака «кое-где на ноготочках» и из запаха лука и горелой рыбы... В чудесный отвар годится любая деталька, даже самая махонькая, мимолетная, но способная воскресить в памяти удивительное ощущение влюбленности. Этими-то детальками стихи Бабушкина и дороги читателю, ценящему в них умение передать мгновенное, хрупкое, самое жизнь, а не ее привычный искаженный, сглаженный и как-то уж слишком выпрямленный облик. Вначале увлекающая читателя за собой в пространство текста, в букву, в слово, автор, в тот момент, когда читательское зрение и слух задерживаются на этих «уликах» влюбленности, заставляет его забыть о том, что перед ним текст, и делает все возможное, чтобы слово было развоплощено, стало вещью, собственным читательским наблюдением-воспоминанием. Заклинание произнесено. Теперь надо закрыть глаза и ждать чуда.

Происходящее с читателем очень напоминает то, что испытывает ребенок, качиваемый песней матери. Бабушкин это хорошо понимает и использует уже сложившиеся механизмы восприятия, которые вырабатываются в каждом из нас в детстве и потом дремлют, дожидаясь своего часа. «Зимняя колыбельная», не вошедшая в цикл «Анжелика под снегом», но самым тесным образом примыкающая к нему, является в этом смысле как бы итогом, суммирующим приемы работы автора с читательским сознанием. Песня убаюкивает, качивает интонационным однообразием, включает в себя, в свой внутренний образный строй. Образы колыбельной отражают, как в зеркале, реальную обстановку, окружающую того, кто поет колыбельную и того, кому ее поют. Эти образы соотносятся с реальными, текст – с действительностью, действительность – с собственными представлениями о ней. Песня затихает, перетекает в сон...

«Ты уже спишь, мальчик мой, милый читатель?», – как будто говорит Е. Бабушкин, – тогда смотри: «Струи дыма в синь размазаны...».

Сергей Щелоков: язык припоминаний

С. Щелоков окончил филологический факультет Самарского государственного университета, работал учителем русского языка и литературы в сельской школе, сотрудником периодических изданий Самары.

Одно из первых опубликованных стихотворений С. Щелокова называлось «Зеленый цвет травы. Начало». Это было короткое стихотворение из четырех строф, которое начиналось такими строчками: «Мир замешан на листьях./ Мне дана травянистость./ О терзанных деревьях / Повествуют деревни...».

«Мир» в этом стихотворении «замешан» как тесто, как каравай. Это всегда становящийся мир, стыдящийся своей плоти, материальности, красоты, смущающийся мир, и от этого еще более красивый. Смущение этого мира рождается в языке. Язык здесь тоже – красивый и стыдящийся своей красоты, своих созвучий и рифм, рождающихся из самых неожиданных звукосочетаний и сближения-соседства слов: «О терзанных деревьях / Повествуют деревни...».

Этот мир возникает из диалога. Не «я» автора манифестирует возникновение мира, насилуя затаившееся небытие, вырывая с хрустом и кровью слова-предметы из «темноты» языка. Слово – и мир – рождаются только там, где взгляды обращены друг к другу, где не кричат, а слушают, не «самовыражаются», а слышат. «И звезда с звездой говорит» – вот тот момент, та ситуация, когда рождаются слово, образ и мир у Сергея Щелокова. Его «мир» и впрямь «построен на просьбах».

Это принципиально безвременный мир, причем подчеркнуто безвременный и очень схожий в этом отношении с языком, из которого он рождается, в котором живет и от которого не отрывается после того, как бессловесное вербализовалось и может забыть о своем прародителе. Здесь этого не происходит. Здесь слово так и остается не проговоренным, а проговариваемым. Всегда есть возможность, а с другой стороны – боязнь, что слово в каждой сле-

дующей строчке исчезнет в языке, что оно растворится в той чудесной пене, из которой вышло. Это боязнь, что слово рассыплется по буквам, по звукам, на гласные и согласные, на глухие и звонкие... Слово живо, пока оно говорится, пока цепляется, как мандельштамовские бирюльки, слово за слово, строчка за строчку.

Здесь не автор «работает» с языком, как у Бродского, который в «Нобелевской лекции» говорил о медиумичности поэта, прислушивающегося к языку; там эта «работа» видна гораздо больше, виден рубеж между языком и человеком, преодолевающим этот рубеж, видна разноприродность языка и человека. У С. Щелокова же язык не являет себя через человека, а забывает о том, что человек – смертный человек, чей век краток – вообще существует. Язык здесь начинает жить своей собственной жизнью, являясь в «повествующих» деревнях и городах, в дорогах и в зелени – все шире, красочней, все восхитительней.

Но вот наступает момент, когда вершина языкового миротворчества достигнута, и надо вздохнуть, оглянуться и посмотреть вниз. А когда взгляд вниз брошен – оказывается, что человек есть. И есть его страхи, и ограниченность, и смерть, и время. Момент этого осознания, этой оглядки – может быть, самое дорогое и ценное, что дает читателю поэзия С. Щелокова. Это минута вочеловечения Бога, минута, когда стихия языка становится лепетаньем «губ шевелящихся».

Когда человек у С. Щелокова понимает, что он оказался свидетелем и участником Творения мира, его охватывает трепет смущения, но в то же время – радость причастности. Умение пережить и передать эту Радость в смирении и благодарности, не возвыситься и не возгордиться, но и не потеряться перед Нею – это тот редкий дар, которым автор делится со своим читателем: «Я придумал о Боге».

Выше было сказано, что лепетаньем «губ шевелящихся» у С. Щелокова становится стихия языка. Но это не верно, не совсем верно. Здесь нет стихии, нет хаоса – ни хаоса языка, ни хаоса сознания или мира. Есть стихийность Вдохновения, без-

удержность Вдохновения, полет, размах. Это размах первых строк Книги Бытия. Это радость творчества, мобилизующая языковую энергию – слова и звуки слетаются, как голуби на свист. В другой раз пришлось бы их отыскивать в толще языковых пластов, в залежах «словесной руды», а сейчас они кружат над головой так, что в глазах рябит.

Но как вдохновение строителя и стихотворца рождается из ощущения внутренней собранности и подчиняется – в то же время подчиня себе – целостности будущего произведения, так органична и собрана в «стаю» языковая стихия Сергея Щелокова. В его мире нет лишних или чужих слов и деталей, разрушающих здание стиха и мира, нет инородных предметов. Это не хаос – стихия! – Иосифа Бродского, где «мир создан был из смешения грязи, воды, огня, / воздуха с вкрапленным в оный криком “Не тронь меня!”, / рвущимся из растенья, впоследствии – изо рта, / чтоб ты не решил, что в мире не было ни черта. / Потом в нем возникли комната, вещи, любовь, в лице – / сходство прошлого с будущим, арии с ТБЦ, / пришли в движение буквы, в глазах рябя...». Можно было бы даже подумать, что стихотворение С. Щелокова, процитированное в начале этого параграфа, возникло как полемический ответ Бродскому, если бы оно не было написано на два года раньше.

Читателю стихов С. Щелокова сразу бросается в глаза еще и такая их яркая черта, как необыкновенная насыщенность их деепричастиями. «Не убив ничего кроме хлеба», «помолиться и сгинуть не споря», – и так далее, примеры можно множить. И это характеризует не только грамматику, за грамматикой – мировоззрение, подход к миру, ибо поэтика С. Щелокова – это поэтика бесконечных уточнений и детализации, поэтика вариантов и возможностей. Слову здесь мало быть произнесенным, действию мало совершиться. Любое слово влечет за собой целую цепочку вариантов. Любая строка – это россыпь сходных: «мудрецы обещали... или жертвенник опустеет... или кончатся стрелы», «забывая сказки... единорога, золотую китайскую стену, арапчон-

ка в неволе...». Это происходит от того, что вдохновение и язык здесь слишком далеки от их реального окружения, от того, что находится перед глазами автора.

Язык у Сергея Щелокова – мостик в далекое книжно-мифологическое позавчера. Что там происходит? Каково оно? Знать этого нельзя. Это можно только отгадать, перебирая варианты, нанизывая слово на слово. Эта поэтика – поэтика отгадывания («Отгадавшими Божие имя...»). Интересно, что бесстрастное перечисление вариантов – не предел, на котором мог бы остановиться автор. Автор не останавливается, он пытается не просто отгадать, но – объяснить: «Ибо им тоже хочется в небо».

Нарушение синтаксических связей, оборванные на полуслове и отчетливо незавершенные конструкции («Не привыкать разнящихся мгновений...»), несогласование соседних слов, морфологическая «разорванность» («как с неба звезды падает к востоку») фиксируют процесс отгадывания, узловы точки, через которые движется мысль. Здесь не к чему заботиться о стройности конструкций и о логичности связей. Главное – схватить самую суть. Процесс мысли, процесс языкового поиска подсказывает автору другие – смежные – варианты, и он их пробует, оставляя исходный. Так строятся эти стихи.

Очень многие стихи С. Щелокова основаны не на развитии мотива, а на развитии одного слова. В стихотворении «Помню, как родилась моя жалость...» это слово – «жалость». Вчера, сегодня и завтра связаны этим словом. В нем – простирающемся во все стороны временной оси – «время застывает». Выше уже говорилось о принципиальной безвременности стихов С. Щелокова. Здесь автор прямо проговаривается: «Счастлив я, если время застыло, / и я мертв, если время летит...».

Здесь нет момента разобщенности «я» и мира, мира еще *непоэтичного* и уже *опоэтизированного*. Во всяком случае, автор не делает этот момент предметом лирической рефлексии, оставляя его за строкой. А в рамках стихотворения творчество начинается с полуслова, как будто чтение книги,

открытой наугад. Вообще, образы С. Щелокова меньше всего похожи на сочиненные, а стихи – на придумывание еще не существующего, еще не бывшего. Нет, скорее это припоминание. Удивление автора и читателя здесь вызывает не открытие незнакомого, чего-то неведомого, а способность вспомнить. Как будто проговорить про себя или вслух давно выученную молитву.

При этом в любом стихотворении С. Щелокова – маленькая законченная история, внешняя по отношению к написанию стихотворения. Композиционная схема этих историй – и целых стихотворений – часто схожа: приближение к рассматриваемому предмету. Сначала он вскользь замечен, потом человек берет его в руки, и вот – предмет уже у самых глаз («Окно пейзажа больше, чем квадрат – Окно пейзажа больше, чем закат – Окно все больше»). Иногда это не один, а два или несколько предметов. «Окно» и «виноград» образуют сюжетное

движение. Когда взгляд падает на один из предметов, вспоминается другой и наоборот. Припоминание предметов становится постепенно сюжетом стихотворения. Припоминание – наиболее, может быть, точная характеристика этой поэтики.

Но память С. Щелокова – это память особого рода. Это не память биографического автора, а память метафизическая, мифолого-этимологическая или образно-этимологическая. Эти стихи обращают читателя в пространство рождения словообразов, в пространство возникновения будущих мифологем.

Еще раз вспомню Книгу Бытия. Атмосфера стихов С. Щелокова заставляет читателя не раз поймать себя на мысли, что автор к ней все время обращается – даже не тематически, а интонационно и еще как-то. Но это Книга Художественного Бытия, где «вначале было слово виноград».

Эссе является частью большого очерка «Неподцензурная литература в Самаре: история и поэтика», который готовится к публикации в составе сборника материалов в рамках гранта: «Литературный процесс с 1985 по 2000 г.: социоисторический аспект»

Наталья ЧЕРНЫХ

НОВОЛУНИЕ

I've Just Seen a Face
(Lennon/McCartney)

*I've just seen a face,
I can't forget the time or place
Where we just meet.
She's just the girl for me
And want all the world to see
We've met, mmm-mmm-mmm-m'mmm-mmm.
Had it been another day
I might have looked the other way
And I'd have never been aware.
But as it is I'll dream of her
Tonight, di-di-di-di'n'di.
Falling, yes I am falling,
And she keeps calling
Me back again.
I have never known
The like of this, I've been alone
And I have missed things
And kept out of sight
But other girls were never quite
Like this, da-da-n'da-da'n'da.
"HELP!", 1965*

«... что ему, что ему, сладострастному ленивцу, в той жизни, в которую нам так хочется с вами? он думает, что эта бедная жалкая жизнь, не предугадывая, что и для него, может быть, когда-нибудь грустный час, когда он за один день этой жалкой жизни отдаст все свои фантастические годы, и ещё не за радость, не за счастье отдаст, и выбирать не захочет в тот час грусти, раскаяния и невозбранного горя. Но покамест не настало оно, это грозное время, — он ничего не желает, потому что он выше желаний, потому что с ним всё, потому что он пресыщен, потому что он сам художник своей жизни и творит её себе каждый час по новому произволу».

Ф. М. Достоевский, «Белые ночи»

МИФ О ПОЭЗИИ

*

Как мне видится, поэзия - кормилица философии. Она воспитывает её, предваряет её; она отражает в себе психологическую картину человеческих отношений данной эпохи, но и выходит за пределы времени. Порою поэзия становится психологичной в большей степени, чем от неё принято ожидать. Психология в переводе с греческого — наука о человеческой душе, *Психее*. Не нова мысль, что поэзия (и человеческая душа тоже) религиозна. Поэзия явилась как бутон религиозной мысли, чаша для вина (Божественного откровения). И озарившаяся небесным светом душа торопится записать буквами звуки и лучи.

*

В обществе, где религиозное сознание воспринимается как ненужная экзотика, поэзия существовать не перестанет, но в нём несколько изменяется её функция. Поэзия становится не только средством сообщения человека и его Создателя, но и свидетелем религиозных истоков человеческого сознания. Не зря самые атеистичные из поэтов волей-неволей прибегают к образам из Библии, представляя таким образом «свидетельство от противного».

*

Мифов о поэзии сложено великое множество. Хотя поэзия, видимо, будет существовать столько же, сколько и само чело-

вечество, и столько же человечество будет искать разгадку: что же такое поэзия? На заре христианства был сильнейший взлёт поэзии, к которой даже поэты нехристианские относятся с должным почтением. Так был свержен миф о дудке Пана. После этот миф неоднократно подвергался эксгумации. Периоды возрастающего интереса к нему совпадают с периодами упадка религиозного сознания. Новейшая поэзия существует в мире религиозно неоднородном. Религиозность воспринимается в нём не как нечто вообще свойственное человеку, а как частность.

*

Одним из самых ярких взлётов воспоминания об античности в поэзии стал Ренессанс. В его тени почти не различается огромная по времени и свершениям эпоха - века, называемые «тёмными», в которую всё античное наследие и сведения, которые мы имеем о нём теперь, были собраны и подготовлены для будущего человека. Тогда же сформировались некоторые принципы в искусстве, которыми воспользовался Ренессанс, которые и в следующую за Ренессансом эпоху обладали огромным значением, и которые до недавнего времени воспринимались как музейная редкость. В современности многие из этих принципов снова явили свою уникальную жизнеспособность. Это принцип обратной перспективы, аллегоричность, обращение к читателю, принцип изображения в изображении, низовая поэзия: вертеп, раёк и др. Поэзия наиболее чутко отзывается на новые веяния в искусстве, и потому всегда оказывается в авангарде, оживляя развитие других видов искусства.

«Странным образом, говоря только о себе (а они всегда говорят только сами о себе), настоящие стихи всегда намекают нечто новое и в социуме, и в чувственности, и в самовосприятии человека — что для журналистов, политиков и просто людей станет очевидным только через несколько лет, если вообще — станет. Притом через несколько лет это новое утратит свою первоизданную цельность, свой настоящий смысл и станет досужим, раз-

мытым — и что самое интересное — неактуальным» (Д. Воденников, «О поэзии»).

МИФ О ПОЭТЕ

*

Кроме мифа о поэзии вообще существует и миф о поэте. Не важно, когда он сформировался, но важно, как он работает и как соотносится с состоянием общества, в котором живёт и развивается. Это один из самых устойчивых мифов последних столетий.

Возникновение мифа о «проклятых поэтах» совпало с очередным упадком религиозности. Это была посленаполеоновская Франция, очень тяжело переживавшая крушение империи. Сам миф в эту эпоху уже приобрёл черты, которые потом не сильно изменились. В мировой истории культуры была поставлена точка и обозначены границы, которые человеческое сознание уже, кажется, и не переходило. Имею в виду только миф о поэте. Однако сама поэзия бурно развивалась, пускала новые ветви и корни. Жизнь «проклятого поэта» была насквозь пронизана обывательскими ценностями (Шарль Кро, Верлен, Рембо), а его житнетворчество было гораздо менее артистичным, чем от него ожидали современники. Однако тексты вошли в историю, пусть по одному-два на имя.

Между поэтом и его стихами, его трудом, «деланием», всегда существовала ощутимая разница, как между вещами или цифрами разного порядка. К какому-либо единству здесь прийти нельзя. Есть поэты, личность которых значительнее написанных ими стихов, и есть стихи, которым автора вовсе не нужно. Человеческое сознание почти с самого возникновения первых поэтических строк пыталось как-либо объяснить, обозначить делание поэта, образ его действия и сами действия. В XX столетии имеем огромный корпус критики поэзии.

Слова «романтизм» и ему подобные, вплоть до «невротического неомодернизма» или «агонизирующего постмодернизма», которые можно встретить в глянцевого журналов последних лет, никак образа поэзии не передают, а только служат своеобраз-

разными перилами, от которых можно и отказаться. Порой мне кажется, что реализма в русской литературе не было вовсе, а вот сюрреализм в европейской живописи (я имею в виду Макса Эрнста) очень даже был. Или, например, думаю, что «Мёртвые души» Гоголя — по жанру утопия, а действие романа происходит в вымышленной стране.

Миф о поэте заставляет почитателей поэта спать с его стихами, несмотря на качество и внятность поэтики, тогда как к самому поэту эти восторги никак не относятся, а ещё менее — к его стихам. Современники воспринимали Верлена, к тому времени автора пяти лучших своих книг, как ни к чему неспособного болтуна, и только пара человек верила в его поэтический гений; им было дело именно до стихов Верлена. Зато через пару десятилетий после его смерти начался настоящий бум, и появились слова «импрессионизм», «символизм», а вслед за ними — многие другие. Новаторство Верлена было осмыслено гораздо позже его смерти.

Попытаюсь назвать составляющие мифа о поэте: он обязательно должен быть нелюбим, обижаем так, что и сам в это верит, он должен быть горд, заносчив, остроумен и обаятельно нагл, чтобы «за ним не заржавело». Поэт не должен давать никому отчёта в своих действиях, он должен равнодушно переносить славу и позор. Он должен страдать и от непонимания близких, и от своего дара. Очень много что и много кому — должен. Однако на деле выходит совсем иначе. Как правило, поэту просто нет дела до того, что творится вокруг. Он как бы отчуждён от людей.

«Поэтому поэт так сейчас — силен и беззащитен — одновременно. Потому что он — один из немногих, кто в наше время лично отвечает за свои слова. Как бандит, как предприниматель средней руки, как солдат, попавший в не им развязанную бойню» (Д. Воденников. «О поэзии»).

*

Осмысление роли и действий поэта в современной культурной ситуации невозможно без анализа, хотя бы поверхностно-

го, культурной ситуации второй половины двадцатого столетия. Можно сказать, что новейшие поэты заново открыли поэзию начала 20 столетия, в том числе и авангард (футуристы и ОБЭРИУ). Но это открытие существует уже в рамках сложившейся культуры, описано современным языком и усвоило себе приёмы, несомненно, появившиеся после авангарда. Получился сверхсложный синтез, который к постмодернизму отношения почти не имеет. Идеи и темы успели перебраться в Европу и обратно, так что к девяностым годам в русскоязычной словесности уже сложился важный и очень обширный пласт поэзии, по методам близкой к культурологии. Кроме того, грани видов искусства заметно сгладились. Можно даже сказать, что сформировались предпосылки к некоему общему явлению, где живопись и поэзия неразрывно связаны с музыкой и драматургией. Поэзия, конечно, испытала влияние соседей, то есть словесных искусств. Одним из них оказалась драматургия.

*

Произошёл новый «взрыв памяти», которого, пожалуй, не было с эпохи романтизма, открывшей для себя заново Шекспира и Сервантеса. При чтении русскоязычной поэзии авторов, вошедших в литературу в конце восьмидесятых — начале девяностых, возникает стойкое ощущение, что этим авторам гораздо ближе испано и англоязычная поэзия двухсот-, а то и трёхсотлетней давности, чем их же прямые предшественники — явление, хорошо описанное Тыняновым и Шкловским (см., например, книгу В. Зельченко «Войско»). Наоборот, предшественники упоминаются в стихах новых поэтов как бы вскользь, с тихим согласием и в то же время недоумением: ну да, повлияло, как могло не повлиять?

Наряду с интересом к иноязычной поэзии (которая стала доступнее), пробудился интерес к отечественным творениям: к древнерусской литературе и литературе, находящейся на грани новейшего времени. Фольклорные и эпические мотивы стали одним из определяющих составных поэзии. В стихах поэтов грани 80-90 мно-

го упоминаний и даже сознательных отсылок к образам фольклора, а так же форм, напоминающих устное народное творчество. Органичность слияния древних форм и образов, даже самого стихового мышления тех эпох, с современным языковым мышлением и лексикой не могла бы быть достигнута без подготовительной работы. Её то и выполняли старшие. Однако форма и образ нового языка целиком принадлежали младшим и во многом расходились с тем образом, который виделся старшим. То, о чём было принято думать и говорить, стало подавляющей реальностью. Младшие в самом начале своего пути находились между двух огней: между старшими и новейшими. Старшие всё ещё находятся в большой силе. Новейших оказалось очень много, и они оказались очень сильны.

*

Взлёт русскоязычной поэзии начала девяностых имеет некоторые черты сходства со многими явлениями в развитии мировой поэтической культуры, и всё же придётся говорить о **несопоставимости**. Близость авторам отдалённых эпох, выраженная в цитатах, подражаниях, напоминают высокий Ренессанс. Элементы жизнетворчества (одежда, манера общения), склонность к эпатажу напоминают французских поэтов второй трети 19 столетия и русских авангардистов. Философская и психологическая составные скорее свойственны веку Шекспира и Сервантеса. Методы сочетания высокой и низкой лексики, условность и намеренная усложнённость образов, многосоставность поэтического «я» и разнообразные операции с ним, будто совершаемые автором — характерны для культуры шестидесятых 20 столетия; их можно назвать психоделическими или виртуальными. Метафоры новых поэтов (горбун у Зельченко, репейник и пирог у Воденникова) скорее похожи на аллегории средневековья. Кроме того, в новейших произведениях, как и в средневековых, прочитывается пласт символический, философия которого восходит к книгам Ветхого и Нового Заветов.

Однако ни один из названных признаков не сможет охарактеризовать взрыв по-

эзии девяностых полностью. Несомненно, только одно — что новаторство было.

Оно выразилось в нескольких стиховедческих фактах, по которым, всё же, трудно сделать решающее обобщение. Во-первых, выяснилось, что верлибр отнюдь не так нов и интересен для поэта, но читатель только начал его воспринимать и понимать. Только недавно прорезался слух читателя настолько, чтобы воспринимать его. Старшие авторы создают именно миф о верлибре.

Во-вторых, очень изменился образ свободного стиха. Он стал невероятно пластичным. Он развивается сразу в двух направлениях: к верлибру и регулярному стиху. Возникают произведения, написанные стихопрозой. Стихотворения стали асимметричными: одно может заключать в себе несколько строф разной компоновкой и разным количеством строк. Полиметрия стала больше напоминать античные логоэды. Заметнее стало намеренное смешение разнородных лексических пластов. Метафора, ключ поэтики, стала намного суше и проще. Зато эпитеты кажутся менее brutальными и одновременно более дерзкими, чем у предшественников. Стихотворения так и хочется назвать поэтическими полотнами. Часто в одном умещается сразу несколько, изображение в изображении. Одно стихотворение может содержать в себе несколько сюжетов, вложенных друг в друга, как матрёшки, но связанных между собою и очень динамично взаимодействующих. Так называемое прямое высказывание (без которого, по моему мнению, существование поэзии невозможно) вышло на первый план. Предложен совершенно новый образ поэта — аналитика своего микрокосмоса. «Да кроме прямого высказывания у поэзии сейчас — вообще — НИЧЕГО НЕ ОСТАЛОСЬ» (Д. Воденников. «О поэзии»).

Хочется отметить ещё одну особенность поэзии начала-середины 90-х. Собственно парадигматических средств в ней используется немного. Поэзия новейших авторов ещё в меньшей степени пользуется парадигматическими средствами выражения.

*

Стихи Дмитрия Воденникова сразу же обратили на себя внимание. Сначала — публикация в «Знамени» («Сны Пелагеи Ивановны»), затем в 1996 г. — первый поэтический сборник «Репейник». О «Репейнике» за прошедшие девять лет писали все критики, кого хоть сколько-нибудь интересует современная поэзия, и всё же внятного отзыва стихи Воденникова не получили, и отнюдь не потому, что *ставят больше вопросов, чем ответов* (цит. по: Л. Вязмитинова, «Метафизическое позиционирование поэтов 90-х»). Мне думается, то, что лежало совсем на поверхности, и не было замечено, а без него достойный разговор о новаторстве и не состоялся.

РЕПЕЙНИК

*

Необходим небольшой экскурс по школьной программе. В «Отцах и детях» Тургенева о репейнике говорит главный герой — Евгений Базаров («лопух на могиле»). Фраза возникает в момент когда приоткрывается внутренняя жизнь героя. Общая мысль: за смертью ничего нет и быть не может, а вот на земле могут и вспомнить. Возникла своеобразная «молитва атеиста». Базаров не может не думать о смерти, а мысль о смерти присуща, в основном, религиозному сознанию. Образ Базарова отчасти карикатурен, как и образы Онегина и Печорина. В двух последних случаях — карикатура (шарж) в лучшем литературном смысле, во французской традиции. Важно не столько показать слабости изображаемого, сколько объём его образа. Карикатура на очередного «героя нашего времени», Базарова, вышла гораздо более мрачной и безысходной, чем предыдущие. Однако забавное словечко, возможно, как-то подслушанное Тургеневым, осталось.

Здесь важно вспомнить и ещё один момент. Базаров, разговаривая с мужиками, старался употреблять слова и выражения, свойственные этому сословию. Но всё равно казался мужикам «чем-то вроде шута горохового».

Кажется, Воденников ненарочно назвал свою книгу «Репейником» (в одной из строф собственно «Репейника» так прямо и сказано: «и не бог это вовсе, а твой лопушник»). Но вот «лопух на могиле» и «шут гороховый» очень верно передают положение в настоящем обществе поэта. Здесь скрывается не только рефлексия на ужасную школьную программу прошлого и настоящего, но и на литандеграунд 70-х, то есть, собственно литпочву.

*

Почему именно литандеграунд 70-х. Возможно, какое-то сходство в мироощущении. В 70-е уходил в небытие целый пласт общественных отношений и культуры (В. Кривулин. Охота на Мамонта. СПб., 1999). Поэт видел адскую игру теней, оборотней, и этому бесчинству (застою), казалось, конца не будет. Смесь ужаса и цинизма, фантастической тонкости, даже робости, и какого-то животного наслаждения, попытка соединить в одном Ангела и куклу. Все названные впечатления, которые отражает в «Репейнике» Воденников, наиболее полно выражены именно в этом слое русской поэзии.

Ангел и кукла: вот вам представленьё.
Вот так сойдёмся, что мы разделяем
в самих себе...

*Р. М. Рильке, «Четвёртая
дуинская элегия»*

В стихах Воденникова нет романтичности и грусти, свойственной, например, Аронзону. Нет лирической механики лианозовцев. Нет брутальной иронии, свойственной поэзии восьмидесятых (кстати, питавшейся поэзией 70-х). Зато почти в каждом стихотворении сквозят симпатические интонации Елены Шварц, реже — Александра Миронова. Образ поэта, который сумел обрисовать литандеграунд 70-х, — изгой, психически слабый человек, наделённый даром словесности и содержащий в себе, как у Брэдбери, всю мировую культуру. В нём очень много от ребёнка.

Воденников доводит этот образ до абсурда, в результате чего возникает нечто эпатажное, катастрофическое: человек

вселенная накануне распада; жутковатый театр одного поэта. Все поэтические идеи, которыми питалась поэтесса «Репейника», уже в первых вещах препарированы и перевёрнуты вверх дном.

*

В «Репейнике» можно условно выделить три части. «Репейник» до самого «Репейника» написан как одно стихотворение, целая поэма, на протяжении которой одно действующее лицо превращается в другое и затем в третье. Соответственно, несколько изменяется и окружение. «Репейник», «Битва поста и мясоеда на шести салфетках» и «Элегия на смерть немецкой принцессы Софии Фредерики Августы» — вторая часть, основная. К третьей части можно отнести стихотворения «Как странно, Поля Х., любовниками быть...» и «Мистические любовники».

*

Открывается книга стихотворением о голубой овце: **«О кто бы мог еще глядеть/ такими бедными овечьими глазами...»**. С первых строк возникает ассоциация с раёшными поэмами, напоминающими одновременно и притчи, и уличные песни, героями которых часто становились животные. Поэтическое «я» колеблется между анималистической ипостасью и разумной. Символы овцы и волка указывают на христианскую основу, что подтверждается дальнейшим текстом. Однако те же волк и овца вполне могут быть персонажами фольклорного творения (сказки, пословицы, поговорки и т.д.). Таким образом, в первом же стихотворении имеем заявку автора на две стихии, к которым стремится поэтическое «я» (существующее в ожидании конца 20 столетия): христианство и фольклор, то есть нечто близкое к язычеству. Образ овцы женственен, изящен, незащищен, но и отвратительно нелеп. Овца уничтожает подруг:

*«Что делать ей? Со лживыми глазами
она их лижет мукою своей
и слизывает словно карамель.
Ах, тварь какая! Нет, она не тварь.
Она растёт, как праздничная сдоба,
она, пушистая, вдруг зацветает вербой,*

*в ее глазах безумие, не злоба.
Хотела быть прозрачной и смиренной,
но не хотела: красной и съедобной,
и ты ее за это не ударь».*

Всё повествование об овце ведётся с точки зрения рассказчика, однако (напоминаю, что это первая вещь в книге) его точка зрения в кульминации стиха приближается к точке зрения овцы:

*«Хотела быть прозрачной и смиренной,
но не хотела: красной и съедобной,
и ты ее за это не ударь».*

Однако после сна удаляется. Овцу можно назвать аллегорией души. Или поэзии. Овца — не просто персонаж, она представляет целый сюжет в рамках одного стиха, в который вклинены ещё один сюжет: сюжет «*прорастающего пламени*».

Основной сюжет читается ясно: волк должен есть обезумевшую от страсти овцу. Разрешение основного сюжета в конце стихотворения не наступает. Неразрешение сюжета — авторский приём, совершенно новый и актуальный именно для книги. Мы только узнаём (от условного рассказчика, с точки зрения которого ведётся всё повествование) о том, что волк сожрёт овцу: «она очнется — он её сожрет».

Зато внутренний сюжет овцы выписан от начала до конца («*есть у овцы под маской и внутри сладко-бордовый помидор огромный*»). Сначала — «прорастающее пламя», затем — «маска», «сладко-бордовый помидор», «адское... пламя», затем овца становится «красной и съедобной», и под конец возникают «красные язвы». Всё вместе напоминает процесс разложения, ферментации, растворения, исчезновения — как угодно.

«Помидор» является в стихотворении вместилищем пламени. Возможно, «помидор», как и последующий «пирог», — аллегория сердца, ведь поэт видит сердцем, и именно сердце является призом победителю: греху или чистоте.

На фоне сюжета «пламени» сюжет волка будто блекнет. Собственно о волке говорится очень мало. Однажды — с точки зрения рассказчика: «*а волк не видит синий и*

зеленый, но за версту он чует...». И в конце — с точки зрения овцы:

«— Рядом волк цветет,
он — жук навозный, он ревнив, как шавка,
он красные не забывает язвы»

Волк — образ брутальный, поглощающий. Но дан как будто фоном, наравне с весенним пейзажем, пасхальным пейзажем. Весенний пейзаж в «Репейнике» (условно — в первой части) кочует из стиха в стих. Даже цвет волка — синий и зелёный — дан как цвет пейзажа. Образ волка — тоже аллегория. Это может быть и время, и плоть, и смерть. В любом случае волк представляет собой нечто, некую стихию, в которой овца погибает, и кажется, что добровольно: овца сходит с ума, она поглощает своих подруг, как карамель. Образ сладости в данном контексте имеет прямую отсылку к христианской символике: сладость — привлекательность сиюминутного, почти грех.

*

Именно этот смысловой оттенок невольной добровольности, корни которой автор предполагает в безумии, мне и видится совершенно новым в современной лирике.

Здесь важно отметить, что речь рассказчика очень отличается от речи овцы, и отличие передано без применения прямой речи. Речь рассказчика более простая, в ней нет причудливых образов, и только к концу, когда точка зрения рассказчика начинает приближаться к точке зрения овцы, в ней появляется речевая интонация. Этот приём характерен для всего «Репейника» и заявлен как неотъемлемая часть поэтики.

*

Во втором стихотворении «**Ах, жадный...**» женственная овца превращается в невинного женоподобного юношу по имени Данила (маленький судья). Точка зрения рассказчика сливается с точкой зрения главного героя, и действие пишется как бы от первого лица. Однако можно предположить, что Данила является и креатурой рассказчика. Безличное начало — **кулинар**, противостоит началу личностному, но не персонифицированному, а указание на

личностное начало дано креатурой. Своё анималистическое отражение поэтическое «я» находит в зайце, потерявшемся «в сладком половодье». Воплощение греха — кулинар, о котором разговор состоится в середине книги. Пока он только упомянут. Вместо волка как образ брутального — одна из ипостасей греха, назван лев (жадный, жаркий, степной). Возникают три сюжетные миниатюры, вложенные в основные сюжеты (Данилы и льва) — пирожок с повидлом, моль и рогатые солдаты. Все они обозначают образы безумия. **Шубка** или **кофта** Данилы, которую он вытрясает в огороде, видимо, есть аллегория болезненного, страдающего тела. Основной сюжет развивается так: Даниле приснился лев, которого он сначала испугался, а потом вздумал с ним играть. Однако лев оказался настоящим. Данила остаётся без пальца, в то время как кулинар именно пальцем причиняет муки. Образы стихотворения отсылают к Книге Пророка Даниила. Но в книге пророка Даниила львов несколько, и они населяют ров, в который попадает Даниил по приказу Навуходоносора. Львы не причиняют вреда Даниилу. Воденников выворачивает ветхозаветный сюжет наизнанку. Примерно тот же метод на несколько десятилетий ранее использовала Елена Шварц в стихотворении о Сусанне и старцах. Думается, здесь важно имя. Даниил — пророк, Данила — тёзка библейского пророка, живущий в конце двадцатого столетия. Он — аллегория поэта.

*

Здесь можно сделать небольшое отступление. В стихах Воденникова очень много образов, указывающих на чувственность, на совокупление мужского и женского, сотворённое во грехе, без венца (без славы). Согласно творениям святых отцов в Ветхом Завете упоминается только трое пророков (пророк — как бы старший брат поэта), одержавших победу над брутальной стихией чувственности: Илия Фесвитянин (1, 2, 3 Книги Царств), Иеремия и Даниил.

*

Данила в стихотворении Воденникова тоже сопротивляется стихии чувствен-

ности, как и овца. Однако сопротивление было сломлено. В этом стихе возникает сюжет, которого не было в предыдущем: сюжет матери и отца. Отец приглашает Данила на развлечение (смотреть на льва), затем в ресторан. Матушка предупреждает, что Данилу ожидает беда. *Базар и Макдоналдс*, куда зовёт Данилу отец, — ярмарка удовольствий. Матушка кричит из мягкой бочки — образ странный, он скорее может напоминать сердце или ещё невинную утробу. Взывание Данилы к матушке проходит тройным рефреном через весь стих.

*

Кульминацией стиха является сон Данилы: рота рогатых солдат (*имя им легион* — Н. Ч.) выпускают свирепого льва из клетки. Возникает некое подобие гармонии: лев становится кротким, как телёнок, однако, это только наваждение:

*Намедни сон сошел: солдат рогатых рота,
и льва свирепого из клетки выпускают,
он приближается рычащими прыжками,
он будто в классики зловещие играет,
но чудеса!— он, как теленок, кроток:
он тычется в меня, я пасть его толкаю
смешными, беззащитными руками,
глаза его как желтые цветочки,
и ослепляет огненная грива.*

*Но глухо матушка кричит из мягкой бочки:
Скорей проснись, очнись скорей, Данила.
И я с откусанным мизинцем просыпаюсь.*

Таким образом, заявка, сделанная в первом стихотворении, осуществилась: уничтожение произошло. Далее читателю открывается иллюзорный жутковатый мир-изнанка.

Начиная со стиха о Льве и Даниле, в «Репейнике» одним из основных фоновых изображений становится сон. Почти все решающие повороты сюжета происходят во сне.

*

Действие третьего стиха, «**Ты не забудь меня...**», происходит во сне. Оно будто подхватывает действие второго стиха:

*Ты не забудь меня, козел рогатый,
а то кусал, терзал, осюю жалил
и вдруг исчез, исчадьё басурманье, -*

*теперь я даже в шашки не играю,
мне только снятся грубые солдаты
да львы пузатые - и я во сне рыжею.*

Действующие лица почти те же: солдаты, львы. Однако само действие перенесено в мир снов, мир до жути достоверный и вместе с тем иллюзорный. Реалии мира, существующего вне сновидений, даны очень скупое: шахматы, шашки, видик, Сникерс, лукавая Аксинья и прекрасная Анисья. Время действия — апрель: «*в апреле этом синем*». Последнее словосочетание дважды повторяется, как бы рефреном.

Сюжет стиха примерно следующий: герой, ощущающий в себе сходство с весенней лисицей (страшно пронзительный образ), попадает в «мир на изнанке»:

*Мне только снится: я бегу по пашне
и как весенняя лисица лаю.*

Герой пробегает мимо солдат, он стремится к тому, кого любил, и ему кажется, что он миновал солдат. «*От смеха у солдат блестят доспехи*».

Однако среди солдат оказывается некто, один из солдат, в котором герой замечает роковое сходство с самим собою:

*Но есть один среди них — глаза как
незабудки,*

*а сам он как дитя в зверином легионе,
и жилка синяя стучит на впалой грудке,
он тоже жаленный (я это сразу понял).*

Он смотрит на меня и говорит, что видит:

*Тебе к лицу хвост этот длинный, лисий,
но — говорит — зачем сюда летаешь?*

*Смотрел бы лучше разноцветный видик,
кусал бы лучше многовкусный Сникерс,
играл бы в шашки, шахматы. И, знаешь,
такая мука здесь. Вернись к Анисье.*

*А мне — он говорит — в апреле этом синем
невмочь без львов и без холмов набухлых,
но и без крыл невмочь, сверкающих как*

бритвы;

*когда-то был я центром этой битвы,
и вдруг меня оставили как куклу.*

Образ «жаленного» солдата вдруг сливается для героя с образом его любви, и герой так же решает остаться в мире, где мучают его «второе я», или «ты». «Я» вполне

переживает то же, что и солдат с глазами «как незабудки». Был центром - и оставили, как куклу. Наваждение минуло, гибель настала. Солдат полон воспоминаний о том времени, когда он был центром битвы, а его крылья сверкали, как бритвы. Лирическое «я» неведомым образом сливается с солдатом: у них одно жало, одна жилка.

*а я лисицею бегу по черной пашне,
и синяя во мне стрекочет жилка,
я тоже не вернусь, во мне синее жало,
я вижу: лев его терзает пылко,
лев с ним заводит бешеные шашни...*

Мука существа, только напоминающе-го «я» о любимом существе, становится и мукой самого «я», ещё не потерявшего памяти о невинности:

*Засим оставь меня, лукавая Аксинья,
и ты оставь, прекрасная Анисья,
чего ищу в апреле этом синем,
зачем рассыпал я цыплячий бисер,
какую муку алчу я — не знаю.*

...

залить змею поможет только пытка.

Кроме основного сюжета: синеглазый солдат (синий у Воденникова — цвет весны, цвет невинности: синие глазки, синий апрель) и весенняя лисица (одной из персонификаций «я» в предыдущем стихе был заяц), находятся и несколько сюжетных миниатюр, каждая из которых обозначает ту или иную реалию мира вне сновидения и дана только одной реалией. Это почти приточное письмо. Основной момент стиха — перемена знака, с которым «я» оценивает само себя. Если до того были овца и заяц, то теперь — лисица.

*

Все три стихотворения написаны свободным стихом, тяготеющим к восходящей (ямбо-анапестической) каденте. Довольно много выраженных анакруз («Ты не забудь...», «...мне только снится...»), разнородных долей, связанных между собой наподобие народного сказа или (ещё более отдаленная ассоциация) прямой речи шекспировских героев. Вообще, для шекспировского театра, ещё сохранившего черты мистерий средневековья, было характерно

вложение нескольких сюжетов один в другой (пример: пролог «Укрощения строптивой»; в прологе происходит то же, что и в комедии, но пролог раскрывает суть происходящего в комедии: изысканное издевательство над личностью).

Сюжет этой вещи (одной из моих любимых в «Репейнике») напоминает «Рукопись, найденную в ванной» Станислава Лема, самый финал.

*

Кульминационной вещью первой части «Репейника» является «Сам себя я ад...». В ней уже ясно выражено самоощущение «я» — космоса. На смену дисгармонии приходит гармония (персонажи между собой не враждуют), однако гармония погибает от натиска брутальности, выраженной символами: *бабы и фашисты*.

В этом стихотворении встречаем прежних персонажей: волка, лису Андревну, зайца. К ним прибавляются кот и петух. Взаимоотношения между персонажами изменились. Изменилось отношение к ним «я» — они все дороги ему, хотя и гнули его, и лапками сухими били. Так в «я» оказался некто «ты», который «вертится как черт белокурый». Автор выразил довольно новый тип отношений внутри «я», однако, снова прибегнув к аллегории (звери). Звери пришли поселиться в «я» под Пасху, то есть, на Страстной Седмице, в особенное время, время испытаний, в канун Пасхи Крестной. Это не просто упоминание, это явная отсылка к христианскому пониманию пути поэта (вперед — конец, то есть своеобразное распятие «я»), предвещающее встречу с исчезнувшими и погибшими. Персонажи называются как часть «я», они от него неотделимы даже во время гибели. Среди прочих выделены волк и заяц, к которым применяется эпитет «последний». Оба они означают словесное жертвоприношение, сораспятие. «Я» обречено наблюдать, как исчезают его части («я глядел убогий тогда в бинокль»). Для «я» исчезновение звероподобных существей равносильно исчезновению семьи: «были вы мне женою, сестрою и мужем», «были вы женою, сыном и мужем», «были вы мне женою и мужем».

В финале стихотворения дан уже знакомый образ ферментации:

*Ибо скоро конец голубой и быстрый,
ультракрасный и медленный, будто карри,
будет волк рычать, будет заяц биться,
будет масло пускать золотые искры,
будут ждать меня многоумные твари,
будут плавать в уме, как в лазури, лица:
кот и петух, петух и лисица.*

*

По стиховым признакам «Сам себя я ад...» — наиболее показательная в данной поэтике вещь. Она похожа на маленький эпос. Сходство с эпосом угадываются и в выбранных методах поэтического письма — в свободной каденце, тяготеющей к хорейской, и в ассонансных рифмах: «глазкам — под Пасху», «думай — белокурый», «ушлый — мужем», «грудью — будет», «морда — торба», «бинокль — коку», «губы — убыль», «карри — твари». Лексика этого стиха, как и предыдущих, пестрит архаизмами и архаическими идиомами, от классических до созданных автором наподобие классических. Употребляются диалектные слова и просторечия. Для современного стиха рискованно и необычно. Здесь заметно, как поэт строит свой образный язык.

Стих разделён на ложные строфы, между которыми обозначены точками несуществующие строки. Это напоминает о стихах-фрагментах, начало которым в русской поэзии положил Тютчев, а в широкое употребление ввёл Ходасевич. Широко ими пользовались также Шварц и Нина Искренко.

*

Апофеоз ферментации, исчезновения материи, стыда и греха представлен в следующем стихе «**Было горло...**» — это цветущая змея. Змея, которую «я» называет горлом, жабой, рыбой, съела всех (рассказчика — «я» и его братца). Затем была побеждена. Но «я», неразрывно связанное с братом, пожалело труп змеи и похоронило её. Вскоре «я» — рассказчик, обнаружил, что и у него болит горло. Сюжет отсылает к притче: пожалевший злого, сам озлобился. Возникает зыбкая жалость о былом рабстве (созвучно с: рыба, жаба). Напротив: «пасхи//... царские примерять глазки».

*

Образ цветения у Воденникова неоднозначен. Овца зацветает, сойдя с ума, волк цветёт алчбой. Змея-жаба-рыба (не-что невидимое, находящееся в толще вод) зацветает голодом. Цветущий — один из новаторских эпитетов, он выражает смесь раздражения и стыда, возгорания. Снова возникает образ Пасхи: праздника, победы. Однако «я» не чувствует радости от победы над горлом; он болен и, возможно, скоро умрёт.

*

Времена года во всех стихах «Репейника» даны с указанием на христианские праздники и посты, но даны не в церковном смысле, а в фольклорном. Так что не только аллегории, но и образы времен года в стихотворениях Воденникова отсылают читателя к православному христианству, однако всё действие развивается в нехристианском мире.

*Май,— скажут, — ай; май, куличи да пасхи,
победили мы суку эту, рыбу, змею, жабу,
будем лапками в лапту играть; царские примерять глазки.
А у меня горло болит: жалко жабу.
Взял я мертвое горло, склизкую трубку в тряпку
(тошнило меня, тряпкою взял, боялся),
вырыл ямку и горло укрыл в грядку:
спи спокойной, недолго уже осталось.
Третий день молчу, глотку покрыла корка,
болит, болит, братец, у братца твоего горло.*

Впечатление древнего сказания усиливает звукопись, однако она порой доводит это впечатление до абсурда. Вспоминаются опыты Хлебникова и Введенского. Причём каждое стихотворение ведётся в индивидуальной звуковой интонации. В первой — альтернатива гласных «а» и «о»: «(а)она (а)очнётся — он её сожрёт». Во второй — сонорных и глухих согласных: «матушка», «шубка» — «моль», «пирожок». Воплощение греха — кулинар — решено только в сонорных согласных, примерно так же, как и змея, жаба, рыба.

*

Первую часть «Репейника» завершает «**Май — под каждым кустиком рай...**». Этот стих более прочих напоминает драматические фрагменты. Его даже можно назвать маленькой драмой без разбивки на реплики. В тексте выделяются и ремарки: «Куст крыжовника без листьев, // в нём человек без штанов...», «Куст начинает зарастать листочками...», «Человека уже не видно за листьями, как куст вспыхивает изнутри...». Выделена прямая речь персонажа: «Зачем вы убили Савву моего, Савву...».

*

Сам образ прорастающего человека традиционно в новейшей поэзии соотносён с творчеством Елены Шварц («Зверь-цветок»). Однако воденниковский вариант, безусловно, отталкивающийся от поэмы Шварц, имеет и другие истоки. Прежде всего, это Библия, Книга Исхода: жертвоприношение Авраама и чудесное обретение овна в купине. Затем, это снова Библия — неопалимая купина (у Воденникова купина — образ памяти). Кроме того, можно прибавить славянский фольклор. Возникает параллель: цветение — пламя. У Воденникова это всегда пламя возмездия.

*

Тема жертвоприношения в искусстве поднималась много раз, и много раз о ней писали. Одним из первых — святитель Иоанн, архиепископ Сан-Францисский и Шанхайский, в первой половине 20 столетия. Поэт для читателя является отчасти жертвой, но для стихов он — нечто вроде жреца. Написание стиха отдалённо напоминает жертвоприношение.

*

Стихотворение «**Май...**» можно назвать апофеозом человека-космоса. «Я» поэта неразрывно связано с «ты», воплощением которого служит куст; они конфликтуют: начинается пожар.

*зря крыжовника куст бил меня острым
бивнем,
зря изодрал, истерзал и сорвал джинсы,
зря кровоточил и зря, как с холерой,
бился.*

*Да и то сказать: не ошибся, серый:
быхь наводкой я и быхь холерой.
Так зачем о том забыл ты, йогурт знатный,
стал ревнив, как бык, и все глядит в оба.
Не волнуйся — вот они горят, эти пятна,
вот она дрожит в листве, шкура-глобус.
Только — ой как — все внутри изгрызла
крыса.
Ты не зря меня сначала бил и тискал.*

Конфликт обнаруживает жизнь внутри этого странного сообщества (твари, длинные и голые терьеры), которая всего яснее проявляется в момент пожара.

*Слышишь, слышишь ты? как воют
рудокопы,
твари-диггеры во мне бегут и лают.
Зря ты запер двери, запер окна.
О! горбатые их роботы — только кокон,
и ползут уже они, снуют, шныряют —
длинные и голые терьеры.
Был ты огненным со мной и был ты
верным.
Будь ты проклят.
Ибо голый пленник я теперь в колючих
ягодах,
даже ангелы лететь ко мне боятся.
Ты ж ощерился, как зверь, судебный
ябеда.
Ну а твари бегают во мне и матерятся,
словно сливу исчервили, морды.
То-то крысы, то-то черти рады.
Был я патокой и был я медом.
Буду ядом.*

Вновь возникает тема сострадания, обернувшегося страданием сострадавшему. У Воденникова эта линия выписана как основная. Рассказчик, сочувствующий овце, почти превращается в неё; Данила, пытающийся играть со львом, теряет палец; лисица-рассказчик, посочувствовавший солдату, навсегда остаётся в мире снов. Но и в мире снов он чужой; всё его существо необратимо изменилось. *Был мёдом - стану ядом.*

Однако сострадание не остаётся бесплодным. Рассказчик-герой встречается с теми, ради кого страдал, и ради них он готов перенести муки, хотя и не без доли актёрства:

*Твари по тебе бегут, как юнги,
уплывает наш с тобой кораблик.
Кличут — слышу — Савва с Лилей: Дима.
Слышу: куст кричит, его лупцуют сабли,
и скворчат его грибные руки.
Огонь объемлет куст окончательно
Голос из пламени:
Господи, за все тебе спасибо.
Твари нет смиреннее меня.
Ты гори, догорай, моя купина.
Скоро догорю с тобой и я.*

Особенности сюжетных структур в стихах первой части напоминают или комедии Шекспира, где в один основной сюжет вложено несколько, или длиннейшие народные сказания с параллельными сюжетами, которые выливаются в отдельные сказки.

*

После «Репейника» начинается вторая часть книги; это будто другой поэт, но с тем же «я»; совершенно другая область действия поэта, другие интересы, другое поле действия. «Я» поэта будто вышло из своей «проклятой» поэтической утробы. Обозначилась физиономия поэтического «я» — немного блажной, чудаковатый, рассказывает странные и страшные сказки, что-то вроде дурачка. В христианстве такое явление было бы названо «ложным юродством». То есть человек, не имеющий на то силы и любви, принимается за самый тяжёлый духовный подвиг и сходит с ума.

*

Сам «Репейник» уже сильно отличается от предыдущих стихов; он принципиально разбит на равные рифмованные шестистрочники, кроме первой, в 11 строк, и последней, в 7 строк, строф. Сам стих стал менее нагруженным, он великолепно ложится в память.

В «Репейнике» снова встречаем сюжет матери и отца:

*Вот репейник мятный.
Какое ему дело,
что под ним спит золотое мое тело?
Он, нарядный, мохнатый,
наелся мной и напился,
я лежу под ним в очках и горячих джинсах.
Но, живее меня и меня короче,
он меня не хотел и хотеть не хочет.*

*Ты же: почки, почки сбереги мои, матери.
Я не так, отец,
не так хотел умирати.*

Почти во всех вещах «Репейника» встречается вдруг повисающее в воздухе и одновременно служащее центроостремительной силой всего стиха обращение «ты»: «... надо мне скорей тебя увидеть...», «даже синие глазки твои у меня отнимут...» и др. В «Репейнике» загадочное «ты» чуть-чуть раскрывается:

*Так зачем ты ходишь, зачем ты молишь?
Это царство дешевле и слаще «Марса»,
больше боли*

Шоколад «Марс» так же, как и «многовкусный Сникерс», так же, как и карамель — образы беззаботности, удовольствий, игры.

*

Каждая новая строфа показывает новое состояние «я». Это не совсем смена эмоций, это именно смена состояний, своеобразная лестница, почти иерархия. Первая строфа — состояние пленённого, забытого. Вторая — раба, третья — бунтаря, четвёртая показывает, как иссякло бунтарство и «я» вроде бы удовольствовалось своим настоящим положением, «под репейником», спокойной неволей:

*лучше спрячь мои пятки, веселые ушки.
Я лежу под ним золотой, твердозады,
как рассада, ушедшая мимо сада, —
мертвый, душный*

Пятая строфа выделяется и по внутреннему сюжету, и по интонации. Во-первых, описанное в ней действие происходит через значительный временной промежуток, хотя автор этого не говорит. Во-вторых, в ней появляется барашек (возникает акустика с овцой из первого стиха). Этот барашек может быть воспоминанием (и напоминанием) о маленьком принце (а сама вещь Сент-Экзюпери довольно сильно указывает на библейский сюжет: жертвоприношение Авраама). Жертвой оказывается барашек, и «я», уютно чувствующее себя в земле под репейником, быть жертвой не собирается. Здесь «я» становится почти на точку зрения

репейника и добровольно сливается с ним. Чудаковатость приобретает новые, более свойственные городской культуре, черты. «Я» «Репейника» и всех последующих вещей книги можно было бы назвать «городским сумасшедшим». Однако в отличие от растиражированного образа «я» «Репейника» не стремится кого-либо раздражить или спровоцировать, не стремится высмеять или, наоборот, оплакать. Оно относится к окружающему миру так же бережно, как к своей собственной памяти. Попытка оставить трагическое мировосприятие и юную способность верить оборачивается для «я» трагедией иного уровня: «я» становится неспособным к жертве.

Репейник, лопушник — нечто, замещающее святыню, находящуюся ещё вне рамок мира поэтического «я», она только должна возникнуть. «Репейник» — кульминационное стихотворение для книги. Поэтическое «я» вполне себя осознало и начинает действовать.

*

Стих в «Репейнике» напоминает стих первых стихов книги, но скорее тяготеет к нисходящей каденте. Рифмы ассонансные: «пурпурогубый — не буду». Эпитеты ещё более скупые и яркие: «горячие джинсы» (верно, от тления), «пурпурогубый» (неологизм так же, как и «многовкусный»), «твердозадый», «жирный камень».

*

В «Репейнике» наблюдаем крупным планом анатомирование идеи, приписываемой романтическим (или проклятым) поэтам: «умереть молодым». Поэтическое «я», точка зрения которого претендует на отстранённость по отношению к самому себе, фиксирует весь образ «тела» погребённого рассказчика (а его точка зрения на протяжении всего стиха несколько раз изменяется): «в очках // и горячих джинсах», «молодой, твердозадый». В тоже время образ репейника, химеры, размыт, как и всё, что находится слишком близко к глазам. «Я» фиксирует не только образ рассказчика, но и перемену его точки зрения. Кинематографический приём: автор между точкой зрения «я» и точкой зрения

рассказчика устанавливает разницу. Точка зрения рассказчика получает некоторую свободу, начинает двигаться, а статичное «я» фиксирует её динамику. Приём, широко использованный Хлебниковым и отчасти Ходасевичем. Возникает как бы «съёмка в перспективе». Последовательное рассмотрение «кадров»-строф-фрагментов и даёт общий снимок крушения идеи трагической гибели непонятого молодого гения.

*

«Битва поста и мясоеда...» — возвращение к «кулинару», но на более сложном уровне. Читатель будто попадает в само царство кулинара. Текст о переломном периоде не только для поэта, но и для всей страны. Изменения, происходящие в обществе, отображены сквозь призму личности, поэтического «я». Предполагаемый диалог, заявленный в названии, подаётся как монолог; читателю самому предоставляют догадываться, где говорит Пост, а где — Мясоед. Интонация этого текста гораздо более жёсткая и чёткая, чем в первой части книги. Много псевдопрямых обращений, изысканно-язвительных, которыми отличаются стихи Воденикова после «Репейника»:

*Я ничего тебе не дам иметь:
кто смеет есть, тот не умеет есть.*

...

*Тебя он хочет, черный пирожок.
О! темноротый, бедный мой!*

...

*Или, может, тебе вензеля на горле
надоели, индейка моя золотая.*

*

Текст состоит из шести строф, названных *салфетками*. Название очень подходящее для поэмы с гастрономическим антуражем. Вспоминаются стихи раннего Заболоцкого, из «Столбцов»: «На лестнице», «На рынке», «Рыбная лавка». Однако сверхзадача и интонация у «Битвы поста и мясоеда...» совершенно другие.

Каждая салфетка представляет собой отдельный сюжетец, в котором есть и действующие лица, и конфликт. Строфы по величине разные. Самая большая, четвёртая — 8 строк, две строфы, вторая и шестая

— по семь строк, и остальные — шесть. Рифмовка напоминает о позднем средневековье, рифмы близки к раёшным. Стиль витиеватый, но и язвительный. Хотя ни сатирой, ни иронией эту интонацию не назовёшь. Что-то похожее возникает у Вийона в обоих «Завещаниях» и «Балладах».

В первой салфетке Мясоед объявляет войну Посту, который оказывается союзником Зимы (видимо, из-за мартовских морозов).

*Зима войну ведет с огромным пирогом
и ножик точит, и угря зовет.
Но я-то знаю: угорь нас убьет — ...*

*

Огромный пирог, он же чёрный Пирожок — наследие первой части, постоянное действующее лицо «Репейника», нечто тёплое и наделённое плотью; возможно, сердце. Именно он и является неким призом в борьбе между Мясоедом и Постом. Пирожок сосредотачивает на себе одновременно и понятие «ты», которое в первой части книги как бы находилось вне мира поэтического «я», и понятие сакрального, почти святыни. Так обозначается основной внутренний конфликт и стиха, и, возможно, всей книги.

Во второй салфетке Пост как бы показывает все свои лики: сначала бравый:

*У мясоеда нет ни рук, ни ног.
Он животом натрет тебе мозоль.*

Затем — кроткий, сострадательный:

*Тебя он хочет, черный пирожок.
О! темноротый, бедный мой!
Съешь меня сам, не беги крупяных утех...*

В конце проявляется будто раздражённый, яростный:

*или ты псих ненормальный, совсем
больной?
Почему ты решил, что ты лучше всех?*

Третья салфетка целиком посвящена Пирожку. Пирожок, за которого идёт битва, устал быть призом, ему будто всё равно, что с ним сделают, но:

*Хочешь ешь меня, хочешь пей,
только нагони побольше мух.
Что-то крылышки, Франциск, мои болят.
Мне нравится, когда меня едят.*

Интересно, что точка зрения автора меняется: то она склоняется к Мясоеду, то к Посту и несколько раз совпадает с точкой зрения Пирога. В четвёртой салфетке Пост наступает, он воспринимает безразличие Пирожка как согласие с Мясоедом. Обозначается отчуждение Пирога и Поста. Вместе с Пирогом поэтическое «я» начинает страдать.

*Или, может, тебе вензеля на горле
надоели, индейка моя золотая.
От угря, пирожок, соловьев не бывает.
Но и ты мне давно не родня, не ровня.*

Отсылка к Брейгелю, название картины которого обыгрывается в стихотворении, помогает восстановить визуальный ряд, но уже средствами поэзии, словесного искусства: «скоромные брюки» («горячие джинсы»), «индейка моя золотая», «колбасы...писухи... крутят мордой».

В пятой салфетке возникает апофеоз: фрау-держава. Мясоед признаёт себя побежденным, но свою слабость приписывает неустройству общества и таким образом пытается придать религиозным праздникам вид государственных. Снова возникает образ ферментации, в эпитетах: «поёт горячо, дорогим сопрано».

Шестая салфетка — финал битвы. Сыргугенот засыхает, символизируя окончание сырной седмицы (Седмицы о Страшном Суде, приводящей к Прощеному Воскресению). Мясоед заканчивается, остаются раздражение и хула, а так же образ ложного благочестия, выраженный символически: Бозио, Пасифая (мачеха). Однако Мясоед называет пост «папашей» (намёк на Неделю о Блудном Сыне).

*

«Элегия на смерть немецкой принцессы Софии Фредерики Августы» — элегия империи. Но сквозь черты империи проступают черты человека, близкого лирическому «я», но уже умершего. Имя Софии Фредерики

Августы, Екатерины Второй, здесь является аллегорией. Неистребимая любовь к умершему человеку сливается с любовью к родной земле, к её обычаям. Ни к умершей, ни в прежнюю страну возвратиться невозможно. Текст очень личный, но здесь автор достигает уровня надличностного. Одна из немногих вещей высокого жанра не только у Воденникова, но и на двадцать лет в округе (примерно с «Парада идиотов» Генриха Сапгира). По жанру эта элегия скорее напоминает элегическую оду. Написана свободным стихом, близко к восходящей каденте (анapest), рифмы более строгие (императрица-арийцев, императрикс-сардоникс, остаться-цаца, мертвецов-лицо и др.). Вкрапления низовой лексики только подчёркивают интонацию элегии, близкую к трагифарсу. Поэзия в «Элегии...» восходит к допушкинским временам: Ломоносов, Державин, а также к фольклору.

*

По сути, стих о привлекательности вымысла, завладевшего целым обществом, но его осмысление — лично. Персонажи узнаваемы по первой части: солдаты (напичкана полком, как черносливом), креатура поэтического «я» (Васенька), ещё не вполне поверившего в смерть императрицы («как будто можно прахом насладиться»). Поэтическое «я» заявляет себя как свидетель, рассказчик, точка зрения которого довольно близка к точке зрения Васеньки (особенно в конце). Поэтическое мастерство Воденникова создало образ умершей империи — глобальный, женственный, уже как бы чужой (Екатерина II, немка по рождению). Этот образ не сатиричен, он скорее трагичен. Однако в этой трагичности очень много других интонаций: любви, холодности, отвращения. Эдгар По в своих дневниках записал, что самая лучшая тема для поэзии — смерть прекрасной женщины. Воденников описывает смерть империи как смерть любимой женщины, намного старше него. Покойная кажется чужой, но она и невероятно привлекательна. В «Вие» Гоголя панночка оживала, чтобы увлечь за собой Хому. Долгое время этот образ считался камертоном. Воденников изобразил только

покойницу, но она была императрицей и любимой женщиной, даже её прах кажется привлекательным. Васенька почти готов последовать за любимой. Однако в самом финале поэтическое «я» расходится с мнением креатуры: поэт отказывается от роли героя. Снова возникает образ ложной, несостоявшейся святыни.

*О бедный желтый мой императрикс.
О, матушка-императрица
нет никакой возможности вернуться
теперь сама, соленая, борись
Но Васенька так хочет обернуться,
как будто можно прахом насладиться
Праха убивает нас, как василиск.*

Ход неожиданный и резкий. Мне думается, «Элегия» — один из самых сильных в книге стихов. В нём ясно слышна новая поэзия и запечатлён образ нового поэта.

В двух первых частях «Репейника» хотелось отметить один приём — автореминисценции. Это один из новых методов цитирования уже написанного текста. Автор цитирует свой текст, как будто чужой, обозначая «ненаписанную» часть стиха.

*

Со следующего стиха возникает интонация, которая будет звучать в стихах Дмитрия Воденникова почти десятилетие. Она пронизывает насквозь «Трамвай», становится предельно ясной в цикле «Весь 1997» и «Весь 1998». Это как бы третья, завершающая, часть книги и вместе с тем начало новой книги. Не зря в изданной ИНА-ПРЕСС «ХОЛИДЭЙ» сразу же за репейником стоит «Трамвай». Воденников сумел дать личной хронологии новое звучание. Теперь его поэтическое «я» будто следует за собственной креатурой, содержащей в себе целую психоделическую вселенную. Вещи в последней части «Репейника» отсылают уже не к поэзии минувших эпох, а к поэзии второй половины XX столетия. Автор сделал огромный скачок во времени.

*

«Как страшно, Поля Х.,...» и «Мистические любовники» — мрачноватая лирика, автор находит для своих образов воплощение в себе самом. Лично я не вижу в

стихах Воденникова никакой особенной метафизики и гностики, может быть, потому, что не особенно в них разбираюсь. Но в них много тихой, какой-то «чеховской», поэзии. Автор находит в будничных ситуациях и грустный лиризм, и возвышенный стыд, и роковое бесстыдство. «Как страшно...» — по сюжету и персонажам узнаваема (солдаты, «она уже в земле», «я» — «он»). Но по форме и языку совершенно другая. Она отсылает скорее к малоизвестным поэтам серебряного века (Борис Поплавский или Георгий Оболдуев, например) и к ОБЭРИУ, но здесь уже слышен Введенский:

*Но кто еще тебя укусит, как вампир,
кого ты папой сможешь называть?
Между опущенными - ну какая страсть!
Ах, Поля Х., а ты хотела скрасть
меня, как куклу, и другим белком набить.
Как на убийство мы идем в кровать,
и можно ль после рядом с трупом спать?
Не я, а он хотел тебя любить.*

*

«Мистические любовники» у Воденникова не мистические, в собственном смысле этого слова. «Мистос» по-гречески значит — дар (о котором будто и не подозреваешь), оно скорее по смыслу более подходит к слову «мзда». Они именно психоделические, это картинка, которая порой видится поэту. Однако, назвав одну из самых откровенных вещей «Мистические любовники», Воденников сам определил, что ключ к этой вещи находится одновременно в мзде-воздаянии за грех и за любовь, только обе мзды оказываются очень разными. Что касается новой чувственности и психологии, то я обоих слов, из-за обилия их упоминаний в современном потоке сознания, побаиваюсь. Кроме того, «психология» в переводе с греческого значит «наука о душе», а не только о паранормальных явлениях.

Стих «Мистические любовники» состоит из шести фрагментов, как и «Битва поста и мясоеда...». Большинство фрагментов включает шесть строк. Образ человека-вселенной, чудаковатого, одновременно озлобленного и доброго (“I am the eggmen, I am the Walrus.”. / I am he as you are he

you are me and we are all together... / I am the eggmen, they are the eggmen — I am the walrus”. By John Lennon, “Magical mystery tour”, 1967.), дан уже не утрированно, фантазмагорично, а как образ человека-государства:

*Со мной, как со страной, ни пить нельзя,
ни спать,
но может ли страна царапать и кусаться,
когда ее приходят убивать?*

Приписка:

*но ты за брючину взяла, а он — за шею,
и спрятали за шкаф и под кровать.*

Снова возникает тема единства любящего и любимого. Покойная императрикс из «Элегии» отражается в поэтическом «я» автора-рассказчика.

*

Каждый фрагмент так же, как и в «Битве...», обладает своим собственным сюжетом, связанным с основным сюжетом стиха. Получается такая иерархия:

1. Каждый фрагмент стиха сюжетен и связан с основным сюжетом стиха;
2. Сюжет составленного из фрагментов стиха связан с сюжетом данной части книги. «Как страшно...», таким образом, предваряет «Мистических любовников» и объединяет эти два стиха как бы в один раздел.
3. Сюжеты всех частей книги связаны между собою общими персонажами и довольно изменчивой, но всё же узнаваемой креатурой «я», которая и притягивает персонажей, как магнит, и выступает основным регулирующим элементом.
4. Сюжет книги включает в себя все возможные сюжеты, и его отражения можно наблюдать даже во фрагментах большого стиха или в отдельных строках.

В «Мистических любовниках» прежние «твари» уже называются по именам. Нечто, обозначенное автором как колючий куст, «купина» (крыжовник, репейник), с поправкой на атмосферу стиха, называется «шиповником»:

*Вот мой стишок вертится, как волчок,
их, шатких, жутких их цепляя на крючок
(а если он шиповником ветвится
иль будто тесто толстое растет).*

*Придет любовник, схватит за бочок:
Попробуй сам теперь собою насладиться.*

Персонифицируется так же повисавшее в двух первых частях ты — «Поля». Возникает оппозиция: Поля — купина. Если купину поэтическое «я» воспринимает как нечто свойственное себе, почти привычное и даже по-своему милое, то Поля или «ты» всегда остаётся чем-то не вполне понятным, даже несколько чужим.

*

Мирпоэтического «я», созданный Воденниковым, включает не только внутренний космос, но и внешний, который находится в теснейшем взаимодействии с внутренним. Что важно заметить: поэтическое «я» «Репейника» вовсе чуждо намеренных жестов, оно очень органично и непосредственно. Поэта как бы и нет вовсе. Но поэзия — возникает.

ТРАМВАЙ

*

Итак, образ «нового антигероя» создан. Он отчасти напоминает городского сумасшедшего, у него есть замашки гения, но он в то же время от своей гениальности отказывается. Он очень любит свою память, которая населена разнообразными причудливыми персонажами. Однако порой трудно разобрать, является ли этот «блаженный» воплощением поэтического «я» или же это креатура?

Здесь сталкиваемся с очень важным, хотя малозаметным моментом. В первой волне рефлексий на поэзию девяностых и на стихи Воденникова, как на один из самых заметных её корпусов, появилось понятие «новой искренности», «исповедальной поэзии». Тем не менее, в данном контексте различим только **рассказ о себе**. Исповедь предполагает, прежде всего, **пересмотр** всей своей жизни уже с **другой нравственной позиции**. Различие между так называемой «исповедальной поэзией» и собственно рассказом о себе очень важ-

но установить именно для внятного анализа поэтических методов и более глубокого понимания поэзии Воденникова, в которой действительно много новизны. И вот почему. В его стихах интонация естественна, не искажена (в отличие от предметов), это не трагифарс. Утрированная интонация считалась правилом хорошего тона для многих поэтов, писавших двумя десятилетиями ранее. Без усвоения этой интонации не было бы и замечательных стихов. Наиболее чётко эта интонация обозначена в «Трамвае».

*

Начиная с «Трамвая» Воденников как бы вступает в диалог с маркированными авторами полуофициальной поэзии (сюда же можно отнести и поэзию восьмидесятых, существующую на грани советской поэзии и литературного андеграунда). Автор не отрицает их опыт, не создаёт новое течение, он просто предлагает другую интонацию.

*Не страсть страшна, небытие - кошмар.
Мне стыдно, Айзенберг, самим собою
быть.*

*Вот эту кофту мне подельник постирал,
а мог бы тоже, между прочим, жить.*

*

Новая книга стихов открывается автоэпиграфом, как бы содержащим в себе эссенцию «Репейника». Уже в автоэпиграфе проявилось необычное свойство поэтики Воденникова, (оно роднит его поэтику, правда отдалённо, с ОБЭРИУ) — случайные слова не кажутся лишними. Чем скупее текст, тем наличие «случайных слов» становится заметнее. Горькое «... между прочим, жить» и «...я, между прочим, умереть могу...» («Любовь бессмертная») заставляют почувствовать скрытый объём стиха, его **ненаписанное**.

*Я быть собою больше не могу:
отдай мне этот воробьиный рай,
трамвай в Сокольниках,
мой детский ад отдай
(а если не отдашь - то украду).*

Книга составлена из фрагментов, смеющихся друг друга, как кадры в кинематографе. Общий сюжет книги: Сокольники, бе-

седа с друзьями во время путешествия на трамвае, в выходной день. Капризное дитя, дурачок «Репейника» переносится на городскую почву. Меньше фантастики, больше теплоты и грусти, очень взрослой грусти.

*Но вот теперь - за май и шарик голубой,
что крутится, вертится, словно больной,
за эту роскошную, пылкую, свежую пыль,
за то, что я никого не любил,
за то, что баб Тату и маму топчу -
я никому ничего не прошу.
Я всё наврал - я только хуже был,
и то, что шариком игрался голубым,
и парк Сокольники, и Язуз мою,
которую боюсь, а не люблю, -
не пощади и мне не отдавай
(весь этот воробьиный, страшный рай).*

*

«Трамвай» — не просто воспоминание, это уничтоженное воспоминание, след от которого остаётся на всю жизнь. Поэтическое «я» не стремится что-либо удержать или что-либо вернуть. Оно как бы заранее отказывается от больших страстей.

*Не дай взамен - жить в сумасшедшем доме,
не напиши тюрьмы мне на ладони.
Я очень славы и любви хочу.
Так пусть не будет славы и любви,
а только одуванчики в крови.*

Будущее представляется чем-то менее важным по сравнению с прошлым. Мир детства кажется ярким, наполненным впечатлениями: «воробьиный рай», «пылкая, свежая пыль», «одуванчики в крови», «шарик...голубой, что крутится вертится, словно больной». Будущее представляется чем-то вроде присутствия на рабочем месте с девяти до пяти. «Я», вполне осознав и даже приняв эту перспективу, не бунтует, как в «Репейнике», а наоборот, сравнивает себя с «воробьём, смирившимся в грозу». И вместе с тем понимает всю незащищённость этой ложно-взрослой позиции.

*О Господи, когда ж я отцвету,
когда я в свитере взбесившемся увяну -
так неужель и впрямь я лучше стану,
как воробей смирившийся в грозу?
Но если - кто-нибудь - всю эту ложь
разрушит,*

*и жизнь ползет, как она была
(как ночью лезут перья из подушек),
каким же легким и дырявым стану я,
каким раздавленным, огромным,
безоружным.*

«Дурачок» внезапно оказывается прощательнее, чем от него ожидали. Ценности «недетского» мира для него уже обесценены, а детства не вернуть. «Я» начинает создавать особенный мир, мир психоделического детства, в котором присутствуют несомненные реалии (Москва, Стромынка, воробей), но они чрезвычайно пластичны, как не может быть в реальности. Так сформировался окончательно в русской поэзии приём, который открыли ещё футуристы, но вполне ввели в обращение авторы шестидесятых, преимущественно иноязычные (Лоуэлл, Гинзберг, Левертов). Отчасти им пользовался Бродский, но тогда, вследствие слишком близкой временной перспективы, этот приём не мог быть осмыслен.

*

Второй фрагмент «Трамвая» посвящён «моим друзьям». «Трамвай» включает три посвящения: первое — поэту, Айзенбергу:

*...Память — уличный потрошитель,
намагниченный часовой.*

*И не знаю, зачем ей нужно
возвращаться опять туда:
плешка, девушка, двушка, дружба,
газированная вода.
(М. Айзенберг.).*

Второе — «моим друзьям». И третье — Даниле Давыдову. Все три — неслучайные. Посвящение Айзенбергу определяет прошлое, посвящение Давыдову — будущее. Посвящение «моим друзьям» — временной разрыв между прошлым и будущим, с вектором в фантастическое прошлое-настоящее, в «детский мир».

Снова возникает образ сверхдержавы, женственный («она же нас глотает»), любовников («гляди, любовниками станем в животе»). Следом за ними — знакомый образ блаженненького, человека-вселенной, заключающего в себе всех своих персонажей:

Так много стало у меня пупков и сердца,
что, как цветочками, я сыплюсь в темноте.

Радость жизни открывается как неразрывная связь между рождением и страданием. Наоборот, образ смерти для «я» — условность, предположение, хотя и жуткое. Вообще, «Трамвай» — стихи о радости бытия.

*Я так умею воздухом дышать,
как уж никто из них дышать не может.
Ты это прочитай, как водится, прохожий,
у самого себя на шарфе прочитай.
Когда ж меня в моем пальто положат —
вот будет рай, подкладочный мой рай.
Я не хочу, чтоб от меня осталось
каких-то триста грамм весенней пыли.
Так для чего друзья меня хвалили,
а улица Стромынской называлась?*

...

*Но вот когда и впрямь я обветшаю —
искусанный, цветной, — то кто же, кто же
посмеет быть, кем был и смею я?
За этот ад — матерчатый, подкожный, —
хоть кто-нибудь из вас — прости, прости
меня.*

*

Два следующих фрагмента: «Приглашение к путешествию» и «Трамвай» составляют ядро книги и представляют собою как бы один текст, плавно перетекающий из одного в другой. Название первого отсылает к известному стихотворению Шарля Бодлера, имеющего особый контекст в русской музыкальной культуре: это песня Давида Тухманова на стихи Бодлера в исполнении Игоря Иванова с пластинки «По волне моей памяти». Пластинка была любима поколением поэтов — предшественников Воденникова.

В «Приглашении» вместо дитя-сестры возникает уже знакомая по «Репейнику» «ты», но совершенно другая, ужасная и почти ненавистная. И в то же время непобедимая.

*Не может быть, чтоб ты такой была:
лгала, жила, под тополем ходила,
весь сахар съела, папу не любила
(теперь — и как зовут меня — забыла),
зато, как молодая, умерла.*

*

Образ умершей возлюбленной характерен для поэтов так называемого романтического сознания. Однако я сильно сомневаюсь, что в поэзии Воденникова есть что-то романтическое, кроме отсылки к поэзии, находящейся под этой парадигмой. Умершая возлюбленная «Приглашения к путешествию» напоминает императрицу из «Элегии...». Снова упоминаются и сладости — сахар (в «Элегии...» — карамель).

Образ возлюбленной переключается с образом смерти. Но образ смерти дан условно: «когда мы все когда-нибудь умрём». Образ возлюбленной, наоборот, конкретен и ясен:

*Так неужель и ты такой была:
звала меня и трусостью поила,
всех предавала, всех подруг сгубила,
но, как и я, краснея, умерла.
Но если так, но если может быть
(а так со мной не могут пошутить),
моих любовников обратно мне верни
(они игрушечные, но они мои, мои!)
и через зелень, пыльную опять
(раз этих книжек мне не написать), —
с ВДНХ — подбрось над головой —
трамвай мой страшный, красный,
голубой...*

*

Трамвай, по имени которого названа вся книга, уносит с собой все радости и надежды «я», он становится чем-то вроде прощального праздника жизни, бесконечных каникул: «вечный Холидэй», он пытается безуспешно связать сознания секулярное и религиозное. В «Приглашении» возникает некое особенное состояние, нечто вроде обожения простых и ясных чувств, почти восхищения, смешанного с лёгкой грустью:

*Сперва помедленней, потом быстреей,
быстреей
(о мой трамвай, мой вечный Холидэй) —
и мимо школы, булочной, детсада —
трамвай, которого мне очень надо —
трамвай, медведь, голубка, воробей.*

...

*Хотя б меня спаси, я лучше быть хочу
(но почему я так не закричу?),*

*а впереди — уже Преображенка.
Я жить смогу, я смерти не терплю,
зачем же мне лететь в цветную тьму
с товарищами разного оттенка,
которых я не знал и не люблю.
Но мимо магазина, мимо центра
летит трамвай, вспорхнувший в пустоту.*

О трамвае говорится как о чём-то насущном, как о пиве или хлебе: «которого мне очень надо». Трамвай взлетает как воробей и исчезает из виду. Пустота в «Приглашении» — не собственно пустота, она только обозначает ограниченность зрения «я». Возникает почти радостное и глубокое ощущение вечности.

«Страшный, красный, голубой» трамвай становится в одноимённом названию тексте «золотым», «с конфеткой красной, потной на борту». Эта потная конфетка, возникающая на протяжении всего «Репейника», и даже в «Трамвае», расплавилась в некий внутренний сюжет, о котором только упоминается, и не является символом чего-либо в строгом смысле. Это упоминание, нечто аллегорическое — возможно, отказ от прирванных надежд.

*

Поэтическое «я» вполне понимает свою инородность, но чувствует и кровную связь с «взрослым» миром, миром условностей. В мире «взрослых» «я» кажется почти фантазмагорией, напоминает барона Мюнхгаузена:

*А я люблю Москву — и вот, шадабиду,
я прямо с Пушки в небеса уйду,
с ВДНХ помашет мне Масловский.
Но мой трамвай, он выше всех летит,
а мне всё жаль товарищей моих,
и воробьих, и воробьев московских.*

Но «детский» мир невозвратно утрачен. Для «я» трамвай уходит во тьму.

*

Некоторые строфы «Трамвая» абсолютно повторяют строфы «Приглашения к путешествию», что создаёт ощущение медленного движения (от остановки до остановки). Строфы по размеру разные, чаще других встречается шестистрочник. Каде-

нта выражена гораздо более чётко, чем в «Репейнике», почти анапест. Эпитеты и рифмы («конфетка потная», «трамвай золотой», «Шагабутдинов — обидно», «шадабиду — уйду») образуют особенную интимную интонацию, близкую к разговорной.

*

Обращений в «Трамвае» много, несколько видов. Прямых — три. Одно — к уже знакомой «ты», подруге, возлюбленной, сестре. Другое — куда-то ввысь, к какой-то воздушной субстанции и совсем необязательно к Богу: «отдай», «а если не отдашь, то украду», «(а так со мной не могут пошутить)». Скорее, к несостоявшейся святыне. Третье — к поэту, друзьям, названным по именам.

Баранов, Долин, Шагабутдинов — это как бы частицы «я», уже отделённые от него, но всё ещё дорогие. Они наследуют персонажам «Репейника», но у них уже есть имена, и они — люди. Они чем-то напоминают «любовников». С одной разницей: на всём поэтическом полотне «Трамвая» лежит замечательная, лёгкая и даже весёлая патина детской беззаботности, почти невинности. И персонажи «Трамвая» уже не играют во взрослые игры, как «Мистические любовники». Эта интонация невинности, чистоты, ясности — основное, на мой взгляд, достоинство второй книги стихов Дмитрия Воденникова. Эти стихи просты, но они не наивны. Трагический «Репейник» рассказал о рождении поэта и об осознании греха, о жизни греха в человеке. Лирический «Трамвай» рассказывает о катастрофическом взрослении поэта и о преимуществе «детского» мира перед миром «взрослым». Однако, поэтическое «я» переходит границу.

«Романтический сюжет — трагическое одиночество поэта во взрослом, расколотом и катастрофическом мире — парадоксально выворачивается наизнанку. Наиболее глубокий вызов — не распад мира, а взросление поэта. Взросление поэта нужно прожить и преодолеть, сделать взросление действующим лицом в “театре Дмитрия Воденникова”. Не для того, чтобы стать на новом уровне подростком, но чтобы сделать взрослость, как вообще любую закончен-

ную позицию, лишь частью себя и мира. Другим действующим лицом становится мифологизированная фигура поэта в современном культурном подсознании — она деконструируется, ее деконструкция становится не голосом, не источником, а одним из сюжетов высказывания. Не единственным». (И. Кукулин. «Заметки по следам статьи Людмилы Вязмитиновой»).

*

География «Трамвая» очень скупа, она вся заключается в пределах одного маршрута, но охватывает собою целую Москву. В противоположность «Московским мифам» Сапгира, все упоминаемые лица находятся в одном городе. Рассказчик, к точке зрения которого приближается авторское «я», а, возможно, и его креатура, проехал свою остановку: «а впереди — уже Преображенка». «Я» вдруг оказывается выброшенным из трамвая.

*

Посвящение Даниле Давыдову («**Мне стыдно оттого...**») как бы завершает собою весь цикл, да и всю книгу. Это стихотворение можно было бы назвать водоразделом между двумя основными поэтиками, существующими на сегодняшний день в русской поэзии. Первые книги обоих поэтов вышли в один и тот же год (1996), оба достигли известности.

Интонация пресыщенного меланхолика и счастливчика — одна из многочисленным масок поэтического «я» Воденникова, порой трудно отличимых от не-маски. Это осознание собственной иллюзорности (ни жив, ни мёртв) характерно для большинства современных поэтов, и всё же оно является только маской, условностью, а не существенным. Воденников, принадлежащий к поколению «вторых послевоенных детей», совершенно иначе смотрит на мир, чем Давыдов, назвавший как-то себя «последним совком». И, однако, обоим уже знакомо ощущение «взрослой» жизни, по сути, очень наивной и грубой, в которой поэту не суждено ни любить, ни состариться.

Стих «Мне стыдно оттого...» — о катастрофическом взрослении. О какой-то счастливой, но вынутой уже сердцевине, о бес-

помощной и досадной расслабленности:

*ведь ничего со мною не бывает:
другие носят длинные пальто
(мое несбывшееся, легкое мое),
совсем другие в классики играют,
совсем других лелеют и крадут
и даже в землю стылую кладут.*

В стихе дважды возникает образ молока. Первый раз — родительское, тёплое. Вторым раз — кипящее, морозное, свежее, не родительское. Это образ какого-то сильного очарования, наваждения, от чего поэтическое «я» так и не может отказаться, да и не пытается отказаться. И, однако, распад кровной связи произошёл. Новая страна, новый мир, в котором оказалось «я», включает весь круг родительских надежд. Вслед за этим наступает катастрофическое старение:

*Все это так, но мне немножко жаль,
что не даны мне счастье и печаль,
но если мне удача выпадает,
и с самого утра летит крупа,
и молоко, кипя или звеня,
во мне, морозное и свежее, играет -
тогда мне нравится, что старость
наступает,
хоть нет ни старости, ни страсти для меня.*

*

Последний стих в цикле-книге возвращает «я» к возлюбленной-сестре-оппонентке. Маска пресыщенного счастливчика, злого гения («...гений и злодейство — две вещи несовместные... // Неправда!...» А. С. Пушкин. «Драматические фрагменты») раскалывается перед образом, только напоминающим о святыне.

*О как бы я берег своих последних
друзей, врагов, старушек, мертвецов
(они б с чужими разными глазами
лежали бы плашмя в моем кармане),
дома, трамваи, тушки воробьев.
А если б все они мне надоели,
я б вывернул карманы и тогда
они б вертелись в воздухе, летели:
все книжки, все варьянты стихотворений,
которые родиться не успели
(но даже их не пожалею я).*

*Но почему ж тогда себя так жалко-жалко
и стыдно, что при всех, средь бела дня,
однажды над Стромынкой и над парком,
как воробья, репейник и скакалку,
Ты из кармана вытряхнешь — меня.*

Образ не выписан, он только назван: «Ты». Так обозначен основной конфликт книги: конфликт творца и Творца. По сути, вещь о локальности искусства, всегда претендующего на вселенскость; о несопоставимости действительной мистики (в христианском понимании) и психоделики, созданий фантазии.

Судя по упоминанию скакалки, Ты — образ женственный, невинный, почти детский. Эта же картинка возникнет потом в «Любви бессмертной». Этот образ можно назвать Любовью поэта, его возлюбленной-сестрой и даже Отечеством и божеством. Видимо, к нему и обращены все «Господи!» поэтического «я». «Господи!» — обычное обращение к уважаемому человеку в Иудее времён Рождества Христова.

*

«Трамвай» дарит читателю, на мой взгляд, самые мелодичные стихи Воденникова. Дарит светлое и чистое чувство, близкое к религиозному (а ведь поэзия почти вся религиозна, только нужно уметь её слушать). Этот цикл-книгу можно назвать реквиемом Москве, можно назвать реквиемом детству. Можно назвать и реквиемом любви. Но реквиемом святыне никак не назовёшь. Потому что поэтическое «я», живое, как воробей, замирает перед ощущением святыни, и это — новая интонация нового стиха. Она тем более ясна и заметна, что поэтическое «я» так просто и страшно рассказывает о себе. Как будто о ком-то другом. Как будто у него есть что-то ещё, кроме святыни.

“ВЕСЬ 1997” И “ВЕСЬ 1998”

*

Умиравший молодой гений «Репейника» и внезапно постаревший мальчишка «Трамвая» в двух следующих циклах-книгах превращаются в молодого человека, пишущего стихи. Мне кажется, «Весь 1997» и

«Весь 1998» можно рассматривать как единый литературный факт, хотя по поэтике они отличаются. Они важны именно тем, что в них окончательно сформировалась «воденниковская» поэзия, которая в последующих книгах его стихов будет только развиваться. Безусловно, оба цикла рефлексиируют на две предыдущие книги, но их письмо уже свободно от тех поисков, которые были заметны в «Репейнике» и «Трамвае». Стихи стали скупее, жёстче, и все случайные, лишние слова теперь заявлены автором как необходимые. Тем не менее, межсловесное пространство в них увеличилось, и стихи стали ещё более напоминать айсберг, вершиной которого и является текст:

*

Можно сказать, что именно в циклах стихов «Весь 1997» и «Весь 1998» окончательно сформировался воденниковский жанр: нечто пластичное, идущее между дневником, циклом стихотворений и книгой стихов. В поэзии середины девяностых вообще активно велись поиски новых жанров, но так и не нашлось для них названия.

*

«Весь 1997» состоит из пяти фрагментов-строф, каждый из которых имеет свой сюжет. Цикл-книга открывается автоэпиграфом, задающим тему всего цикла:

*Сломай стихок, увидишь ты внутри,
как мало общего у них у всех с людьми*

Поэтическое «я» как бы абстрагируется от поэта, вернее, от мифа о поэте и начинает действовать как бы вне законов поэзии. Первый собственно воденниковский цикл начинается с опровержения мифа о поэзии и о поэте. Как в «Репейнике» была установлена разница между собственно поэтическим «я» и рассказчиком-залогом «я», так здесь устанавливается разница между «я» и «поэтом». Точка зрения «я» приближается к точке зрения рассказчика, но катастрофически удаляется от точки зрения поэта.

«Репейник» напитан фольклором и русским авангардом начала XX столетия, «Трамвай» отсылает к лучшим образцам советской поэзии (Ярослав Смеляков или

Булат Окуджава). Новый цикл-книга интегрирует собой оба понятия, ни к какому не отсылая прямо. Наоборот, поэтика новых стихов ломает все возможные отсылки, она как бы строит сама себя, цепляясь для минутной опоры за тот или иной значок (Львовский, Гуголев, Ахметьев, Сукачёв, Пугачёва). Начинает стираться грань между фрагментарным письмом и сюжетным, возникает последовательность, заменяющая собой сюжет и воспринимаемая читателем как сюжет, однако, не являющаяся сюжетом. И, наоборот, фрагменты настолько напоминают части сюжета, что можно даже установить экспозицию.

Однако персонажи нового цикла-книги узнаваемы. Снова возникают «они», которые теперь упоминаются вместе со стихами. Снова, как и в первых стихах «Репейника», появляется повисающее обращение «ты». «Ты» — некто бесконечно дорогой, почти идеальный, но и земной, мучительный.

Возникает почти классическая интонация («а он не сделался поэтом, // не умер, не сошёл с ума» «Евгений Онегин», гл. 8, А. С. Пушкин). Ни отсылкой, ни цитатой данный метод цитирования назвать нельзя. Он похож на скрытую цитату, косвенную цитату.

*Когда я не сошел с ума,
а только в чувстве повредился
(ты это поняла сама,
когдаходишь близко-близко),
я научился быть счастливым,
глядеть на воздух и деревья,
но вдруг ужасно испугался:
а вдруг мне никогда не будет
ни тридцать лет, ни двадцать девять.*

В первом же фрагменте обозначено противостояние «я» нового цикла и «я» «Трамвая»:

*Все это так, но мне немножко жаль,
что не даны мне счастье и печаль,
но если мне удача выпадает,
и с самого утра летит крупа,
и молоко, кипя или звеня,
во мне, морозное и свежее, играет —
тогда мне нравится, что старость
наступает,
хоть нет ни старости, ни страсти для меня.*

Как будто согласие на старость, но и ощущение «вечной молодости» как наказания. В цикле «Весь 1997» ситуация изменится почти на противоположную:

*я научился быть счастливым,
глядеть на воздух и деревья,
но вдруг ужасно испугался:
а вдруг мне никогда не будет
ни тридцать лет, ни двадцать девять.*

Изменяется и интонационный посыл поэзии: она становится более темпераментной, сухой, желчной и немногословной, даже лаконичной. Каждая строфа-фрагмент заканчивается заявлением рассказчика, почти афористичным.

Во втором фрагменте «я» противопоставлено «им», уже названным по именам (отсылка к «Трамваю»). Динамика противостояния изменяется (как в «Репейнике») от точки зрения просителя, зависимого существа, до точки зрения судьбы:

*Мне так хотелось, чтоб меня
вы прокатили на машине:
об этом Кальсина просил,
и даже Львовского просил —
не потому что денег жалко
(хотя, конечно, очень жалко),
а потому что нету сил.
Я никого из них не извиняю.*

Таким образом, наблюдаем два основных конфликта. Первый — между реальностью «я» и мифом о поэте. И второй — между «я» и «ими». «Они» новой книги — уже не мифологические звери «Репейника». Это не «товарищи, ужасные соседи» из «Трамвая». «Они» существуют в мире очень взрослом, игровом, который поэтическому «я» кажется фальшивым. Это разумные сущности со своей волей и привязанностями, но вместе с тем эти сущности гораздо более условны, чем звери «Репейника». Поэтическое «я», точка зрения которого приближается к точке зрения рассказчика, как бы посмеивается над поэтом, пытающимся втиснуть себя в мир условностей: «не потому, что денег жалко // (хотя, конечно, очень жалко)...».

Третий фрагмент крупным планом даёт расщепление между «я» и мифом о поэте:

*Я — это очень, очень просто:
немного тщеславья, немного терпенья
плюс тела бедного кулек,
который я тащу через года,
как будто что-то ценное таскаю
(ведь даже я подвержен тленью).
Я этого не понимаю.*

Место мифа о поэте — в «тела бедном кулке, // как будто что-то ценное...». «Я», по природе своей иное, свободное от тления, оказывается больше мифа.

Размышления о смерти, несколько театральные в «Репейнике» и едва намеченные в «Трамвае», двумя строчками («ведь даже я подвержен тленью»). // Я этого не понимаю», выходят на новый уровень. «Небытие — кошмар», только заявленный в «Трамвае», приобретает вес и значительность. По сути, цикл — о стихах и смерти.

Четвёртый фрагмент, самый большой, с автоэпиграфом, и самый сложный, посвящён стихам как квинтэссенции самого дорого и важного («ни шеф, ни Ольга, ни стишки»).

*Мне нравятся стихи, когда они летят,
но до чего ж они со мной не схожи:
я так хочу в их белоснежный сад,
они ж над Бабушкинской маются, кричат,
голодные, как стая ворончат, —
в них слишком много черноты и дрожи.*

Наступает момент абсолютного несоответствия: осталось только два цвета (чёрный и белый), Москва (отсылка к Москве — Бабушкинская), нелетающий поэт, которому грезится белоснежный сад, и летящие стихи, «голодные, как стая ворончат».

Автоэпиграф отражается в кульминационных строках фрагмента:

*(хотя, когда бегут вперегонки,
ведь сами же себе они мешают,
друг друга душат, исправляют, жмут,
когда-нибудь они меня сожрут).
Я этого стихам не разрешаю.*

В развязке упоминается «Шварц, одна китайская поэтесса» и её стихи. Действительно, в стихах Воденникова много образов (например, прорастающий голый человек), которые перекликаются с образами стихов и поэм Елены Шварц («Зверь-цветок»).

Однако налицо только пересечения. Корни и способы развития поэтик абсолютно разные. Возникает момент ложного саморазоблачения, «ложного юродства».

Последний пятый фрагмент устанавливает окончательный разрыв между «поэтом» и поэтическим «я». Точка зрения «я» — рассказчика становится в открытую оппозицию «поэту», «Димочке». Здесь помещена первая прозаическая вставка, записанная как верлибр (приём, который станет характерным для стихов более поздних):

*И последнее. Зная, что никто из пишущих
о себе не может избежать пошлости, я
готов признать, что пока моя жизнь
складывалась благополучно, и все же —
Не страшно, Господи, стареть,
хоть мне сперва противно было
(а что, приятно одному лежать
комочком в собственном стихотворенье?):
все восхищались? все меня жалели?
Все — Димочкой хотели называть?*

*

Первый из двух описанных циклов книг заканчивается на ноте выбора, разделения. Поэтическое «я» не рассматривает совершенный выбор как трагедию, как окончательный разрыв. Здесь, как и в «Трамвае», возникает некий размытый горизонт, «пустота». Начинается совершенно другая жизнь и совершенно другие взаимоотношения, в то числе между «я» и его «креатурой» — «поэтом».

*

«Весь 1998» целиком посвящён наблюдению «я» за поэтом, анализу его действий и мотивов этих действий. Можно сказать, что «Весь 1998» — книга стихов о поэте. Шесть фрагментов, строфика гораздо более свободная, чем в предыдущем цикле. Однако хорошо читается восходящая кадента, почти анапест.

Открывается она так же, как и «Весь 1997», — автоэпиграфом:

*Нет, никогда не стану я
до самой старости дитя.*

Синтаксическое оформление не позволяет читать фразу как декларацию «вечного

детства поэта», но соотносит весь текст с «Трамваем»:

*тогда мне нравится, что старость
наступает,
хоть нет ни старости, ни страсти для меня.*

Тема катастрофического взросления продолжается и достигает кульминации. Только стареет уже не мальчик «Трамвая», а молодой человек «Всего 1997»:

*Мне 30 лет,
а все во мне болит
(одно животное мне эти жилы тянет:
то возится во мне,
то просто спит,
а то возьмет — и так меня ударит,
что даже кровь из десен побежит).*

Упоминание животных, характерное для «Репейника», здесь приобретает новое звучание. Оно уже находится в парадигме «ложного юродства». Да и сам образ, наблюдаемый поэтическим «я», напоминает городского дурачка. Сквозь новый, очень схематичный и почти условный мир (публикации в журнале, статьи), просвечивает «детский» мир:

*Еще мне жаль мою статью
(она убогая была,
ее не приняли в журнале) —
а в ней ведь тоже плыла синева,
лежали мысли целыми кусками,
и гордость там и сям чернела как земля.*

Черты его узнаются по цветам (чёрный и синий, земля и небо).

Третий фрагмент представляет собою как бы вставку между просветами мира детства, некое иное видение реальности, которое не находится ни в мире условностей, ни в мире радости. Возможно, это мир смерти, подчиняющий себе мир плоти. Он пугает, в нём причудливо переплелись две эстетики: эстетика изящного и эстетика абсурда:

*Теперь, надеюсь, вам понятно почему
я так влюбленных не люблю:
и не за то, что некрасивы
(как раз-то это мне приятно),*

*и не за то, что будут изменять,
и даже не за то, что скоро разбегутся,
а после лягут в разные могилы
(все это тоже можно пережить) —
но мне, зачем мне знать,
что между вами было,
когда я сам еще
могу желанным быть.*

Поэтическое «я» ищет единства, полноты и радости. Влюблённость даёт их как бы под проценты. Влюблённый сразу оказывается в долгу у смерти.

Четвёртый фрагмент можно назвать кульминационным. В нём невероятно много поэзии и поэтической свободы. Он состоит из трёх частей, но как бы сплавленных в одну, и посвящён стихам в свете ощущения возрождения:

*Вообще-то я чужого не беру,
но я хотел бы новую судьбу,
но с тем условием,
чтоб понамешали
в меня побольше снега и тепла
и чтоб там тоже лыжники бежали,
под шапками огромными дыша.*

Стихи поэтическое «я» определяет как «сгустки света и тепла» и «охапки боли и стыда». Это наиболее полное и одновременно краткое описание внутренней жизни поэта.

Пятый фрагмент — развязка. Он целиком о креатуре «я» — о поэте. Поэт живёт и действует в мире условностей, под наблюдением поэтического «я», не способного помочь своей креатуре, а, возможно, и не желающего помочь — ему всё равно.

Заявленный конфликт между «я» и «ими», выступающими уже под другими именами, назрел и разрешился почти трагическим фарсом:

*А я и щас
хотел бы изменить
один любимый мой видеоклип,
где Пугачева обо мне поет,
но только так,
чтоб за спиной моей стояли
(желательно в красивых пиджаках)
не эти мальчики*

и Гарик Сукачев
(они мне ничего не обещали),
а вы - которые меня читали:
Ахметьев, Гуголев, Малинин, самолет.

Однако из него парадоксально возникает интонация свидетельствования. Здесь точка зрения «я» максимально за оба цикла приближается к точке зрения поэта. «Я» как бы отвечает за поэта и полностью утверждает его правоту.

*

Финал цикла «Весь 1998» отчасти напоминает финал «Репейника», но с обратным знаком. Вместо «барашка, с которым страшно», в темноту уходит поэт. Образ очень глубокий и совершенно чуждый всякой иронии, даже шутки.

Клетка трагедии сломана, но вместе с ней потеряны и тончайшие связующие нити отношений, которые так кропотливо устанавливались в «Репейнике» и «Трамвае». «Я» остаётся наедине с поэтом, который уже почти неразличим, он лишён сколько-нибудь личных признаков («здоровый и опрятный»). Последний фрагмент — нечто вроде эпитафии самому себе, надгробной песни, однако условной («все свободны»).

*

«Весь 1997» и «Весь 1998» представляют поэтику Воденникова как факт, почти без отсылок к предыдущему культурному слою, кроме нарочитых, эпатажных.

Не устанавливая связи между явлениями, только обозначая тип художника, преобладавший до последнего времени, позволю себе следующую цитату. Тургенев «создавал образы мужчин и женщин, которые становились образцами. Он задавал моду. Его романы — это модный журнал, в котором он был и сотрудником, и редактором, и издателем. Он придумывал покррой, придумывал душу, и по этим образцам многие россияне одевались...» (А. С. Суворин, Дневник 1896). Если повторить все определения со знаком минус, то получится определение образа художника, предложенного Воденниковым.

Поэт выразил новые переживания, составляющие новый характер — взяв их из себя. Каждый из нас невольно сопротивляется энтропии, но и побаивается её. Так что все четыре поэтические книги (то есть, одна книга, заключающая в себе три цикла, и три книги-цикла), объединённые под обложкой с названием «Холидэй», вполне могут быть о каждом из нас. В них можно найти ответы на очень новые вопросы, но нужна смелость — их задать.

Дополненный и расширенный вариант эссе, опубликованного на сайте <http://vodennikov.ru/press/novolunie.htm>.

МЕТАФИЗИКА ПЕРЕМЕНЫ И ТИПОЛОГИЯ НЕОБЫЧНОГО

Маргарита Меклина, Лида Юсупова. У любви четыре руки.

М.: ООО "Квир", 2008. - 189 с.



Мне кажется, что на сегодняшний день можно с полной ответственностью утверждать, что высокая литература полностью вернула себе право повествовать о необычном. Детская болезнь вульгарного детерминизма, поразившая культуру во времена эпохи просвещения, имела одним из основных своих симптомов крайнее распространение идеи о том, что серьёзный, глубокий текст должен непременно описывать типичную, естественную, повсеместно распространённую ситуацию. Причём тут вульгарный детерминизм? А вот при чём.

Если существует причинно-следственная цепь, прослеживаемая с низу до верху и не упирающаяся в принцип неопределённости и прочие вещи, от которых ум за разум заходит, то максимально распространённый порядок вещей имеет практически абсолютную ценность, как единственное

следствие миллионов предшествовавших ему причин. Из такого положения логично вытекает, что создание развёрнутого и подробного описания максимально типичных ситуаций сочетает в себе две благороднейших задачи. Задачу исследования и задачу направления масс. Эта логика порождает целую плеяду громоздких литературных монстров, более всего напоминающих бронепоезда или многобашенные танки. Я имею в виду всяческих Драйзеров и Голсуорси с их немилосердными к читателю текстами, по меткому выражению Набокова, несущими на себе «печать солидной фирмы». В той социо-культурной ситуации всякая литература эксцессов от Де Сада до Жюль Верна и Фенимора Купера автоматически вытесняется из поля зрения серьёзной культуры в область культуры массовой. Такого рода вытеснение не могло не спо-

собствовать падению качества письма и сложности психологической модели.

С началом века эрозия вульгарно-детерминистической системы представлений приобретает характер практически катастрофический. Мельчает и оптимизируется машинерия, формируются фундаментальные физические теории, в которых впервые демонстрируется ограниченность действия линейной причинно-следственной модели. Одновременно с этим начинается триумфальное возвращение эксцесса в литературу. Начинаясь колоссальной фигурой Набокова, новая русскоязычная «литература эксцесса» развивается не так бурно, как её западный эквивалент, в первую очередь из-за цветущей в Советском Союзе пышным цветом жестокой, но изуверской цензуры. К примеру эпоха «высокой фантастики» представлена у нас разве что фигурами Стругацких и, может быть, ещё Ларионовой. Магический реализм стал произрастать здесь чуть ли не на полвека позже, чем ему положено и т. д. и т. п. Однако вода камень точит, и, несмотря на потрёпанный и убогий вид, который производит русскоязычная полка современного московского книжного магазина, можно констатировать, что принципиальное положение вещей здесь нормализуется. Сиречь, наконец-то тенденциозность, банальность и прочие простые и понятные радости покинули пространство «высокой» литературы и переместились туда, где им и положено обретаться по рождению, в литературу массовую.

Я думаю, что всякий автор, который понял, что писать о необычном не только нужно, но даже можно, не смотря на то, что банальность, тенденциозность и прочая «жизненность» продаётся лучше, в первую очередь задаётся естественным вопросом, чем же таким лично он может удивить читателя. И что же оказывается. Оказывается, что форм эксцесса, доступных его перу, не так-то много. Фактически по пальцам можно пересчитать. Да и странно, если бы было иначе, ведь эксцесс – это всего лишь нарушение привычного порядка вещей, а

нарушить этот порядок не так просто, как кажется на первый взгляд. Фактически «необычное» может существовать только в трёх видах: в виде фантастики разной степени научности, то есть в виде нарушения законов физической реальности; в виде преступления, то есть в виде нарушения социальных законов, и в виде сексуальной девиации.

Забавно, что эти три возможных направления поиска нового, необычного, как бы автоматически располагаются в последовательность по степени сложности использования и по степени условности преграды. То есть: законы физической реальности не нарушаются вовсе, да и обходятся с колоссальным трудом, оттого сконструировать ситуацию, в которой они нарушаются с достаточной степенью эффектности, сравнительно просто. Важно только, чтобы нарушались они каким-нибудь интересным способом. Степень интересности способа зависит от уровня осведомленности того, кого мы пожелаем удивить. Например способы, которыми удивляет клиентов Стивен Кинг, нарушают законы реальности на уровне вульгарного здравого смысла. Методы нарушения Кортасара лежат глубже, в области фундаментальных представлений эпохи Просвещения. Кортасар нарушает незыблемость таких кирпичиков детерминистического миропонимания, как «количество», «единственность очевидного», «непредставимость бесконечности» и прочее. Павич же, в свою очередь целится в корень более современных взглядов и представлений, в частности один из любимых его приёмов – подвергнуть сомнению ценность описания как такового. Поэтому фантастика и фэнтези – несомненно доминирующий жанр в области актуальной литературы эксцесса как массовой, так и серьёзной.

Законы социума нарушаются куда как менее сложным способом. Достаточно шархнуть кого-нибудь по голове тяжелым предметом, чтобы в известном смысле перейти границу допустимого. Однако, если так можно выразиться, «коэффициент не-

обычности» преступления гораздо ниже, чем аналогичный параметр нарушения законов физической реальности. Преступление изначально менее удивительно, отчего среди весьма многочисленной детективной продукции много больше текстов банальных и тенденциозных, нежели удивительных. Я, грешным делом, вообще не слишком люблю этот жанр и вряд ли смогу рассуждать о нём с достаточной степенью компетентности. Посему перейдём к следующей позиции.

На этом этапе рассуждения я бы несколько под другим углом взглянул на обсуждаемое явление. В чём состоит любопытность для потребителя текста, обсуждающего сексуальную девиацию. Занимает и развлекает читателя в первую очередь предположение о том, что где-то существуют люди, совершающие естественные отправления не так, как он. Собственно, современному читателю ничто не мешает совершать естественные отправления так, как ему заблагорассудится, оттого удивить потребителя такого рода текстов максимально нелегко, и львиная доля текстов, повествующих о необычном быте и необычном сексе, имеет сугубо прикладное значение. Кстати, стоит заметить, что я намеренно не вынес приключенческую и этнографическую литературу в отдельный жанр. Я склонен объединять литературу о необычном быте этнических и социальных групп и литературу о нестандартном сексуальном поведении в одно направление. Я бы назвал эту литературу – литературой бытового экзотизма, и внутри этого явления находятся как текст какого-нибудь Буссенара, посвящённый поеданию задней ноги слона, и куда как более насыщенная интимными подробностями зарисовка «Плохие Парни в Чёрной Коже», принадлежащая перу неизвестного автора.

Собственно, в корне литературы бытового экзотизма лежит фундаментальный миф, являющийся едва ли не основным мотивирующим мифом современности. Это миф о возможности фундаментальной

бытийной перемены. Именно он заставляет человека стремиться в высший свет или же напротив уезжать в деревню, чтобы «стать ближе к земле». Такой широкий разброс возможностей, предусматриваемых мифом, достаточно прозрачно намекает на самодостаточность и самоценность обсуждаемой перемены. То есть вектор движения не принципиально важен, важен процесс происходящей перемены, в ходе которой мир расцветивается новыми красками. Поясню. В устоявшемся быте Робинзона Крузо или сменившего пол транссексуала ничего интересного нет. Интересное и яркое сосредоточено в моменте становления этого быта, в моменте перехода, если угодно, сублимации. Вслед за процессом коитуса-привыкания к новым реалиям следует оргазм-преодоление и послеоргазменная депрессия новой рутины. В том, чтобы быть геем, транссексуалом, малайским пиратом или королевским шутком, нет ничего интересного. Интересно, будучи малайским пиратом, представлять себя тайским трансвеститом и наоборот. Интересен путь из пиратов в трансвеститы, причём интересен тем более, чем более непродолжителен, ведь рутина, возникающая во время слишком длительного пути ничем не привлекательнее рутины как предшествовавшей ему, так и наступившей после его завершения.

Забавно, что в лишенном верха и низа, конца и начала, а так же прочих несложных радостей не слишком осведомленного ума постдетерминистическом мире именно литература бытового экзотизма выполняет ту функцию, которую в более простых случаях выполняет «литература духовного поиска» - от «священных писаний» разной степени древности и подлинности до откровений Блавацкой, Глобы и прочих разных. Дело в том, что для современного, не склонного к дурного тона мистицизму и нерелигиозного конфессионально, человека единственная подлинно существующая в жизни надежда – это надежда на некий «фазовый переход», будь то переезд в другую страну, перемена

социальной роли, сферы деятельности, смены пола или сексуальной ориентации. При этом всякий рационально-мыслящий человек понимает, что ни одна переменная на самом деле ничего не меняет. Однако он так же понимает, что без той чистой и собственно ни к чему не ведущей радости, которую даёт жажда и осуществление перемены, он лишится единственного мотива к существованию. Фактически отношение современного человека к перемене (кстати, самый простой пример такого рода «процесса осуществления перемены» - обычный шопинг) очень напоминает его же отношение к сексу. Чем большими познаниями обладает человек, чем меньше он склонен к мистике, тем в большей мере секс теряет для него «прикладное» значение и приобретает статус «чистого наслаждения». Куда ведёт этот путь - отдельный разговор, хотя исходя из его внутренней логики можно предположить, что совершенно никуда, и, кроме того, то, что он никуда не ведёт, очень хорошо и здорово.

Однако хватит общих рассуждений, поговорим, наконец, о вызвавшей их книге. Имеется в виду совместная работа Маргариты Меклиной и Лиды Юсуповой «У любви четыре руки». Книга эта - великолепный пример именно той «высокой» литературы бытового экзотизма, о которой я говорил выше. Все тексты в ней имеют ряд стандартных маркирующих признаков, которые казалось бы, должны четко обозначить место такого рода литературы в пространстве книжного магазина. Эту литературу ни в коем случае нельзя назвать внежанровой. Без всякого сомнения, позиционирована она очень узко и как бы призвана решать весьма обособленно стоящую художественную задачу.

Во-первых, это тексты женские. Обе писательницы делают именно «женскую прозу» в традиционном понимании этого термина. Кроме того, это проза «тематическая», то есть проза, написанная людьми, практикующими «особое» сексуальное поведение, о людях, склонных к таким практикам. В-тре-

тих, это бытоописательная проза. Вдобавок, за исключением повести «Голубая Гвинея» Маргариты Меклиной всем текстам книги присуща некая буффонадность. Что это за странное свойство? А просто оба автора на определенном этапе преодолевают «комплекс правдоподобия». Им становится скучно доказывать, что описываемые ими ситуации могут возникать в мире. Они как бы принимают новое, весьма забавное правило игры. Выглядит оно следующим образом: «В подлинно реальном мире возможны совершенно любые ситуации». Пространство, сконструированное на основе этого правила, проявляет массу любопытных свойств. В частности, в нём теряет всякий смысл элемент «правдоподобия». Даже напротив, с позиции, которую занимают тексты Лиды и Маргариты, произведения авторов, соблюдающих известную сдержанность в сюжетных поворотах, кажутся такими же зажатыми и закомплексованными, какими выглядят постсоветские мачо в гуще калифорнийского гей-парада.

Директивная отмена правдоподобия как заслуживающего внимание параметра приводит к полной перестройке принципов психологической игры. Отныне манера мышления, высказывания и поступков героев более не подчиняется неким «общепсихологическим» принципам. Теперь единственная логика, с которой есть смысл соотносить слова и действия персонажей, это некое причудливое пульсирующее биение ткани повествования. Получившаяся реальность начинает вести себя капризно и манерно, как кинозвезда, подбирающая цвет автомобиля под цвет ногтей. Особенно тщательно исследуется это свойство в рассказе Маргариты Меклиной «Флореана», кстати, посвящённом Лиде Юсуповой. Приведу пример такого рода «необязательной», но, на мой вкус, куда как более жизнеспособной, нежели расхожий «литературный психологизм» логики развития событий:

«...М. трагически, случайно погибла. Способствовала этому дурацкая деталь, почти шутовской штрих, из тех, которым не

верится, когда их встречаешь в романах, но которыми изобилует жизнь: когда небольшой парходик, чьим владельцем был родившийся в каменной пиратской пещере сын очарованных книгой “Галаппагосы – край земли” поселенцев (в некотором роде автор “Края земли” Уильям Бебе стал виновником нескольких таких вояжей, спасая десятки вдохновленных им европейцев от распространявшейся в Европе нацистской чумы), очевидно, напоровшись на рифы, начал тонуть, матросам показалось, из-за оранжевой одежды М., что на ней надет спасательный жилет, и они не дали ей одного, в то время как не умеющая плавать М., выросшая в достаточно сухопутной Москве, пошла на дно...».

И, наверное, пока последнее следствие вышеозначенного правила: в мире, населённом здоровенными водителями грузовиков в женских платьях, по вечерам поющими в кабаре, и стареющими гомосексуальными графами, бывшими приятелями Адольфа Гитлера (феерические персонажи Лиды Юсуповой), любой поворот судьбы героев будет неожиданным и радикальным. Едва отведав текстов Лиды, мы понимаем, что именно этот мир, в силу столь же простой, сколько и непогрешимой логики, и есть тот самый «мир любви и смерти», о котором многие рассуждали прежде, да, как правило, всё несли чепуху. Нерадикальные, непринципиальные решения внутри логики этого мира неприемлемы. Всякие полумеры, всякий консенсус привычно полагаемый нами лучшим, оптимальным путём разрешения конфликта, здесь уступает место абсолютной предпочтительности перемены. Главной ценностью здесь является возникновение чего-то нового, небывалого, например, маленькой Саманты, которая с детства знает, что её отец - женщина.

В рамках этой же логики закономерно и то, что столь отчетливое позиционирование книги привело к результату, на первый взгляд обратному тому, который обычно

надеются получить, конкретизируя позиционирование. Вместо продукта, решающего конкретную задачу в рамках определённой парадигмы и оттого легко находящего читателя, а, следовательно, коммерчески результативного, получилась роскошная многослойная конструкция, в очень концентрированном виде несущая в себе самую «метафизику перемены», которую мы обсуждали выше. Лида и Маргарита упромысливают один и тот же результат и добиваются сходного эффекта. Их целью является некое щемящее грустное ощущение произошедшей и навсегда канувшей в прошлое перемены. Ощущение случайного и бесцельного чуда бытия:

«Адоня-Ламаная нашла Маркиана в шесть часов утра – он был уже мертв. Маркиан повесился на своем шелковом шнурке для волос. Адоня-Ламаная приподняла тело Маркиана, и шнурок сам развязался. Она положила тело своего возлюбленного на холодный пол, и легла на него, и так заснула. Адоня-Ламаная проспала на мертвом Маркиане полтора часа и проснулась с неопишуемым чувством душевной легкости – «будто побывала в раю», сказала она госпоже Браун». Так заканчивается рассказ Лиды Юсуповой «Аданя-Ламаная». А вот как завершается рассказ Маргариты Меклиной: «Соседка звонок мой вернула. Они на самолете разбились. На мне еще – запах их тел, во мне еще его сперма, в ней – моя сперма, а их уже нет».

Уже из этих крошечных отрывков видно насколько несхожи между собой инструментарий и манера письма Лиды и Маргариты. Если Маргарита пишет усложнённым, может быть, даже несколько манерным языком, то язык Лиды напротив сугубо повествователен, наверное, где-то механистичен. А вот ландшафт и детали у Лиды, напротив, удивляют своей причудливостью и тропической яркостью, чего нельзя сказать о Маргарите. Маргарита весьма сдержанна в описаниях. Её ландшафты создаются

двумя тремя ни капли не экзотическими чертами, соединёнными в эдакую говорящую конструкцию. Надо сказать, что оба автора своим эффектным примером извлекают современную литературу от массы комплексов.

Например, все мы отлично помним, что когда-то помимо говорящих имён в литературе обитали так же говорящие детали одежды и облика, говорящие ландшафты и говорящие интерьеры, а в незапамятные времена даже говорящие животные и растения. Однако в процессе гуманизации и рационализации культурного пространства все эти забавные существа, если не вовсе вымерли, то поголовье их весьма сократилось. В этом процессе тоже есть своя логика, неумолимая и печальная. Фундаментальные принципы свободы высказывания и физического близкодействия однажды отделили мир слов от мира вещей. С тех пор всякий автор, по умолчанию полагающий себя не фигляром, но мироописателем, обязан следить за тем, дабы имена героев и предметов никак не влияли на свойства и эволюции своих носителей. До некоторого времени этот принцип нарушался только в «литературе духовного поиска» от Кастанеды и до Пелевина. Однако это возвращение вымерших было реалий не есть регресс. Говорящие имена и говорящие животные в литературе прошлого, как и в по умолчанию ревизионистской литературе «духовного поиска», своим существованием были обязаны предполагаемой «иррациональной тайне вселенной». В случае же Лиды и Маргариты способность к высказыванию достаётся именам сугубо рациональным способом. Дело в том, что их герои весьма вольно распоряжаются своими именами, своими свойствами и, в конечном счёте, своими судьбами. Так что имена, внешний вид и даже зачастую характеры персонажей здесь являются результатом изъятия их, персонажей, воли. Вот каким образом выясняет героиня Лиды Юсуповой госпожа Браун у молодого человека по имени Маркиан, имена его глаз:

«А как зовут вашего мертвого котенка?» И он совсем не удивился ее вопросу и сказал: «Адонай». А потом она спросила: «А живого?» И он снова не удивился и ответил: «Ламанай». Но второе имя показалось госпоже Браун каким-то недоговоренным. «Что значит это имя, дорогой Маркиан?» Маркиан стеснительно засмеялся. «Что, что-то неприличное?» – игриво улыбнулась госпожа Браун. «Нет, но очень длинное значение: крокодил в глади воды, невидимый нами, но видящий нас, чьи глаза над водою, и мы найдем их, только если будем знать, где искать, и лишь рваная борозда с моментально тонущими клочками означает его движение».

Ниже по тексту рассказа имена глаз Маркиана достаточно естественным образом сложатся в имя героини. Стоит ли удивляться, что в пространстве, где люди и предметы именуются подобным образом, имена часто бывают словоохотливей соседок по лестничной клетке. Однако это полдела. Вторая половина в том, что герои Лиды часто с подобной же легкостью распоряжаются вообще чем угодно, включая сексуальную ориентацию, пол и даже собственную жизнь. Очень показателен финал того же рассказа («Адоная-Ламаная»), где Маркиан совершает самоубийство. Этот акт настолько не обусловлен «психологически», читатель до такой степени не ждёт ничего подобного от счастливого и энергичного героя, что начинает хвататься за любой возможный мотив этого поступка, как котенок за убегающий клубок. В такой ситуации читатель готов употребить в качестве объяснения поступка совершенно любую случайную реалию, даже песню госпожи Браун о мёртвом возлюбленном или стеклянный глаз Маркиана, некогда принадлежавший богу смерти Кими, отчего-то прозванного Пердуном. Так почему же Маркиан покончил с собой? Объяснение тут всего одно, а вот ответа может быть два. Первый ответ весьма прост и лежит прямо посреди пространства «метафизики перемены». Маркиан просто перестал быть живым так же, как Адоная-Ламаная и

госпожа Браун перестали быть мужчинами. Он просто отважился на перемену более радикальную, он взял и умер. В пространстве, где перемена есть наивысшая ценность, ничего удивительного в таком поступке нет. Второй ответ звучит иначе. Всякое претендующее на «психологизм» художественное произведение имеет дело с тем же, с чем и психология вообще, то бишь с типами личности, а значит со схожими в чем-то более или менее широкими группами индивидуумов. Персонажи Лиды по договоренности настолько редкие экземпляры, что они существуют вне всяких типологий. Чтобы понять, какая именно мелочь во взаимодействии Адонай-Ламонай, госпожи Браун и Маркиана привела последнего к гибели, необходимо, как минимум, стать частью их общества. А это, черт возьми, привело бы к тому, что взаимодействия между ними стали бы иными, и может быть, Маркиан остался бы жив. То есть, с нашей позиции Маркиан умер совершенно почему угодно. То, что Адоная-Ламаная всё же оказалась чрезмерно близка с госпожой Браун и тем смертельно расстроила Маркиана с точки зрения наблюдателя, то бишь с нашей точки зрения, столь же вероятно, сколь и то, что Маркиану свернул мозг его собственный стеклянный глаз. Вся эта конструкция забавным образом напоминает давно уже бытующий в физике принцип неопределённости Гейзенберга.

На протяжении многих лет литература, использующая сложные психологические модели, обычно также именовалась литературой гуманистической. В данном случае с моей, глубоко частной, точки зрения, мы имеем столь же логичный, сколь и парадоксальный фазовый переход. Мы имеем психологическую модель, в которой о мотивах того или иного поступка больше нельзя рассуждать как об объективно и однозначно существующих реалиях. В этой схеме миропонимания о подлинных мотивах поступков можно рассуждать только как о вероятных в той или иной степени. Собственно, если мы задумаемся о том, как мы живём и как

мы рассуждаем, о том, чего хотят, или что намереваются сделать наши знакомые, то нам придётся признать, что мы поступаем именно этим способом. Мы никогда не знаем точно, что творится с нашими близкими, и, значит, не рассуждаем линейно. Мы только предполагаем, строим догадки, часто взаимоисключающие, сиречь совершаем ту же работу, что и читая рассказы Лиды. А значит, тексты такого рода – это весьма полезный, пускай и новый, а потому непривычный инструмент исследования межличностных отношений. Я бы назвал эту литературу пост- или же квазигуманистической, поскольку внимание её сосредоточено уже не на социальной группе, а непосредственно на отдельном человеке, и его непосредственном окружении.

Самым пронзительным для меня рассказом в книге стал, конечно же текст Лиды Юсуповой «Чудеса с православными. Свидетельство третье». Обозначенный выше «принцип неопределенности» показывает в этом тексте всю свою щемящую и переворачивающую нутро мощь. Пересказывать этот текст я не стану, дабы не портить удовольствие от его прочтения. Скажу только, что в центре его, в качестве основного «чуда», появляется всё та же всемогущая «перемена», или же, если угодно, «пресуществление».

В текстах Маргариты действует весьма похожая механика, однако формообразующая «гипотеза» этого автора лежит в несколько иной области. Герои Маргариты не то, чтобы не навязывают окружающему пространству свою упрямую и причудливую волю, как герои Лиды, они вообще не склонны самостоятельно волю изъяслять. Они всего лишь следуют за потоком реальности, привычно серым и бурно психологичным. Именно этот поток придаёт неожиданные очертания их умам, телам и сексуальным пристрастиям. Эти люди столь странны и необычны в первую очередь потому, что всё вокруг них слишком уж обычно. Думаю, что именно здесь нужно упомянуть о местах обитания Лиды и Маргариты, о Белизе и США соответственно.

Мне представляется, что обе модели равно объективны и равно необходимы в благородном деле описания затейливой и многообразной актуальной реальности. Мне думается, что Лида и Маргарита действительно исследуют, описывают и, конечно же, любят этот мир «в четыре руки».

Попытаюсь резюмировать. Мы имеем образец принципиально новой «пост-психологической» литературы. На данный момент этот весьма прогрессивный, но крайне мало распространенный вид текста вынужден мимикрировать. Мне кажется, что все при-

знаки жанровой литературы, которые несут эти тексты, – есть необходимая для их выживания (читай популярности) мимикрия. Мимикрия эта совершенно естественна, я бы даже сказал, природна. Авторы не стучатся и не ломятся в жанровую прозу, как это делали и делают многие постсоветские литераторы. Они просто органично живут и растут в ней. Так же палочник смотрится совершенно органично на ветке, несмотря на то, что является принципиально иным существом, никакого отношения к дереву не имеющим.

Рецензия публикуется впервые.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ:

Михаил Айзенберг – поэт, эссеист, лауреат премии им. Андрея Белого за 2003 г.

Татьяна Бонч-Осмоловская – кандидат филологических наук, аспирант UNSW (Сидней, Австралия); научные интересы: история литературы, формальная и экспериментальная поэзия, группа УЛИПО, современная русская поэзия, русская австралийская литература.

Анна Голубкова – кандидат филологических наук; научные интересы: литературная критика В.В. Розанова, теоретические аспекты современной литературы, структура и взаимодействие различных элементов литературного процесса.

Данила Давыдов – поэт, критик, кандидат филологических наук, доцент УРАО; научные интересы: теоретическая поэтика, история русской литературы XX-XXI вв., социологические и антропологические подходы к изучению словесности, структура литературного поля, маргинальные типы письма.

Мария Двойнишникова – соискатель степени кандидата филологических наук, преподаватель кафедры русского языка и литературы Южно-Уральского государственного университета (г. Челябинск); научные интересы: русская литература конца XX - нач. XXI вв., в частности - творчество Г. Сапгира. Общие направления исследований: жанровая специфика произведений, использование поэтики абсурда и приемов визуализации текста в современной литературе.

Александр Зотеев – аспирант филологического факультета Самарского педагогического университета.

Вадим Калинин – поэт, прозаик, художник.

Александр Макаров-Кротков – поэт.

Марья Мартысевіч – аспирантка филологического факультета Белорусского государственного университета, работает над диссертацией «Маргинальные формы стиха в современной белорусской поэзии»; научные интересы: теория жанров, компаративистика, переводоведение.

Массимо Маурицио – кандидат филологических наук, младший преподаватель туринского университета; научные интересы: «забытая» поэзия 30-80-х гг.

Дарья Новикова – учитель русского языка и литературы технологической гимназии 13 г. Минска, в 2003-2006 гг. – аспирантка кафедры русской литературы БГУ, г. Минск; научные интересы: творчество Всеволода Некрасова..

Юрий Орлицкий – доктор филологических наук, главный редактор «Вестника гуманитарной науки»; научные интересы: история и теория стиха, поэтика современной русской литературы.

Михаил Перепелкин – кандидат филологических наук, доцент Самарского государственного университета.

Ольга Северская – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Отдела корпусной лингвистики и лингвистической поэтики Института русского языка РАН. Автор более 100 научных и научно-популярных работ, ведет еженедельную программу «Говорим по-русски!» на радио «Эхо Москвы» (в соавторстве с М. А. Королевой) и колонку, посвященную нормам речи, в газете «Русский язык». Научные интересы: поэтика, лингвистика текста, общее языкознание; автор работ о взаимодействии тропов в поэтическом тексте, о структуре поэтического высказывания, о коммуникативном синтаксисе; в последнее время занимается исследованием языка русской и зарубежной поэзии рубежа XX XXI веков и изменениями, происходящими в узусе, в том числе и в речевой практике средств массовой информации.

Татьяна Семьян – доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка и литературы Южно-Уральского государственного университета; научные интересы: визуальность как явление современной культуры, феномен визуального облика прозаического текста.

Артем Скворцов – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы Казанского государственного университета; научные интересы: русская литература XX в., русская поэзия XVIII-XX вв., стиховедение.

Дарья Суховой – кандидат филологических наук, поэт, организатор литературной жизни г. Санкт-Петербурга.

Александр Степанов – кандидат филологических наук, доцент кафедры теории литературы Тверского государственного университета, научные интересы: поэтика текста, стиховедение, творчество И. Бродского, современная поэзия; общее направление исследований – семантика стиха.

Наталья Черных – поэт, эссеист.

Иван Чудасов – аспирант филологического факультета Астраханского государственного университета.