

литературное
НОВОЕ
обозрение

№16 (1995)

ИЗДАНИЕ №16 «НОВОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ОБОЗРЕНИЯ»
ОСУЩЕСТВЛЕНО ПРИ ПОДДЕРЖКЕ ИНСТИТУТА «ОТКРЫТОЕ ОБЩЕСТВО».

Дорогие российские читатели!

С 1995 года журнал «Новое литературное обозрение» становится подписным изданием.

Оформить подписку вы можете в любом почтовом отделении РФ по каталогу агентства «КНИГА-СЕРВИС» или непосредственно в Агентстве.

Частные лица могут также оформить подписку почтовым переводом в адрес агентства «КНИГА-СЕРВИС» (в графу «Для письменного сообщения» бланка почтового перевода впишите название изданий и количество комплектов. Издания будут доставляться по указанному обратному адресу).

«КНИГА-СЕРВИС» принимает заказы на комплекты журнала за 1993 и 1994 гг.

Организации могут перечислить стоимость подписки на расчетный счет Агентства и выслать в его адрес копию платежного поручения и заявку с указанием издания, количества комплектов, почтового адреса и Ф.И.О. подписчика.

Адрес Агентства «КНИГА-СЕРВИС»:

117168 Москва, ул. Кржижановского, д.14, кор.1.
тел. (095) 129-2909, 124-9449, 129-7212

Банковские реквизиты:

р/с 7467374 в Росстройбанке, к/с 161324 в РКЦ
ГУ ЦБ РФ г. Москва, МФО 44583001 уч.83

Зарубежную подписку осуществляют фирмы

Kubon & Sagner, Heßstr. 39/41,
80798, München, Germany

East View Publications, 3020 Harbor Lane North,
suite 110, Minneapolis, Minnesota 55447, USA

Victor Kamkin, Inc., 4956 Boiling Brook Parkway,
Rockville, MD 20852

Стоимость годовой подписки
US\$ 70 — для частных лиц
US\$ 110 — для учреждений

литературное
НОВОИ
обозрение

№ 16 (1995)

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ, КРИТИКА И БИБЛИОГРАФИЯ

Редакция

Ирина Прохорова (главный редактор)

Сергей Зенкин (теория)

Сергей Панов (история)

Татьяна Михайловская (практика)

Абрам Рейтблат (библиография)

Редколлегия

Константин Азадовский (Петербург)

Хенрик Баран (Олбани, Нью-Йорк)

Галина Белая (Москва)

Николай Богомолов (Москва)

Вадим Вацуро (Петербург)

Михаил Гаспаров (Москва)

Александр Жолковский (Лос-Анджелес)

Андрей Зорин (Москва)

Ларс Клеберг (Стокгольм)

Александр Лавров (Петербург)

Джон Малмстад (Кембридж, Массачусетс)

Александр Ошоват (Москва / Лос-Анджелес)

Омри Ронен (Анн Арбор, Мичиган)

Игорь Смирнов (Констанц / Мюнхен)

Роман Тименчик (Иерусалим)

Евгений Тоддес (Рига)

Александр Чудаков (Москва)

Михаил Ямпольский (Нью-Йорк)



МОСКВА

СОДЕРЖАНИЕ

№ 16 (1995)

ТЕОРИЯ

ПРОЧТЕНИЯ

- Сурен Золян 7 Модальность как текст, сюжет и метафора:
В мирах «возврата» Андрея Белого

М. М. БАХТИН В СОВРЕМЕННОМ ПРОЧТЕНИИ

- Юрий Мурашов 24 Восстание голоса против письма.
О диалогизме Бахтина

АРХАИСТЫ И НОВАТОРЫ

- Михаил Эпштейн 32 От модернизма к постмодернизму:
Диалектика «гипер» в культуре XX века
- С. Зенкин 47 Культурология префиксов

LACUNAE

- Борис Дубин 54 О Мишеле Деги
- Мишель Деги 59 Нигдея (*пер. с фр. и комм. Бориса Дубина*)

ИСТОРИЯ

- А. М. Песков 71 Святая Русь и немецкая нехристь
Николая Языкова
- А. И. Рейтлат 81 Как Павел Свинын на Ивана Заикина
жаловался, или Издатель, автор и полиция
в начале XIX в.
- Н. А. Богомолов 91 Категория «подземный классик» в
русской культуре XX века

ОБ ОСИПЕ МАНДЕЛЬШТАМЕ

- Савелий Сендерович 98 Мандельштам и Розанов
- М. Л. Гаспаров 105 «Стихи о неизвестном солдате» О. Ман-
дельштама: Апокалипсис и/или агитка?

О ДАНИИЛЕ ХАРМСЕ

А. ГЕРАСИМОВА	129	Даниил Хармс как сочинитель. <i>Проблема чуда.</i>
ВАЛЕРИЙ САЖИН	140	Блок у Хармса
ИЛЬЯ КУКУЛИН	147	«Двенадцать» А. А. Блока, жертвенный козел и сюжетосложение у Даниила Хармса
СЕРГЕЙ ШУМИХИН	154	Errata

ПОЛЕМИКА

Д. П. ИВИНСКИЙ	161	О записных книжках кн. П. А. Вяземского. <i>Из заметок на полях одной рецензии.</i>
С. ПАНОВ	177	P. S. от редактора

ПРАКТИКА

РУССКАЯ ПОЭЗИЯ НА РУБЕЖЕ XX — XXI вв.

Ю. ОРЛИЦКИЙ	181	Визуальный компонент в современной русской поэзии
ГЕНРИХ ХУДЯКОВ	193	Комментарии к особенностям графической записи стихотворений «столбиком» <i>Визуальные тексты Генриха Худякова (с. 194), Ларисы Березовчук (199), Михаила Сухотина (200), Александра Горнона (201), Сергея Бирюкова (202), Александра Левина (203), Владимира Строчкова (204)</i>
ЛАРИСА БЕРЕЗОВЧУК	205	Концепция ритма в поэзии Аркадия Драгомощенко. <i>Несколько предварительных наблюдений в жанровом модусе аннотации.</i>
АННА РЫ НИКОНОВА-ТАРШИС	221	«Уктусская школа»
БОРИС КОНСТРИКТОР	239	Визуальные тексты
МИХАИЛ СУХОТИН	244	О двух склонностях написанных слов. <i>О конкретной поэзии.</i>
Вл. КУЛАКОВ	253	Визуальность в современной поэзии: минимализм и максимализм <i>Визуальные тексты Ильи Бокштейна (255), Генриха Саггера (258), Руслана Элинина (261).</i>
ИГОРЬ ЛОЩИЛОВ	264	Опыт интерпретации визуального текста

ВИЛЕН БАРСКИЙ	269	Визуальные тексты
СЕРГЕЙ БИРЮКОВ	272	«...И поиск сути нежной...»
ДМИТРИЙ АВАЛИАНИ	275	Из неопубликованного
СЕРГЕЙ БИРЮКОВ	286	Зримое звучание
ГЕНРИХ САПГИР	290	Стихи на неизвестном языке
СЕРГЕЙ СИГЕЙ	296	Фрагменты полной формы

Визуальные тексты Сергея Сигея (310), Ры Никоновой (316)

ОЛЕГ ДАРК	321	Байтов зимой, или Описание дороги
В. КУРИЦЫН	329	Данный момент. (О сочинении Л. С. Рубинштейна «Программа совместных переживаний», 1981)

БИБЛИОГРАФИЯ

А. Т. ИВАНОВ	333	Бахтин, бахтинистика, бахтинология
Д. П. ИВИНСКИЙ	337	Литературный анекдот пушкинской эпохи
Р. Д. ТИМЕНЧИК	341	Георгий Иванов как объект и субъект
А. РЕЙТЕЛАТ	349	Российское литературоведение: современная ситуация. <i>Размышления по поводу издания литературоведческих книг в 1994 г.</i>
	356	Новые книги

ХРОНИКА

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX ВЕКА

ДМИТРИЙ БАК	390	
	397	С. ЗЕНКИН
Л. КАЦИС	398	
	400	В. КУРИЦЫН
ВЕРА МИЛЬЧИНА	410	
	416	АНДРЕЙ НЕМЗЕР

ПРИЛОЖЕНИЕ

М. Л. ГАСПАРОВ	421	Записи и выписки
----------------	-----	------------------

литературное
НОВОЕ
обозрение

теория

**М. М. БАХТИН
В СОВРЕМЕННОМ ПРОЧТЕНИИ**

**Юрий Мурашов
ВОССТАНИЕ ГОЛОСА ПРОТИВ ПИСЬМА**

АРХАИСТЫ И НОВАТОРЫ

**Михаил Эпштейн
ОТ МОДЕРНИЗМА К ПОСТМОДЕРНИЗМУ:
ДИАЛЕКТИКА «ГИПЕР» В КУЛЬТУРЕ XX ВЕКА**

Сергей Зенкин. КУЛЬТУРОЛОГИЯ ПРЕФИКСОВ

LACUNAE

Мишель Деги. НИГДЕЯ



ПРОЧТЕНИЯ

Сурен Золян

МОДАЛЬНОСТЬ КАК ТЕКСТ, СЮЖЕТ И МЕТАФОРА: В МИРАХ «ВОЗВРАТА» АНДРЕЯ БЕЛОГО

1. ВВЕДЕНИЕ

«Возврат. Третья симфония» Андрея Белого делится на три части. Каждая из них описывает определенный мир и происходящие в этом мире события. Эти миры могут быть охарактеризованы как «подлинный мир вечных сущностей и фиктивный мир земного существования» (*Лавров, 1991*), «пребывание в вечности — земное бытие — возвращение в вечность» (*Кожевникова, 1983, 53*) или «земной мир — мир Эдема» (*Миц, Мельникова, 1984*), где первый — «искаженный двойник» второго. «Многомирие» — первая из приходящих на ум исследователям и критикам характеристика «Возврата». В данном случае, однако, нас интересует не то или иное истолкование или его соотнесение с философскими взглядами Белого и общей программой символизма. Вопрос, на который мы попытаемся ответить, другого рода: почему читательская или исследовательская рефлексия над текстом, вне зависимости от ее конкретного характера, оказывается процедурой выделения миров и прослеживания связей между ними (а не более привычного анализа сюжета, образов и т. п.). Однако сама подобная постановка вопроса возвращает нас от логико-семантической проблематики именно к привычному литературоведческому анализу, ибо многомирие, множественность миров — это и тема, и структурный принцип текста.

Уже при самой беглой характеристике произведения мы сталкиваемся со следующей особенностью: то, что можно назвать содержательным анализом произведения («выявление темы и идеи», «характеристика образов», «язык и стиль»), естественным образом приводит к выдвижению онтологических гипотез и может быть формализовано в понятиях семантики возможных миров. Например, такие необычные для литературоведческого анализа вопросы, как «является ли главный герой (кто? — Хандриков? ребенок?) тем же самым Хандриковым во всех мирах?», «в каком отношении — симметричном или асимметричном — один мир достижим из другого?» и т.п., — вовсе не являются модально-семантическими вариациями на темы Белого, а предопределяют «обычное» прочтение «Сим-

фонии». Более того, в тексте «воспроизведены» в качестве «гипотез», между которыми читатель должен выбирать (или, наоборот, не выбирать, а принять все возможности), различные, в том числе и еще не выработанные, версии семантики возможных миров. Причем вербализованные гипотезы принадлежат в основном Хандрикову и даются в форме вопросов или его «предположений», а «собственно авторская» версия семантики возможных миров «растворена» в языковой организации текста и «проявляется» в результате *как лингво-литературоведческого*, так и логико-семантического анализа. Впрочем, ввиду многозначности языковых выражений текста авторская версия также не является однозначной. Языковая многозначность и постоянные переходы от точки зрения всезнающего рассказчика к точке зрения персонажа влекут изменения условий истинности высказывания и тем самым изменения их интерпретации, особенно если учесть, что понимание художественного высказывания (условия его истинности) непосредственно связано со статусом и миром-локусом говорящего (подробнее — Золян, 1991). Поэтому анализ структурных принципов организации текста (межпредложенческой = межмировой соотнесенности) показывает, что здесь также действуют различные семантики, и различные типы межмировой (= внутритекстовой) соотнесенности взаимодействуют между собой и сменяют друг друга. Поэтому поиск ответа на вопрос, какой из описываемых миров актуальный (подлинный), какие — возможные (и ненастоящие), и на тому подобные вопросы есть в самом строгом смысле одновременно и основная тема текста, и механизм прочтения и понимания текста.

Если следовать сюжету, то между мирами устанавливается отношение повторения («возвращения» — подчеркнуто заглавием «Возврат») и отражения. Это принципиально разные отношения. Первое характеризует временную соотнесенность миров, второе — пространственную. Эти два отношения могут накладываться друг на друга. Налагающиеся друг на друга идентичность в различные моменты времени и идентичность в один и тот же момент времени, но в ином пространстве — это идентичность в самом строгом смысле. Но в том и один из парадоксов (возможно, основной), что этой идентичности нет.

Помимо этих двух отношений, которые характеризуют «объективную» соотнесенность между мирами (в данном случае «объективное» значит описываемое автором-наблюдателем), наличествуют и субъективные «психические» отношения достижимости, когда описываемый мир оказывается содержанием той или иной пропозициональной установки (типа «Хандриков вспомнил...», «Хандрикову приснилось...», «Царь-Ветер рассказывал...»). Заметим, что ввиду постоянных переходов от точки зрения наблюдателя к точке зрения героя (особенно в третьей части) психические и пространственно-временные отношения достижимости постоянно накладываются друг на друга и могут быть объяснены друг через друга. Например, пространственно-временная структура мира может быть объяснена как то, что кажется душевнобольному Хандрикову (реалистическое толкование). Но, с другой стороны, «сны», «воспоминания», «сказки» оказываются «отражением» действительно имевших место или должных случиться событий. И наоборот, реальность предстает как неадекватное описание, смутный след, овеществленная метафора сказочного вечно-сущего мира.

Дело вовсе не в том, чтобы находить возможные соответствия между той или иной версией семантики возможных миров и той семантической концепцией, которая содержится или может быть извлечена из текста. Более того, наличествующие в «Возврате» межмировые отношения нельзя без явных натяжек свести к тем, которые описаны в модальной семантике, при всем богатстве ее возможностей. Конечно же, даже нетривиальные межмировые отношения могут быть описаны как взаимодействие

нескольких более привычных, а наличие конкурирующих принципов межмировой достижимости и идентификации можно объяснить сменой в различных фрагментах текста этих отношений. Но более фундаментальным и адекватным предположением будет то, что в тексте «Возврата» на различных уровнях текстового анализа выявляются различные онтологические гипотезы — различным текстовым реальностям соответствуют различные онтологии. Тема и идея произведения (при всей условности этих терминов) в данном случае есть не столько ответ на вопрос (как в выпшепротитированных толкованиях), сколько процесс поиска ответа.

2. МАГИСТР ХАНДРИКОВ О ВОЗМОЖНЫХ МИРАХ

В наиболее эксплицитной форме «онтологическая теория» формулируется самим Хандриковым. Правда, как было отмечено, Хандриков скорее предлагает взаимоисключающие версии, каждая из которых находит образно-сюжетное соответствие в тексте. Воспроизведем «теоретическую онтологию» Хандрикова (ее эмпирический коррелят — сюжетная судьба Хандрикова), в первую очередь, основные положения его речи на банкете после защиты диссертации:

...И не мы подходим к зеркалу, а отражение кого-то неизвестного, подходящего с *той стороны*, увеличивается размером на зеркальной поверхности. Так что мы никуда не уходим, ниоткуда не приходим, а растягиваемся и стягиваемся, оставаясь на той же плоскости. Может быть, мы стоим прямо, а может быть, вверх ногами, или бегаем под углом в сорок пять градусов. Быть может, вселенная только колба, в которой мы осаждаемся, как кристаллы, причем жизнь с ее движением только падение образовавшихся кристаллов на дно сосуда, а смерть — прекращение этого падения (здесь и далее выделение в цитатах принадлежит А. Белому. — С.3.).

...Быть может, все возвращается. Или все изменяется. Или все возвращается видоизмененным. Или же только подобным. Может быть, возвратившиеся видоизменения когда-то бывшего совершеннее этого бывшего. Или менее совершенны. Может быть, ни более, ни менее совершенны, а равноценны... Может быть, каждая точка во времени и пространстве — центр пересечения многих спиральных путей разнородных порядков. И мы живем одновременно и в отдаленном прошлом, и в настоящем, и в будущем. И нет ни времени, ни пространства. И мы пользуемся всем этим для простоты. Или эта простота — совершившийся синтез многих спиральных путей, и все, что во времени и пространстве, должно быть тем, чем оно является...

Может быть, наши капризы разлагаются на железные законы необходимости. Или законы необходимости — только привычки, укоренившиеся в веках. Везде решение одного уравнения со многими неизвестными. Как ни менять коэффициенты и показатели, неизвестное не определится.

Как нам представляется, главная идея Хандрикова — неопределенность и относительность сущего:

Все неопределенно. Самая точная наука породила на свет теорию *вероятностей* и *неопределенных* уравнений. Самая точная наука — наука самая относительная. Но отношение без относящихся — нуль.

Сам Хандриков — в поисках идентичности, поэтому любое бытовое происшествие может стать поводом для размышлений о характере существования самого Хандрикова:

...Работаю на Ивана. Иван на Петра. А Петр на меня. Души свои отдаем друг за друга. Остаемся бездушными, получая лишь необходимое право

на существование... Получая нуль, становимся нулями. Сумма нулей — нуль...

...Хандриков прыгнул в конку... Сквозь бледные стекла созерцал жавшихся друг к другу пассажиров... Все они были бесспорно разных образов мысли, но сошлись в одном пункте — у Ильинских ворот. Теперь они продельвали одно общее дело: мчались по Воздвиженке к Арбату. Казалось, в замкнутом пространстве был особый мир, случайно возникший у Ильинских ворот со звездами и туманными пятнами, а приникший к бледному стеклу Хандриков из другого мира созерцал эту вселенную. Он думал: «Быть может, наш мир — это только конка, везомая тощими лошадьми вдоль бесконечных рельсов. А мы, пассажиры, скоро разойдемся по разным вселенным»... И вспомнил Хандриков, что все это уже совершалось и что еще до создания мира конки тащились по всем направлениям.

...Хандриков зашел побриться... Хандриков глядел в зеркало, и оттуда глядел на него Хандриков, а против него другое зеркало отражало первое. Там сидела пара Хандриковых. И еще дальше опять пара Хандриковых с позеленевшими лицами, а в бесконечной дали можно было усмотреть еще пару Хандриковых, уже совершенно зеленых. Хандриков думал: «Уже не раз я сидел вот так, созерцая многочисленные отражения свои. И в скором времени опять их увижу». «Может быть, где-то в иных вселенных отражаюсь я, и там живет Хандриков, подобный мне. Каждая вселенная заключает в себе Хандрикова. А во времени уже не раз повторялся этот Хандриков».

...Хандриков вымылся в бане... Хандриков думал: «Другие Хандриковы вот так же моются в бане. Все Хандриковы, посеянные в пространстве и периодически возникающие во времени, одинаково моются».

Нетрудно убедиться, что «теория» Хандрикова причудливо соединяет все основные в настоящее время концепции межмировой достижимости — А. Прайора, Я. Хинтикки, Д. Льюиса, С. Крипке и А. Плантинги, которые, используя тот же аппарат модальной логики, основываются на различных онтологических гипотезах. Но именно попытки переложить хандриковскую теорию на язык какой-либо из современных концепций демонстрируют ее противоречивость: неясно, имеем ли мы дело с «повторением» Хандрикова во времени, с симультанным «отражением» Хандрикова в «иных вселенных» или же с синтезом того и другого — «каждая точка во времени и пространстве», в которой локализуется Хандриков, есть «центр пересечения многих спиральных путей разнородных порядков».

Несмотря на кажущуюся четкость формулировки, не совсем ясно и то, как следует понимать «квантификацию по возможным мирам»: «Все Хандриковы, посеянные в пространстве и периодически возникающие во времени, одинаково моются». Непонятно, выступает ли здесь имя «Хандриков» как имя собственное или же как общее, является ли выражением необходимой истинности (истинности во всех возможных мирах) того, что Хандриков моется, или же необходимость относится к способу («одинаково», «вот так же») мытья, что в таком случае должно восприниматься как сущностное и потому неизменное свойство Хандрикова. Возможно, такая пародийная постановка вопроса соответствует логическому приему доведения до абсурда.

Неопределенно (точнее — неоднозначно) и другое — тот ли самый Хандриков, который бреется и моется, отражается и повторяется в других мирах, или там обитают его «двойники»? Является ли имя «Хандриков» жестким десигнатором (С. Крипке) или же это «аббревиация дескрипций»? Примечательно, что даже в пределах одного предложения могут быть выделены несколько различных семантик («жесткая», «двойни-

ковая» и индексикальная): «...где-то в иных вселенных отражаюсь я, там живет Хандриков, подобный мне», — «подобный Хандриков» исключает задаваемую именем собственным тождественность Хандрикова во всех мирах, а использование индексикала «Я» связывает выделение индивида с контекстом говорения и предполагает его самотождественность во всех мирах, безотносительно к номинации и подобию. Кроме того, переход от местоимения «я» к имени собственному свидетельствует о наличии точки зрения наблюдателя, совмещенной с самим персонажем, и изменении контекстных координат («я» может быть заменено на третье лицо, только если изменяется координата говорящего). Приведенное высказывание может быть переведено на несколько семантических теорий (языков), но они исключают друг друга: «я-Хандриков», «Хандриков во всех мирах» и подобия («отражения») Хандрикова в других мирах — различные в концептуальном отношении объекты, предполагающие различные онтологии.

Как и следовало предполагать, предлагаемое решение является не логическим, а сюжетным. Отражение существует, и «я-Хандриков» из одного мира должен вытеснить подобного ему Хандрикова в другом мире:

По вечерам Хандриков отвызывал лодку. Выезжал на середину озера... Хандриков всматривался в отражение. Ему казалось, что он висит в пространствах, окружающих небесами. Говорил, указывая на воду: «Орлов ушел туда — за границу».

Оттуда смотрел на Хандрикова похудевший ребенок с лазурными глазами и тихонько смеялся над ним. Он смеялся оттуда, насмешник из дальних стран.

И Хандриков думал: «Вот я опрокинусь и буду там, за границей, а насмешник вынырнет сюда со своей лодкой... Вот я».

Все чаще и чаще хотелось ему перекувырнуться в воздухе, чтобы самому погрузиться в дальние страны, перейти за черту. Стать за границей. Вытеснить оттуда свое отражение. Вернуться к Ивану Ивановичу.

...И он решил. «Иду к теб...» Мгновение: изумрудно-золотая вода, журча, хлынула в зачерпнувшую лодку и отливала тающими рубинами. Всплеснул руками и ринулся в бездну изумрудного золота. Отражение бросилось на Хандрикова, защищая границу от его вторжений, и он попал в его объятия.

Таким образом, противоречие решается созданием новой семантической теории, совмещающей жесткую десигнацию Крипке (имя собственное выделяет во всех мирах одного и того же индивида, а не «очень похожего двойника») и двойниковую семантику Льюиса. Истинный Хандриков вытесняет свои отражения из других миров, причем эти отражения могут отличаться от истинного Хандрикова как незначительно (они могут становиться все более зелеными), так и существенно (отражением Хандрикова может оказаться и похудевший ребенок с лазурными глазами). Только перейдя границу между мирами, Хандриков может вытеснить своего двойника и стать им (как в финале он оказывается ребенком). Таким образом, двойники Хандрикова в том или ином мире существуют до тех пор, пока он сам не оказывается в данном мире. Чем же обеспечивается в таком случае идентичность истинного Хандрикова? Не именем собственным и не сущностным свойством, не изменяющимся от мира к миру, а субъективной характеристикой — быть «Я», безотносительно к характеристикам и возможным контекстам. Именно это «я» обеспечивает идентичность героя во всех тех мирах, в которых — до момента его прихода-возврата — обитают его отражения. И тот мир, который задается актуальным для данного момента времени (= данного фрагмента текста) «я», есть актуальный мир. И данная «я-актуализация» есть связанная с прослеживанием главного героя операция упорядочения множества

миров, которая накладывается на более привычное упорядочение посредством временных характеристик («было раньше — будет потом»).

Переключки между теорией Хандрикова и модальной семантикой можно было бы продолжить, но это значило бы и умножение поставленных вопросов. Здесь важно другое — современные семантические концепции позволяют сформулировать то, что можно назвать «проблематикой произведения». И, как часто это бывает, «мысли и чувства» главного героя служат отправным пунктом для постановки вопросов, ответить на которые призван анализ произведения. Необычность ситуации лишь в том, что «возникающие» вопросы адекватнее формулируются в терминах модальной семантики, а не, скажем, обыденного опыта. Впрочем, если учесть философскую направленность произведения (фундаментальные проблемы бытия и метафизика мира), с одной стороны, а с другой — принять во внимание то, что модальная семантика эксплицирует традиционные метафизические категории философии, то ситуация перестанет казаться столь уж необычной.

3. СЮЖЕТ И ОНТОЛОГИЯ

Вопросы, которые волнуют Хандрикова, предопределены его «судьбой» — его сюжетной историей. Но сюжет в данном случае лишь манифестация в одном из миров «сказки о Хандрикове». Судьба Хандрикова известна (Старику и Царю-Ветру), но сам Хандриков о ней иногда догадывается, но не знает ее. Антагонисты — Старик и Царь-Ветер (возникающие затем в обличье психиатра Орлова и доцента Ценха) не только знают, но и творят судьбу Хандрикова (или ребенка?). Царь-Ветер рассказывает *вещую сказку* ребенку, который должен стать Хандриковым, и сам процесс рассказа есть акт убийства ребенка и превращения его в другом мире в Хандрикова. Задается межмировая линия — индивид, который в одном мире является ребенком, в другом станет Хандриковым. К межмировому соответствию добавлена временная координата (сейчас — потом). В отличие от миров отражений, предполагающих одновременное существование индивидов-соответствий, в неодновременно существующих мирах совершается «убийство» — так как после возникновения-рождения Хандрикова в «новом» мире, в «старом» мире ребенок уже не существует, — а в финале самоубийство: перестанет существовать превратившийся в ребенка Хандриков.

Но на иной онтологии основана межмировая линия — межмировая судьба, творимая стариком: «ребенок повторится». В этом случае устанавливается не соответствие, а тождество между ребенком в одном мире и его повторением в другом, а не между ребенком и Хандриковым. При этом отношение между мирами и пространственное (ребенку предстоит путешествие, стало быть, он сам перемещается из мира в мир), и временное — в определенный момент времени один мир становится другим (в точном соответствии с понятием достижимости во временной логике). Совмещение двух этих отношений является идея возврата и повтора. Судьба ребенка предопределена, поэтому временные отношения («было, что *P*», «будет, что *P*», где *P* — некоторая пропозиция) здесь совмещены с модальными: «необходимо, что будет *P*» (или в другой форме — «неверно, что возможно, что будет не-*P*»), и скорее эта отрицательная форма уместнее для толкования слов об «обреченности» ребенка на повторения. Заметим, что то *P*, которое необходимо должно произойти, по всей вероятности, уже было. Ср.:

Но старик молчал... Бормотал про себя: «Нет, его не спасешь... Он должен повториться... Случится одно из ненужных повторений его».

«Наступает день Великого Заката».

Отдаленное прошлое хлынуло на них от сверкающих в небе созвездий.

...И старик разбрасывал бриллианты. И бриллианты, точно новые посе-
вы миров, ослепительно кружились во мраке ночи.

Казалось, на них зарождались новые жизни, новые роды существ совер-
шали жизненные круги.

А старик все летел, размахивая крыльями. Летел и кричал: «Ребенок повто-
рится. На каждом застывшем бриллианте возникнет он для вечных повто-
рений».

Но это казалось. Старик в темноте, на громадном черном утесе не летел,
а стоял...

Старик взял его за руку и сказал: «Сегодня решится твоя участь».

Старик сказал: «Это грот дум. Здесь *впервые спускаются. Отправляются
путешествовать*».

«Теперь наступило. Ты должен. Необходимо...»

Как можно истолковать предсказываемую Стариком сюжетную судьбу
Хандрикова? С одной стороны, напрашивается объяснение: все, что
произойдет с Хандриковым, необходимо (во всех мирах, достижимых из
исходного мира, будет *P* и неверно, что возможно, что будет не-*P*).
Необходимость опять-таки связывается с истинностью соответствующе-
го *P* предложения во всех мирах. С другой стороны, это слишком фунда-
ментальное положение, и в данном случае подчеркивается и более спе-
цифичное: временная достижимость оформляется как пространственная.
Совмещаются два понимания возможного: классическое, согласно кото-
рому все, что возможно, «обязательно будет реализовано в некоторый
момент истории», и современное, когда альтернативные возможности
могут быть рассмотрены применительно к одному и тому же моменту
времени, без того чтобы эти возможности осуществлялись в реальной
истории (ср.: *Кнуuttiлла, 1984, 144—146*)

Подобную ситуацию можно наблюдать и в обычном языковом упот-
реблении при логически некорректно используемой операции снятия
модальности. Например, когда мы утверждаем, что завтра обязательно
будет дождь, мы имеем в виду то, что при любом возможном течении
событий (то есть во всех возможных мирах, которые *сейчас* совпадают с
действительным миром) будет дождь. Так ли важно, который из этих
миров окажется действительным — скажем, тот ли мир, в котором дождь
застанет меня дома или на улице? Все эти миры могут иметь общим
лишь то, что в них предложение «идет дождь» будет истинно, для каждо-
го из этих миров можно найти место в абстрактном пространстве «логи-
чески возможного», понимая при этом, что в реальном физическом
пространстве (в действительном мире) реальным окажется лишь одно из
возможных течений событий: возможно, что в некоторый момент време-
ни (когда истинно, что идет дождь) я буду дома, и возможно, что в этот
же момент я не буду дома. Без модального оператора такая конъюнкция
была бы противоречивой, с ним — нет.

Однако достаточно понять вышеприведенное предложение в букваль-
ном смысле, соответствующем классическому пониманию возможного,
то тогда его экспликация-«перевод» предстанет как онтологическая ме-
тафора. Возможный мир — в соответствии с таким пониманием — это
мир, который будет реализован в определенный момент времени в исто-
рии (физическом пространстве). И понимание (= знание условий истин-
ности) такого предложения приводит к заданию такой онтологии, при
которой все возможное каким-то образом онтологизируется (наделяется
существованием) и различие между возможным и действительным исче-
зает: существует мир, в котором идет дождь и я иду по улице, и суще-
ствует мир, в котором идет дождь и я нахожусь дома, и оба этих мира
синхронизированы относительно одного и того же момента времени.
Классическое, близкое к естественно-языковому пониманию возможного
при такой интерпретации требует представления пространства логичес-
ких возможностей как физического и исторического (сюжетного). Ср.:

«Широко признано, что если модальные понятия рассматриваются экстенционально, так что учитываются только события реальной истории, то в результате мы вообще утрачиваем специфику модальности» (*Кнута-тилла, 1984, 146*).

Возвращаясь к «Симфонии», можно видеть, что предначертанная Стариком сюжетная судьба Хандрикова основывается на том, что Белый использует современное понятие возможного, но метафоризирует его, оформляя в духе классического, более привычного. Поэтому каждая возможность локализуется им в определенном действительном мире — «в новых посевах миров». Вместо множества возможностей (возможных миров) «возникает» множество действительных миров. Каждая возможность реализуется в реальной истории, но для этого необходимо создать ряд таких историй, в частности, ряд жизней Хандрикова во всех мирах: «на каждом застывшем бриллианте возникает он для вечных повторений».

Повторяемость во всех мирах, временной коррелят истинности соответствующих предложений во всех мирах, не столько предстает тогда как утверждение их необходимой истинности, сколько свидетельствует о том, что Белый, онтологизируя возможное, создавая из него миры, тем не менее говорит об одном и том же мире. Если все истинное в одном мире истинно и в другом и наоборот, то это значит, что мы имеем дело с одним и тем же миром. Подчеркиваемая Стариком, а затем и Хандриковым идентичность имеющих место «состояний дел» указывает не столько на их необходимый характер, сколько на немодальностный характер одного и того же мира, в котором нет места альтернативам: все движется согласно предопределенному сюжету. Основой для этого служит, однако, если мы правильно ее выделили, сугубо модальностное понятие возможности и ее метафоризация.

Для контраста уместно привести отрывок из новеллы Борхеса «Сад расходящихся тропок», в которой расхождение между традиционным и современным понятием возможного становится художественной темой, более осознанной, а потому и более поверхностной. Альбер так представляет загадку романа Цюй Пэна:

«Стоит герою любого романа очутиться перед несколькими возможностями, как он выбирает одну из них, отметая остальные; в неразрешимом романе Цюй Пэна он выбирает все разом. Тем самым он творит различные будущие времена, которые в свою очередь ветвятся и множатся... «Сад расходящихся тропок» — это недоконченный, но не искаженный образ мира, каким его видел Цюй Пэн. В отличие от Ньютона и Шопенгауэра ваш предок не верил в единое, абсолютное время. Она верил в бесчисленность временных рядов, в растущую головокружительную сеть расходящихся, сходящихся и параллельных времен. И эта канва времен, которые сближаются, ветвятся, перекрещиваются или век за веком так и не соприкасаются, заключает в себе все мыслимые возможности. В большинстве времен мы с вами не существуем; в каких-то существуете вы, а я — нет; в других есть я, но нет вас; в иных существуем мы оба. В одном из них, когда счастливый случай выпал мне, вы явились в мой дом; в другом, проходя по саду, нашли меня мертвым; в третьем — я произношу эти же слова, но сам я — мираж, призрак» (*Борхес, 1984, 91–92*).

Не вдаваясь в обсуждение концепции Альбера (тонко перечеркнутой детективной фабулой новеллы и ее «исторической» частью), заметим: различные миры возникают у Цюй Пэна для того, чтобы поместить в них отличающиеся возможности, все из них реализуются в определенном «будущем». У Белого, напротив, миры, творимые Стариком, актуализируют одну и ту же «историю». В обоих случаях декларируется, несмотря на модальные выражения, немодальностный подход: в мирах Цюй Пэна

мы имеем дело только с возможным, в мирах Старика — только с предопределенным. Правда, в обоих случаях текстовая организация уточняет декларируемое: так, в зачитываемых Альбером вариантах схожи сюжеты и совпадают финальные фразы, то есть различные истории, происходящие в одно и то же время, тяготеют к повторяемости и, стало быть, выделяются необходимые черты возможных историй (то, что имеет место во всех мирах). У Белого же используются не столько буквальные совпадения, сколько перифразы, разветвленная система не сводимых к полному изоморфизму лексических и ситуационных соответствий, то есть языковой организации текста скорее соответствует концепция подобия, а не тождественности миров.

Однако, отвлекаясь от этого дополнительного измерения, можно выделить следующие принципиальные различия. Борхес (Цюй Пэн) размещает различные миры во времени, Белый — в пространстве. Различная онтологизация модальных отношений имплицитно кардинальные образы: в одном случае образ лабиринта, ветвящихся времени и истории, в другом — зеркала, вневременных (или синхронизированных) и подобных миров, где изменения, если они есть, обусловлены свойствами зеркала, а переход из мира в мир оказывается выгеснением отражения. Наделяя отражения существованием, Белый онтологизирует отражаемые миры — локализует их в физическом пространстве, поэтому «та сторона» зеркала предстает как имманентно существующая и даже может быть воплощена как неизменный мир сущностей (финал «Возврата»).

Борхес локализует в одновременно существующих мирах возможное, Белый — необходимое. Отсюда характерная для «Возврата» повторяемость миров и событий (историй). Или справедливо и обратное: акцентируя повторяемость, Белый выделяет необходимое. У обоих некоторому моменту времени соответствуют различные миры. Но у Борхеса в каждый момент времени существуют различные прошлое, настоящее, будущее; у Белого — одно и то же прошлое, настоящее, будущее. Во всех мирах и временах имеет место одно и то же течение событий. Каждая вселенная заключает отражения Хандрикова, который к тому же повторяется и во времени. Привидевшийся Свидригайлову (Достоевскому?) образ дурной вечности и бесконечности, баньки с пауками, парадоксальным образом воплощается в московской бане, где Хандриков осознает, что все Хандриковы, посеянные в пространстве и периодически возникающие во времени, одинаково моются. Логический сдвиг (онтологизация возможности и локализация ее в реальной истории) доводит сюжет — в строгом соответствии с избранными средствами — до логического гротеска.

4. МЕТАФОРЫ И МИРЫ

В ранних, наиболее прямолинейных версиях описания метафоры в терминах условий истинности предлагалось рассматривать метафорическое отношение как своего рода межмировое. Так, метафорическое выражение «солнце смеется» предлагалось рассматривать как имеющее две области интерпретации (мира), в одном из которых имело место то, что «обычное» солнце светит, а в другом — необычное одушевленное солнце смеется, как это бывает на детских рисунках (*Dijk, 1975*). Нечто весьма близкое к подобному миропорождающему механизму, основанному на экстенциональном понимании метафорических выражений, является структурным принципом «Возврата». «Язык и стиль» — одна из загадок онтологии миров «Возврата». Эти миры образуются языковыми средствами: то, что в одном мире является референтом прямого выражения, то в другом предстает как референт буквально интерпретируемого метафорического выражения. А связность между фрагментами текста обеспечива-

ется особой системой перифразирования между тем, что относительно одного мира является метафорой, а относительно другого — буквальным выражением. Эта особенность текста, его структурный принцип, предопределяющий его прочтение, уже отмечалась исследователями, и нам достаточно лишь воспроизвести их наблюдения:

Первая часть «Возврата» объединена со второй и третьей и перекличкой ситуаций, и словесными перекличками... Помимо прямых повторений, которые в основном распространяются на характеристику персонажей, устанавливая соответствия между разными их воплощениями в разных мирах (Старик — психиатр Орлов, сумасшедший колпачник — Ценх, ребенок — Хандриков), используется и переход от реалий первой части к тропам — метафорам и сравнениям, которые содержат в себе напоминание о другом мире, мире сущностей. Персонажи первой части — кентавр, краб, морская змея, морская звезда — имеют соответствия в земном мире: «профессора походили на старинных кентавров»; «физик кричал, походя на огромного краба»; «малютка распластался на полу, как большая морская звезда»; «вдоль бесконечных рельсов с невообразимым грохотом несся огромный черный змей с огненными глазами». Так же последовательно устанавливаются соответствия между деталями обстановки: «Из-за утеса уже дважды вспыхнула ядовитая молния» — «Золотое небо вспыхнуло красным жаром. Ряды домов, точно серые утесы, убежали вдаль» (Кожевникова, 1983, 54).

Образы из первой части («сон» Хандрикова) воскресают в новом облике в «эмпирии» второй части... «морской гражданин», учаший своих сыновей низвергаться со скалы в морскую пучину, оборачивается стариком в бане, который «учил сына низвергаться в бассейн», змея с рогатой головой, угрожающая ребенку, преобразуется в «черного змея» — железнодорожный поезд, который «приподнял хобот свой к небу», созвездие Геркулеса напоминает о себе «синей коробкой, изображавшей Геркулеса», кентаврам из первой части соответствуют два университетских профессора, похожие на кентавров, и т.д. Такой же неукоснительный параллелизм сохраняется и в обрисовке двух центральных образов-мифологем: «колпачник», символизирующий мировое зло в первой части, воплощается в «реальном» плане в приват-доцента Ценха, изливающего на Хандрикова «стародавнюю ненависть», а старик-демиург, наставник и защитник ребенка, предстает в облике психиатра доктора Орлова (соответственно, орел — «пернатый муж с птичьей головой», — которого старик обещает послать ребенку, уходящему в «пустыню страданий», является Хандрикову в виде мужчины с пернатой головой и, подобно египетскому птичьеголовому богу Тоту, «владыке времени», препровождаящему усопших в царство мертвых, отправляет его в Орловку в санаторию для душевнобольных) (Лавров, 1991, 26—27).

Хотя возможны некоторые разночтения, но сам принцип в целом достаточно очевиден, а сами разночтения возможны скорее относительно трактовок, а не самих соответствий. Поэтому, считая излишним приводить возможные дополнения к приведенному списку соответствий, попытаемся сформулировать принцип, на котором они основываются.

Очевидно, что соответствия устанавливаются между теми объектами, которые можно описать при помощи одного и того же выражения или же таких различных выражений, которые являются перифразами (как правило, метафорическими) друг друга. Выражению, допускающему двоякую интерпретацию, соответствуют две перифразы и два мира. Остается распределить перифразы по различным частям текста, а миры развести во временном и пространственном плане и онтологизировать их. Но вместе с тем можно заметить, что внутритекстовые отношения не укладываются полностью в вышеприведенную схему. Так, змей и поезд могут по-

явиться в одном и том же мире, причем даже в облике «змея-поезда», то есть уже третьего объекта. Вышеприведенное наблюдение о том, что «кентаврам соответствуют два университетских профессора, похожие на кентавров», следует дополнить: и в бытовом мире профессора обращаются в кентавров, а в третьей части — в профессоров-кентавров. (Боле того, есть еще и кентавры, не имеющие отношения к профессорам: «Мимо промчался кентавр, дико ржа и махая палкой, а рядом с ним мчалась лошадь. Но это был мальчишка-коночник».) И в одном мире возникает множественность переходящих друг в друга объектов, рожденных из соответствующих языковых выражений, — Орлов, муж с головой орла, белокрылый день и т.п. Уже в первой части Старик обращается в орла:

Старик всплеснул руками и сорвался с острого хребта скал. Он не упал в водно-зеленую глубину, но исчез в пространстве между вершиной скалы и морем. Огромная белая птица тяжелыми взмахами крыл разрезала прозрачность... покрывала, смеясь над невозможным. На пернатой шее сверкало ожерелье из разноцветных огоньков, а таинственный шаг неизменной Вечности раскачивался, привязанный к ожерелью.

А Иван Иванович Орлов уподобляется даже Вечности — атрибуту Старика: «Все было жутко в полумраке. Казалось, сюда придет Вечность. Но пришел только Орлов и стал в темный угол». Аналогично и Ценх уже в бытовом мире преобразуется в колпачника — «вдоль тающей мостовой шагал бледный озлобленный колпачник с поднятым воротником у пальто и с волчьей бородкой торчком»; а пережитая некогда Ценхом душевная болезнь («Ярость Ценха — его бурное чиханье — не имела границ, потому что и он был душевно болен когда-то») — отголосок предиката первой части: «Это был Царь-Ветер — душевнобольной», что, кстати, можно рассматривать и как намек на спаренность бывшего душевнобольным Ценха и становящегося душевнобольным Хандрикова. А служебная зависимость Хандрикова от доцента Ценха начинает походить на духовную раздвоенность одного и того же персонажа:

Грустил, что находится в зависимости от Ценха, а Ценх, сложив воронкой кровавые уста свои, точно он и не стеснял ничьей свободы, радостно возглашал... А Хандриков думал: «Не избавит ли от рабства меня Орлов, затеявший процесс с Ценхом?» Едва подумал, а уж два глаза Ценха, как искристые зеленые гвозди, воткнулись в душу Хандрикова, и в них засияла стародавняя ненависть.

Языковые возможности установления соответствий значительно превышают требования сюжета, благодаря чему на периферии намечаются побочные сюжетные линии (как, например, указанная А. Лавровым параллель между орлом (Орловым?) и богом Тотом).

Помимо принципа экстенционализации метафор действует также другой принцип. Язык выступает еще и как магическое зеркало — специфическая, отличная от общезыковой система перифразирования позволяет увидеть соответствия данного объекта в других мирах и в другие моменты времени. При этом перифразируемость, пусть в самом широком смысле, недостаточна для некоторых уподоблений, в том числе и для центрального. Так, ребенок первой части — это Хандриков второй части, а вовсе не малютка второй части (последнему в первой части соответствует звезда, что устанавливается посредством сравнения: «Малютка споткнулся. Распластался на полу, как большая звезда»). Бессмысленно говорить о каком-либо отношении перифразируемости между именами «ребенок» и «Хандриков», кроме неопределенного референциального тождества, определяемого внутритекстовой сюжетной функцией и проверяемой контекстно зависимой подстановкой: «Тот, кто есть ребенок в первой части, во второй части есть Хандриков».

Обобщая, можно выделить следующие предпосылки для подобных операций установления соответствий между мирами и индивидами: 1) все, что можно описать в тех же языковых выражениях, есть одно и то же; 2) все, что выражено в различных языковых выражениях, но таких, что одно из них метафора другого, также есть одно и то же. И наконец, 3) все, что выражено в допускающих взаимную подстановку языковых выражениях, есть одно и то же. Метафоры и перифразы выступают как механизм выделения сущностей, населяющих не совсем реальные миры.

Эта особенность поэтики текста служит основанием для совершаемых исследователями и читателями уподоблений (Ценх — колпачник, змей — поезд и т. п.) Не догадки Хандрикова (тот ли это Хандриков или же видоизмененный), а линии связности текста определяют межмировую идентификацию между индивидами из различных миров. Эта особенность поэтики «Возврата» есть не что иное, как буквальная реализация фундаментальных свойств поэтической семантики. «Двоемирие поэтического смысла» (Б. А. Ларин) в данном тексте выступает как средство конструирования миров.

Однако сама подобная реализация метафоры, при которой онтологизируются метафорические миры, приводит к кардинальной трансформации семантики. Разговор о метафоре имеет смысл только в том случае, если мы уславливаемся, какой из миров является исходным и действительным. Только в этом случае мы можем говорить и о буквальном, и о метафорическом выражениях. «Возврат» демонстрирует относительность того, что считать метафорой, а что — прямым выражением: здесь любое выражение может выступать как метафора (даже имена собственные: «Орлов», «Орловка», «Змеево Логовище»), а привычная метафора может быть представлена как прямое выражение, метафорическая интерпретация которого свидетельствует о неадекватном знании о действительном.

Вдоль бесконечных рельсов с невообразимым грохотом мчался огромный черный змей с огненными глазами. Приподнял хобот свой к небу и протяжно ревел, выпуская бездну дыма. Это он мчался из Самарской губернии, из «Змеева Логовища», сознавая, что близится последняя борьба. В соседних деревнях многие слышали сквозь сон эти зловещие стоны, но думали, что это — поезд.

А в языке самого Хандрикова исчезает разница и между различными значениями многозначного слова («Хандриков подумал: «Недавно защитил свою диссертацию. Теперь надо защитить самого себя»).

Взаимопроницаемость метафорических миров обусловлена тем, что в глубинном смысле текст описывает одно и то же состояние дел, один и тот же мир. Посредством метафоры и/или ее перифраз происходит выявление сущностных свойств и идентификация индивидов. Языковое выражение оказывается первичнее референта. Ведь разбиение области интерпретации языкового выражения на подобласти буквальной и метафорической интерпретации и создание соответствующих миров — явно вторичная операция, до которой профессора и кентавры, поезд и змей и т.д. локализованы в одном и том же универсуме.

Композиционное разбиение текста, произведенное в строгом соответствии с тем, что можно назвать разбиением области интерпретации на метафорическую и неметафорическую, преодолевает этот релятивизм, но не окончательно. Логика «Возврата» в целом подчинена сюжетному и идеологическому диктату идеи об истинном и мнимых мирах и лишь переворачивает обычные языковые представления (метафорический мир более действителен и истинен, нежели обыденный, описываемый буквальными выражениями). Однако, когда сюжетно-композиционный каркас перестает накладывать жесткие требования, возникают необъяснимые в его системе явления взаимопроницаемости миров. И вырисовыва-

ется новая семантическая теория, весьма близкая к предлагаемой Хандриковым, в которой нет места отмеченному миру и, стало быть, нет места разграничению между метафорическими и неметафорическими выражениями.

Система перифразирования, система текстовой связности, система задания межмировых отношений и прослеживания индивидов сквозь миры — все это выступает в «Возврате» как три взаимосвязанных и взаимосогласованных уровня текста, что не исключает их определенной независимости и несводимости друг к другу.

5. СЮЖЕТ КАК СТОЛКНОВЕНИЕ МЕТАФОР

В основе сюжета — метафоризация модальных отношений. И естественно, что и логическое отношение межмировой достижимости в тексте должно быть оформлено как метафора. Для характеристики отношений между мирами в тексте используются три основных обозначения: «путешествие», «отражение» и «возврат» («повтор»). Каждое из них, акцентируя саму идею межмировой проницаемости, соотносится с конфликтующими онтологическими гипотезами.

Этим метафорам соответствуют следующие межмировые отношения. При повторе в некоторые моменты t и t в мирах Wx и Wy будет иметь место одно и то же состояние дел (все истинное в мире Wx будет иметь место и в мире Wy). Метафоре повтора соответствуют миры, в которых периодически возникает одно и то же состояние дел. Или, что несколько смещает акцент, это миры, возвращающиеся к одним и тем же состояниям. Соответственно, метафоре возврата соответствуют миры, возвращающиеся к одному и тому же, причем начальному, состоянию дел.

Повтор и возврат предполагают временные изменения при неизменности (относительно как минимум двух моментов времени) миров. Иной характер носят межмировые отношения, соответствующие метафоре зеркала и отражения: это сосуществующие в один и тот же момент времени и различные в пространственном отношении миры, в которых имеет место одно и то же состояние дел. Как правило, зеркала — это миры с остановленным или синхронизированным временем (мы оставляем в стороне волшебные зеркала, позволяющие видеть будущее и прошлое, поскольку такие зеркала в «Возврате» не встречаются, а эту функцию — прослеживание индивидов и миров во времени — выполняют средства внутритекстовой связности). Тот единственный случай, когда Хандриков, всматриваясь в свое отражение, видит в воде ребенка, напоминает скорее встречающееся в древнекитайской прозе зеркало, выявляющее сущность глядящегося в него (новелла Ван Ду «Древнее зеркало»). Обычно считается, что отражаемое в зеркале — это кажущийся мир. Но если принять, что «наш» мир есть мнимое, кажущееся отражение истинного мира, то зеркало будет отражать истинную реальность.

Сюжет «Возврата» оказывается реализацией идеи Хандрикова о назначении искусства. Хандриков предчувствует: он — всего лишь отражение, что подтвердится в финале «Возврата». В этом смысле сам художественный текст («Возврат» Белого) выступает как магическое зеркало — выявляя истинного Хандрикова и самим фактом своего написания подтверждающая его догадку:

...Если же жизнь для искусства, то она для отражения, которое идет всякий раз навстречу, когда я приближаюсь к зеркалу... Впрочем, я не знаю... Быть может, правы говорящие, что жизнь для искусства, потому что мы можем оказаться не людьми, а их отражениями. И не мы подходим к зеркалу, а отражение кого-то неизвестного, подходящего с той стороны, увеличивается размером на зеркальной поверхности. Так что мы

никуда не уходим, ниоткуда не приходим, а растягиваемся и стягиваемся, оставаясь на той же плоскости.

Но не возникает ли противоречия между определяемым посредством временных координат повтором (возвратом) и имеющим вневременной характер отражением? Зеркало и повтор — дополняющие механизмы «удвоения действительности»: повтор можно рассматривать как перенесенное во времени отражение. Так имплицитная зеркальностью отражением двойниковая семантика приобретает задаваемое сюжетом временное измерение. Некий индивид может существовать в прошлом, настоящем и будущем, но, чтобы существовать одновременно, требуются двойники. Поэтому все вселенные заселяются Хандриковыми. Взаимодействием временного повторения и синхронного отражения осуществляется синтез пророчеств Старика и догадок Хандрикова: ребенок повторится, Хандриков отражается, и, повторившись в Хандрикове, ребенок вернется. Но тот ребенок, который еще не был Хандриковым (ребенок первой части), не тот ребенок, который много раз уходил и возвращался (ребенок третьей части).

Однако характер существования ребенка и Хандрикова различен. Отражение Хандрикова в различных вселенных лишено сущностных свойств, и его существование напоминает онтологический статус мнимых объектов, подобных любящимся логикам кентаврам или единорогам, область существования которых — миры мифологии или художественной литературы. Это — нулевое существование, о котором также догадывается Хандриков: «...Остаемся бездушными, получая лишь необходимое право на существование... Получая нуль, становимся нулями. Сумма нулей — нуль...»

Межмировое отношение между Хандриковыми в различных мирах также оказывается отношением между пустыми элементами множеств. И не случайно, что именно фантомный Хандриков, несмотря на посещающие его пророческие догадки, оказывается носителем идеи о неопределенности и относительности сущего:

Все неопределенно. Самая точная наука породила на свет теорию *вероятностей* и *неопределенных* уравнений. Самая точная наука — наука самая относительная. Но отношение без относящихся — нуль.

Необходимое (в смысле — минимальное) право на существование — это то фантомное существование Хандриковых, которое остается как след от «путешествий» ребенка. Метафору путешествия, о котором говорит Старик, можно представить как такое отношение между мирами, что в каждый определенный момент времени некоторый индивид существует только в одном из миров, а во всех остальных ему соответствует пустой элемент (отражение). Поэтому Хандриков может бесконечно отражаться (повторяться) в фантомных мирах, но, чтобы перейти из онтологически различных одного мира в другой, требуется «вытеснить свое отражение», то есть заменить пустой элемент его не пустым соответствием. И не случайно, что по одной из сюжетных версий переход из мира в мир оформляется как убийство ребенка/самоубийство Хандрикова, а по другой — как сон ребенка/пробуждение Хандрикова (первая часть кончается: «Ребенок засыпал. Ему казалось, что все *осталось по-прежнему*»; вторая начинается: «Он проснулся»).

Так взаимодействие ключевых метафор, обозначающих различные межмировые отношения, позволяет разрешить конфликт между идеей традиционного для символизма платонизма с ценностной иерархией различных миров и эссенциалистским (сущностным) пониманием межмировых соответствий, с одной стороны, и намечающимся релятивизмом, носителем которого оказывается Хандриков, для которого равновозможны и относительны все альтернативы и все философии, — с другой. Но сюжет

приводит к более традиционному решению: различные жизни Хандрикова (ребенка) противопоставлены и в ценностном плане (быт — бытие), и в сюжетном (возвращение ребенка оказывается концом его путешествий). Релятивизму размышлений Хандрикова противопоставлен детерминизм его судьбы (не допускающая существенных изменений повторяемость и окончательный возврат). Необходимость, то есть обреченность или предопределенность самого Хандрикова, опровергает высказываемую Хандриковым идею равновозможности и неопределенности существующего. Да и сами эти концепции рождены в различных мирах. Модернистская и по сути нигилистическая концепция Хандрикова возникает в бытовом, фантомном мире (в ресторане), и подтверждающие ее ситуации — также из области быта: все Хандриковы одинаково моются.

Следует ли на основании этого отнести подобную философию к одному из заблуждений и порождений мира кажимости? На подобное утверждение наталкивает само заглавие — не «Повтор» и не «Отражение», а «Возврат». В своих межмировых путешествиях герой не просто переходит от мира к миру, а в конечном итоге, пройдя необходимые «ненужные повторения», возвращается — значит, на множестве миров существует некоторый отмеченный мир, начальная и конечная точка, поэтому все остальные миры не являются равноправными хотя бы в этом отношении. Но настаивать только на этом было бы неверно по отношению к допускающему куда более богатый спектр возможностей тексту.

6. ВОЗВРАЩЕНИЕ ХАНДРИКОВА

Все вышеперечисленные теории получают свое разрешение в финале. Выгеснив свое отражение, Хандриков оказывается в мире, где он — ребенок. Это его возвращение. И этот мир существенно отличается от всех предыдущих — временных, параллельных и отражаемых. Во-первых, это мир отмеченный, то есть мир, относительно которого должны оцениваться остальные. «Много раз ты приходил и уходил, и теперь уже не закатаешься» — то есть миры несимметричны и, вероятнее всего, нетранзитивны, и этот мир — тот, из которого достижимы другие. (Заметим, что при несимметричности и нетранзитивности межмирового отношения достижимости возникает наиболее тривиальная модальная система.) Это значит, что этот мир, образно говоря, есть вместилище других возможных миров (возможностей), которые, в духе характерной для «Возврата» онтологизации возможного и метафорического, локализируются во времени и пространстве. То, что возможно в этом мире, случится в истории. Возможное в данном мире есть истинное в каком-либо из возможных миров, в то время как обратное неверно — истинное в других мирах не имеет места в этом отмеченном мире. В этом смысле не совсем строго, но вполне адекватно все исследователи противопоставляют его как мир сущностный мирам кажимости. Потенциальное существование в мирах «Возврата» выступает как фантомное существование.

Эти миры не равноправны не только в модальном отношении, но и онтологически. Возможные миры — это не вполне действительные миры, это миры отражений, и даже в случае их материализации они остаются мирами кажимости. Помещая возможность в отмеченном и сущностном мире, Белый тем не менее, в отличие от Хандрикова, не готов признать возможное как реальное и как существующее. И примечательно, что Белый и здесь оказывается заложником своей метафорической онтологии (или онтологической метафоры), — этот в высшей степени абстрактный мир логических возможностей локализуется им в пространстве, поэтому и логические межмировые отношения оформляются как путешествия (приход и уход), а сам этот мир локализуется где-то в космосе (Старик и ребенок наблюдают из этого мира за кометами, несущимися к

Земле). Белый как бы вынужден учесть замечание Я. Хинтикки относительно «онтологического нудизма»: «Мы не можем... наблюдать «нагие» индивиды, а только индивиды, «одетые» в соответствующие свойства и взаимоотношения» (*Hintikka, 1974, 400*), и сущностный мир конструируется им как внеземной мир метафорических индивидов и свойств. Метафора оказывается средством облечь индивиды в свойства и отношения. В отношениях между мирами повторяется ситуация с вытеснением двойника. «Возможное» в этом мире вытесняется в другие миры, история ребенка в этом отмеченном мире останавливается и продолжается уже в другом, «не очень хорошем» мире, а в финальном мире надлежит иметь место необходимому. Возможное выступает как сюжетное продолжение (в отличие от неизменного дитяти, Хандриков женится, имеет ребенка, защищает диссертацию и т. п.). Однако эссенциалистский заряд сущностного мира настолько силен, что возможное в других мирах оказывается схожими вариациями, отражениями. Сущностными свойствами детерминирована повторяемость всех историй Хандрикова во всех мирах, подобно тому как подобны его постепенно зеленеющие отражения в зеркале и детерминирующие во всех мирах его свойства, вплоть до свойства одинаково мыться.

Аналогична и временная соотношенность между мирами. Конец истории Хандрикова, ее сюжетная завершенность, оказывается концом во времени. Поэтому отношения временной логики «было, что», «будет, что» перестают действовать. После окончательного возвращения ребенка прекращается как возможность новых путешествий (то есть возникновения новых возможных миров), так и возможность новых событий.

Несимметричен и нетождественен себе и герой текста. Входя в этот мир, Хандриков перестает быть Хандриковым, он становится тем, кем он был, — ребенком. Подобно тому как настоящее время отличается от других времен не физическими характеристиками, а соотношенностью с контекстом, так и принимаемый за актуальный мир художественного произведения определяется локализацией героя (ср.: *Lewis, 1983*). В этом смысле только в финале соединяются понятия «актуальности» и «реальности» («не-кажимости») миров, не совпадавшие на протяжении первых двух частей.

Мы приходим к хорошо знакомой и лежащей на поверхности идее миропорядка как повтора, возврата, отражения. Пришлось пройти сквозь неадекватные релятивистские теории Хандрикова (но в которых тем не менее оказалось многое предугадано — предчувствовано) с его предположением об эквивалентности межмировых отношений, сквозь метафорические ловушки сюжета и языка, создающие кажущиеся реальности. Видимо, это путь к более экстравагантным построениям, которые открывались Белому, но писатель тем не менее предпочел вернуться к более традиционному и узнаваемому варианту платонизма. Но след этого пути остается в допускающей и иные подходы художественной форме. Философия художественной формы, своего рода схема вывода, в очередной раз оказывается многозначнее доказываемой концепции. Что ценнее: полученный результат или пройденный путь? Во всяком случае, в тексте галлечествуют и намеченные возможности, и возможные решения.

Ереван

Л и т е р а т у р а

Борхес Х.Л. Проза разных лет. М.: Радуга, 1984.

Золян С.Т. Семантика и структура поэтического текста. Ереван, 1991.

Кожевникова Н.А. О типах повтора в прозе А.Белого.— В кн.: История русского литературного языка и стилистика. Калинин, 1985.

Кнуuttiлла А. Изменение модальной парадигмы в поздней средневековой философии. — В кн.: Модальные и интенциональные логики и их применение к проблемам методологии науки. М., 1984.

Лавров А.В. У истоков творчества Андрея Белого («Симфонии»).— В кн.: *Андрей Белый*. Симфонии. Л., «Художественная литература», 1991.

Мельникова М.Е., Мицц З.Г. Симметрия—асимметрия в композиции «Третьей симфонии» А.Белого. — Труды по знаковым системам, вып. 17, Тарту, 1984.

Dijk T.A. van. Formal semantics of metaphorical discourse. — *Poetics*, v. 4, n. 2/3.

Hintikka J. The semantics of modal notions and the indeterminacy of ontology.— In: *Semantics of natural language*. Dordrecht—L., 1979.

Lewis D. Truth in fiction.— In: *Lewis D. Philosophical papers*. V.1, N.Y. — Oxford, 1983.

М. М. БАХТИН В СОВРЕМЕННОМ ПРОЧТЕНИИ

Юрий Мурашов

ВОССТАНИЕ ГОЛОСА ПРОТИВ ПИСЬМА

О диалогизме Бахтина

Полемизируя против структурализма, ведущей теоретической школы 70-х годов, Бахтин в статье «К методологии гуманитарных наук» формулирует методологические итоги своей литературоведческой и текстологической работы и обсуждает свой подход в широком контексте проблем гуманитарных наук и их нравственно-этических основ¹. Таким образом, статья «К методологии гуманитарных наук» является как бы поздней репликой на раннюю статью «Искусство и ответственность» и завершает круг основной проблематики творчества Бахтина — проблематики нравственного обоснования искусства, как и теоретической деятельности вообще².

В нашем анализе статья Бахтина «К методологии гуманитарных наук» рассматривается не в идейно-исторической перспективе вопросов о влиянии тех или иных философских, филологических или лингвистических теорий, но в свете теоретической и этической концепции самого Бахтина. Данный анализ — попытка сопоставить диалогизм с самим собой и, таким образом, проследить действие методологической самоответственности в творчестве Бахтина — ответственности, которой с самого начала его текстологической работы приписывается центральная роль: «Искусство и жизнь не одно, но должны стать во мне единым, в единстве моей ответственности»³.

1. ПРИГЛАШЕНИЕ К ДИАЛОГУ

В статье «К методологии гуманитарных наук» Бахтин противопоставляет две формы научного познания: познание вещи и познание личности⁴. Предмет вещественного познания — это «чистая мертвая вещь, имеющая только внешность, существующая только для другого и могущая быть раскрытой вся сплошь и до конца односторонним актом этого другого (познающего). Такая вещь [...] может быть только предметом практической заинтересованности»⁵. Предел познания личности — это «мысль о личности в присутствии самой личности, вопрошание, диалог. Здесь необходимо свободное самооткровение личности». В познании личности доминирует «чистое бескорытие». «Вопрос задается здесь по-

знающим не себе самому и не третьему в присутствии мертвой вещи, а самому познаваемому. Критерий здесь не точность познания, а глубина проникновения»⁶. Этот «двусторонний акт познания-проникновения очень сложен [...] умение познать [сочетается] с умением выразить себя»⁷. Познание вещи характерно для естественнонаучных дискурсов, познание личности — для литературоведения и искусствоведения и для целого круга гуманитарных наук: «Предмет гуманитарных наук — выразительное и говорящее бытие. Это бытие никогда не совпадает с самим собою и потому неисчерпаемо в своем смысле и значении»⁸.

Проблема предмета, конститутивный вопрос каждого научного дискурса «что это?», проявляется у Бахтина в форме речевой проблемы — точнее говоря, проблемы двух языковых стратегий, монологизма и диалогизма. «Точные науки — это монологическая форма знания: интеллект созерцает вещь и высказывается о ней. Здесь только один субъект — познающий (созерцающий) и говорящий (высказывающийся)»⁹. Это вещественный язык, лишенный всех интонационных оттенков, — язык, непосредственно направленный на предмет; предмет как бы сам собою высказывается в языке.

Из этого противоположения познания вещи и познания личности возникает вопрос: а в чем состоит предмет самой статьи Бахтина? Что является предметом его собственного текста или дискурса? Вещь это или личность?

Предмет статьи не художественный текст или искусство, но речь о литературе или искусстве, то есть языковая форма или стратегия понимания литературы, искусства, вообще стратегия понимания специфических предметов гуманитарных наук как «выразительного и говорящего бытия»¹⁰. Таким образом, Бахтин рассматривает не само «бытие», но адекватную языковую форму его понимания. В этом смысле он подчеркивает, что «любой объект знания (в том числе человек) может быть воспринят и познан как вещь. Но субъект (личность) как таковой не может восприниматься и изучаться как вещь, ибо как субъект он не может, оставаясь субъектом, быть *безгласным*, следовательно, познание его может быть только *диалогическим*»¹¹. В адекватном понимании художественного текста или «выразительного и говорящего бытия» личность не исчезает, она является в форме голоса-ответа как момент диалогического процесса. Основное противопоставление формалистской или структуралистской теории «язык — метаязык» или «текст — метатекст» у Бахтина превращается в диалогическое отношение между текстами; текст и метатекст лежат на том же уровне и являются равноправными участниками в открытом, бесконечном диалогическом процессе, в котором бытие и язык совпадают в категории голоса. Таким образом, самая проблема *методологии* гуманитарных наук поглощается вопросом о речевой установке¹².

Текст Бахтина «К методологии гуманитарных наук» по своей собственной аксиологии представляется моментом диалогического процесса и словом-ответом на чужое слово. Это значит, что в конечном счете предмет методологического дискурса Бахтина — его же собственная концепция диалогизма, и с этой точки зрения статья Бахтина сама провоцирует аппликацию принципа диалогизма на свою дискурсивную практику. Другими словами: статья Бахтина приглашает читателя-теоретика не на создание нового метатекста; она приглашает или заманивает его включиться в свой внутренний диалогический процесс¹³.

2. DOUBLE BIND — ДВОЙНОЙ РЕЧЕВОЙ ЖЕСТ

Для диалогического процесса существенны два момента: свое и чужое слово. Но в чем состоит это чужое слово, в противопоставлении которому Бахтин профилирует свое собственное слово-ответ? Чужое слово, на которое направлена полемика Бахтина, — это слово «современных» литературоведов-структуралистов.

Бахтинская критика структурализма направлена против уничтожения диалогического отношения между автором художественного произведения и реципиентом-слушателем текста. В структурализме, по мнению Бахтина, «между автором и [...] слушателем не может быть никакого взаимодействия, никаких активных драматических отношений». Голос автора уничтожается. Здесь существуют только «равные себе и друг другу абстрактные понятия. Здесь возможны только механистические или математизированные, пустые тавтологические абстракции. Здесь нет ни грана персонификации»¹⁴. Хотя Бахтин только два раза эксплицитно ссылается на структурализм, полемика с ним прослеживается через всю статью. Структурализм — это образец вещественного познания, которое превращает свои объекты познания в «мертвые вещи», где доминирует идея «точности»¹⁵, предполагая «совпадение вещи с самой собой»¹⁶, и где «генерализация и формализация стирают границы между гением и бездарностью»¹⁷ и наука является простой «идентификацией ($a = a$)»¹⁸. Такая точная наука — это «монологическая форма знания: интеллект созерцает вещь и высказывается о ней. Здесь только один субъект и то «деперсонифицированный субъект»¹⁹.

Характеризуя и определяя таким образом чужое слово структуралистов, Бахтин и сам превращает это чужое слово в вещественную единицу. Если он в то же время утверждает, что каждая речь, каждое слово, каждый текст связаны с определенной интонацией говорящего субъекта и что «в известной мере можно говорить одними интонациями»²⁰, то в бахтинском *точном* определении структуралистского метода можно проследить именно тот процесс нейтрализации интонации слова структуралистов, который сам Бахтин осуждает. Если, с одной стороны, автор заявляет, что «текст — печатный, написанный или устный (записанный) — не равняется всему произведению в его целом [...]» и что «в произведение входит и необходимый внетекстовый контекст его»²¹, то, с другой стороны, Бахтин как раз и стирает в своем *точном* аргументативном определении эти интонационные оттенки структуралистской речи о литературе²².

Таким образом, в тексте Бахтина обнаруживается двойное, противоречивое движение — двойной речевой жест, который можно описать психолингвистическим понятием «double bind»²³: с одной стороны, речь структурализма является в форме чужого слова, связанного с определенной интонацией, указывающей на внетекстовый контекст определенного профессионального коллектива, а с другой стороны, Бахтин определяет содержание этого структуралистского слова в форме вещи. Он не вникает в «неопределенную» и «бесконечную» глубину структуралистских текстов, а его собственный имманентный концепт, на основе которого он анализирует вещественное познание структуралистов, ориентирован на монологизм и его идеал точности и идентификации. Его собственный речевой жест — это жест монологизма, указывающий читателю, что это так, а не иначе. Бахтинское описание и его критика вещественного познания основываются, таким образом, именно на том же самом типе познания, против которого направлена его полемика.

Ту же самую структуру double bind можно проследить и в аргументации, когда Бахтин высказывает свою собственную положительную концепцию диалогизма в форме *точного* определения, *четко* разлагая диалогизм на конститутивные моменты и так же *четко* противопоставляя каждый момент соответствующему моменту монологизма. Возможность самого противопоставления «монологизм — диалогизм» обуславливается монологизмом и его претензией на четкость и точность.

Этот монологический речевой жест точности и идентификации превращает статью Бахтина в «сплошную» текст, именно в ту форму текста, которую Бахтин отрицает: «Если мы превратим диалог в один сплошной

текст, то есть сотрем разделы голосов [...], то глубинный бесконечный смысл исчезает [...]»²⁴.

Бахтин отрицает как раз ту речевую основу, на которой зиждется этот раздел голосов и интонационных различий. Речевой монологизм теоретико-аргументативного определения дает возможность связать эти две формы с определенными социоидеологическими, внетекстовыми интонациями. Деперсонализация предмета описания дает возможность персонификации познания. Таким образом, сопоставление вещественного монологичного познания с диалогическим познанием личности как двух пределов, между которыми лежит континуум мягких переходов, как это предполагает Бахтин, в свете собственной бахтинской речевой практики предстает в совсем иной форме: вещественное познание является аргументативно-речевой предпосылкой диалогизма, и именно оно обуславливает возможность описания диалогического познания, — и наоборот, диалогический раздел голосов является основой, на которой монологизм проводит свои точные идентификации.

3. ПРАЗДНИК ВОЗРОЖДЕНИЯ СМЫСЛА И ПРАЗДНИК КАЗНИ

Бахтин связывает противопоставление познания личности и познания вещи с противопоставлением двух интонаций, которые указывают на внетекстовые контексты, на определенные социоидеологические позиции. Дискурс структуралистов — это чужой голос литературоведов-специалистов, узкого круга «профессионального коллектива», который преследует частные, практические интересы. Этот голос всегда является чужим по отношению к художественному произведению; автор-литератор, «создавая свое произведение, не предназначает его для литературоведа и не предполагает специфического литературоведческого понимания, не стремится создать коллектив литературоведов. Он не приглашает к своему пиршественному столу литературоведов»²⁵. В социоидеологической интонации этого голоса специалистов-литературоведов проявляется определенное эмоционально-ценностное отношение к историческому времени: сфера говорящего — «узкое пространство малого времени, то есть современности и ближайшего прошлого и представимого — желаемого или пугающего — будущего». Это «мелко-человеческое отношение к будущему»²⁶.

Чужому эгоистическому голосу литературоведов-структуралистов Бахтин противопоставляет свой собственный голос. Его интонационные оттенки указывают на такой социоидеологический горизонт, где не существует сепаратизма-эгоизма литературоведов и где «возможно только чистое бескорыстие»²⁷. Здесь нет практических интересов и претензий на изменение физических и материальных явлений, и диалогическое познание остается в своем кругу имманентного переосмысления и переинтерпретации смысла: «Смысл не может (и не хочет) менять физические, материальные и другие явления, он не может действовать как материальная сила. Да он и не нуждается в этом: он сам сильнее всякой силы [...]»²⁸. Это голос бескорыстия, не заинтересованный ни в каких практических выводах из своей теории. Если для эгоистического голоса характерно эмоционально-ценностное, то есть «мелко-человеческое отношение к будущему», то для голоса диалогизма характерно «отвлечение от себя в представлениях о будущем»²⁹. Говорящий в диалогическом процессе как бы переносится во внеисторическую сферу «большого времени»; история как определенная секвенциально-нарративная структура не имеет никакого функционального значения для аргументативного процесса. Диалогический контекст «уходит в безграничное прошлое и безграничное будущее»³⁰. В то время как эгоистический голос специалистов является чужим, незванным гостем у «пиршественного стола», который

устраивает автор художественного текста, — бескорыстный голос диалогической речи празднует «праздник возрождения» смысла³¹.

Рассматривая социоидеологические горизонты, Бахтин опять пользуется двойным речевым жестом: с одной стороны, он четко противопоставляет эгоизм и бескорыстие, а с другой — эти две позиции в аргументативном процессе имплицитно обуславливают друг друга. Эта структура *double bind* становится очевидной, когда Бахтин касается проблемы времени.

Для «мелко-человеческого» и «эгоистического» монологизма характерен эмоционально-ценностный подход к истории. На основе этого подхода монологизм противопоставляет «современность» и «будущее». Это противопоставление осуществляет также и бескорыстный диалогизм. С одной стороны, он ориентирован на «отвлечение от себя в представлениях о будущем»³² — как бы уничтожая это противопоставление. Но, с другой стороны, он радикализирует противопоставление «современность — будущее», вводя идею «сюрпризности» и «абсолютной новизны»³³. Но в чем же состоит эта «абсолютная новизна»? Как обозначается это фундаментальное различие «современность — будущее» вне категориальных рамок эмоционально-ценностного подхода к истории? Ключ к проблеме лежит в представлении Бахтина о «большом времени», точнее говоря, в двусмысленном употреблении этого выражения. С одной стороны, диалогизм развивается вне эгоистического отношения к историческому времени, открывая бесконечный смысловой процесс в бескорыстной сфере «большого времени». С другой стороны, Бахтин подчеркивает в последней фразе своей статьи, что «у каждого смысла будет — в большом времени — свой праздник возрождения»³⁴.

Как понять это «возрождение смысла»? Его, по-моему, нельзя понять иначе как отождествление смысла с самим собой — отождествление, при котором смысл лишается всех своих голосовых и интонационных оттенков. Празднуя праздник возрождения, смысл становится равным самому себе. На празднике «большого времени», таким образом, и заканчивается диалогический процесс, где именно «смысл» никогда не совпадает с самим собой, где «смысл» всегда является результатом смены интонационных оттенков, где в «смысле» всегда двое (как диалогический минимум)³⁵. Представление о «большом времени» и о празднике возрождения смысла обрывает диалогический процесс и превращает диалогизм в монологизм. «Малое время» и «большое время», эгоизм монологизма и бескорыстность диалогизма сплетаются в структуру взаимообусловленности. Бескорыстность диалога оказывается с этой точки зрения такой же эгоистической и эмоционально-ценностной, как и мелко-человеческая речь структуралистов-специалистов.

Таким образом, оказывается, что эгоизм в конечном счете свойствен всякой теории, всякому дискурсу: это эгоистическое желание сказать последнее слово истины, которая как раз и очищает хаос разноречия от всяких интонационных оттенков³⁶. Приглашение теоретика к бахтинскому диалогу и на его праздник возрождения смысла оказывается днем казни литературоведческого эгоизма³⁷.

4. ВОССТАНИЕ ГОЛОСА ПРОТИВ ПИСЬМА

Здесь возникает вопрос: почему же Бахтин так искусно скрывает свой собственный эгоизм теоретика-литературоведа, свои собственные претензии на истину последнего слова, свой собственный монологизм?

Ответ на этот вопрос дает его анализ разноречия в романе, где он излагает принципы диалогизма на примере устной, бытовой речи: «Всякое слово направлено на ответ и не может избежать глубокого влияния предвосхищаемого ответного слова. Живое разговорное слово непосред-

ственно и грубо установлено на будущее слово-ответ: оно провоцирует ответ, предвосхищает его и строится в направлении к нему. Слагаясь в атмосфере уже сказанного, слово в то же время определяется еще не сказанным, но вынуждаемым и уже предвосхищаемым ответным словом. Так — во всяком живом диалоге»³⁸.

Ссылка на устную речь показательна тем, что она противопоставит другому положению, освещающему принцип монологизма. Это монологизм авторитарного слова, который «стремится определить самые основы нашего идеологического мироотношения», это «авторитарное слово (религиозное, политическое, моральное, слово отца, взрослых, учителей и т.п.) лишено для сознания внутренней убедительности»³⁹. Авторитарное монологичное слово «в далекой зоне, органически связано с иерархическим прошлым»; оно — «п р е д н а х о д и м о е слово»⁴⁰. Авторитарное слово имеет вещественный характер: «Связанность слова с авторитетом — все равно, признанным нами или нет, — создает специфическую выделенность, обособленность его; оно требует д и с т а н ц и и по отношению к себе. [...] Авторитарное слово может организовать вокруг себя массы иных слов [...], но оно не сливается с ними [...], оставаясь резко выделенным, компактным и инертным»⁴¹.

Во всех этих определениях характеризуется не только вещественный характер авторитарного слова, но, по сути, вещественная форма самого языка — *письмо*, которое является по отношению к живой устной речи противоположной медиальной формой языка. Письмо в своем материальном проявлении — всегда мертвая вещь, которая остается на непреодолимой дистанции по отношению к жизни. И в самом деле, в секвенциально-дифференциальной структуре, на которой основывается письмо, слова «не сливаются» и остаются «резко выделенными». Так и Бахтин в своем анализе авторитарного слова в конечном счете эксплицитно ссылается на письменность: «Смысловая структура [авторитарного слова] неподвижна и мертва, ибо завершена и однозначна, смысл его довлеет букве, окостеневает»⁴².

Бахтин в конечном счете связывает монологизм с письменностью, а диалогизм — с устно-голосовой формой языка, его телесностью. Здесь и ответ на вопрос, почему Бахтин так искусно скрывает свой собственный эгоизм теоретика-литературоведа, свой собственный монологизм и свои претензии на истину последнего слова: это попытка избежать опасности, что твой собственный письменный дискурс попадет в сферу авторитарного слова. В тоже время концепция диалогизма является и восстанием против авторитарного слова — но восстание осуществляется в форме и на основе письменного дискурса. Это восстание, эта критика и полемика против авторитарного слова, высказываемого в диалогизме, проводятся в рамках дискурса, который через посредство письма сам собой и против воли автора вписывается в традицию авторитарного слова.

Билефельд, ФРГ

Примечания

- 1 См.: Бахтин М. М. К методологии гуманитарных наук. — В кн.: Контекст, 1974. С. 203—212.
- 2 См.: Бахтин М. М. Искусство и ответственность. — В кн.: Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М. 1986. С. 3—4. Основная проблема этой статьи состоит в противоречии дела и мысли, жизни и искусства и сводится к следующему противоречию: «Когда человек в искусстве, его нет в жизни, и обратно. Нет между ними единства и взаимопроникновения внутреннего в единстве

- личности» (с. 3). Единство возможно лишь в ответственности: «За то, что я пережил и понял в искусстве, я должен отвечать своей жизнью, чтобы все пережитое и понятное не осталось бездейственным в ней» (там же).
- 3 Бахтин М. М. Искусство и ответственность. С. 4.
 - 4 Об этом разделении познания вещи и познания личности см.: *Lachmann Renate. Literatur und Gedächtnis. Intertextualität in der russischen Moderne. München, 1990. S. 196.*
 - 5 Бахтин М. М. К методологии гуманитарных наук. С. 204. В определении «познание вещи» звучит и поздняя полемика против концепции вещи, т. е. «вещизма» футуристического авангарда и теории формалистов; о понятии «вещизм» см.: *Günter Hans. Stvar/вещь. — В кн.: Flaker Aleksandar, Ugresic Dubravka (eds.). Poimovnik ruske avangarde. Zagreb, 1989. С. 85—94.*
 - 6 Бахтин М. М. К методологии гуманитарных наук. С. 204.
 - 7 Там же. С. 205.
 - 8 Там же.
 - 9 Там же. С. 206.
 - 10 Там же. С. 205.
 - 11 Там же. С. 206.
 - 12 Эта конвергенция бытия и голоса является также характерной чертой западноевропейской философской мысли, в особенности у Гуссерля и Хайдеггера (см.: *Husserl Edmund. Logische Untersuchungen. Tübingen, 1901 и Heidegger Martin. Sein und Zeit. Tübingen, 1927*). Проблема фоно- и логоцентризма и философии модернизма является одним из главных вопросов в ранних работах Жака Деррида (см.: *Derrida Jacques. De la grammatologie. Paris, 1967. P. 42—108 (Linguistique et grammatologie); La voix et le phénomène. Paris, 1967*). На фоне анализа Деррида оказывается, что постановка вопроса о голосе и бытии в теории Бахтина отличается от обсуждения этой проблемы в западной философии, где вопрос «голос-бытие» ставится на основе аргументативной традиции логического (Гуссерль) или метафизического дискурса (Хайдеггер). На *текстуальном* уровне у Бахтина можно найти аналогии к Хайдеггеру и особенно к Гуссерлю, — но в *дискурсивно-систематическом* отношении Бахтин не вписывается в традицию, к которой они принадлежат. Обзор работ о влиянии Гуссерля на Бахтина см.: *Freise Mattias. Michail Bachtins philosophische Ästhetik der Literatur. Frankfurt/M./Bern/New York/Paris/Wien, 1993. S. 57—58.*
 - 13 Этот текстуальный жест «приглашения» анализирует Жак Деррида через понятие «venir» в связи с проблемой откровения, то есть апокалипсиса; см.: *Derrida Jacques. D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie. Paris, 1983. P. 88—95.*
 - 14 Бахтин М. М. К методологии гуманитарных наук. С. 204.
 - 15 Там же. С. 204.
 - 16 Там же. С. 205.
 - 17 Там же. Противопоставление «гений» — «бездарность» и имплицитная связь познания личности с понятием гениальности указывают на фундаментальную разницу между бахтинским пониманием теории и западноевропейским философским дискурсом, где, начиная с концепции Просвещения (*Aufklärung*) у Иммануила Канта, теория и философия понимались вне гениальности и вдохновения как *общедоступная* сфера дистинктивных понятий.
 - 18 Там же.
 - 19 Там же.
 - 20 Там же. С. 210.
 - 21 Там же. С. 211.
 - 22 Там же. О проблеме интонации ср.: *Derrida Jacques. D'un ton apocalyptique adopté*

paguère en philosophie. P. 25—27, 35—37, 67—69. Определения «интонации» у Бахтина и «тона» у Деррида не являются аналогичными. Разница касается прагматики этих понятий: Деррида рефлектирует интонации или тон своего собственного дискурса/текста. Такого автореференциального движения (как методологического приема) у Бахтина нет.

- 23 Ср. определение понятия double bind у Грегори Бэйтсона как речевого акта, в котором сочетаются две противоположные информации. Это не простое противоречие между содержанием и формой информации, но специфическая структура, где информация текста противоположна информации, которая предполагается из контекста (см.: *Bateson Gregory. Steps to an ecology of mind// Collected essays in anthropology, psychiatry, evolution and epistemology.* San Francisco, Scranton, London, Toronto, 1972. P. 206—212 (The double bind; The effect of the double bind). Пользуясь теорией речевых актов (speech act) Остина, это противоречие можно также описать как противоречие между констативностью и перформативностью речи или текста. Ср.: *Austin J. L. How to do things with words.* London/Oxford/New York, 1962; ср. особенно с. 1—37 (Lecture I—III).
- 24 *Бахтин М. М.* К методологии гуманитарных наук. С. 207.
- 25 Там же. С. 203.
- 26 Там же. С. 211.
- 27 Там же. С. 204.
- 28 Там же. С. 208.
- 29 Там же. С. 211.
- 30 Там же. С. 212.
- 31 Там же.
- 32 Там же. С. 211.
- 33 Там же. Это понятие «сюрпризность» указывает на глубокую связь Бахтина с определенными традициями модернизма; о концепции «сюрпризности» см.: *Bohrer Karl-Heinz. Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins.* Frankfurt/M., а также *Hansen-Löwe Aage A. Zur Typologie des Erhabenen in der russischen Moderne.*//*Poetica* 23/1991, 1—2. S. 166—216.
- 34 *Бахтин М. М.* К методологии гуманитарных наук. С. 211. Сопоставление малого и большого времени отсылает к культурологической мысли символизма с его разграничением двух исторически-временных пространств. Так, например, Вячеслав Иванов различает малое и большое искусство: *Иванов Вячеслав. Предчувствия и предвестия.*//*Собрание сочинений.* Т. 2. С. 86—104. Для Вяч. Иванова большое искусство связано с мифотворчеством: «Так искусство, в своем тяготении к мифотворчеству, тяготеет к типу большого, всенародного искусства» (Там же. С. 90). Структура смыслопроизводства у Иванова и Бахтина идентична: как у Бахтина, так и в мифическом искусстве Иванова (всенародный) смысл высказывается сам собою.
- 35 *Бахтин М. М.* К методологии гуманитарных наук. С. 206.
- 36 К вопросу о последнем слове в философии модернизма и постмодернизма ср.: *Culler Jonathan. On deconstruction: theory and criticism after structuralism.* Ithaca, 1982. P. 89—96, 133—134.
- 37 Фатальная связь теории с эгоизмом и неизбежная вина пишущего являются одной из центральных тем в сочинениях Владимира Набокова; ср. особенно его роман «Приглашение на казнь» (1935/36).
- 38 *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 93.
- 39 Там же. С. 154.
- 40 Там же. С. 155.
- 41 Там же.
- 42 Там же. С. 156.



АРХАИСТЫ И НОВАТОРЫ

Михаил Эпштейн

ОТ МОДЕРНИЗМА К ПОСТМОДЕРНИЗМУ: ДИАЛЕКТИКА «ГИПЕР» В КУЛЬТУРЕ XX ВЕКА

1. МОДЕРНИСТСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ПОСТМОДЕРНИЗМА

В современных дискуссиях постмодернизм обычно толкуется как сугубо западный феномен, который если и имеет отношение к незападным культурам, как, например, японская, то только в силу их неизбежной и возрастающей вестернизации. В данной статье речь пойдет о тех законах культурного развития XX века, которые можно считать общими для Запада и для России, несмотря на то, что в эту эпоху Россия откололась от западного мира и противопоставила себя ему. Именно «революционность» России по отношению к Западу вписывает ее в общую для Запада революционную парадигму XX века.

Первая половина XX века была ознаменована многочисленными революциями — «социальной», «научной», «сексуальной», революционными переворотами в таких областях, как физика, психология, биология, философия, литература, искусство. В России эти перевороты происходили в иных сферах, чем на Западе, но сама революционная модель развития объединяет два мира и позволяет объяснить, почему во второй половине двадцатого века обнаруживается типологическое сходство между западным постмодернизмом и современной российской культурой, которая тоже развивается под знаком «пост» (посткоммунизма, постутопизма).

Революционность — это, конечно, модернистский феномен, в самом широком значении этого слова, который можно определить как поиск подлинной, высшей, чистой реальности, стоящей за условными знаками и системами культуры. Родоначальником модернизма, по-видимому, можно считать Жан-Жака Руссо, с его критикой современной цивилизации и открытием первичного, «неиспорченного» бытия человека в природе. Марксизм, ницшеанство и фрейдизм, подвергшие критике иллюзии идеологического сознания и обнаружившие «чистую» реальность в саморазвитии материи и материального производства, в инстинкте жизни и воле к власти, в сексуальном инстинкте и во власти бессознательного, — это модернистские движения. В этом же смысле модернистом был Джеймс Джойс, открывший непрерывный «поток сознания» и «мифологические прототипы» за условными формами «современной личности»; Казимир

Малевич, стерший многообразие красок видимого мира ради обнаружения его геометрической основы, «черного квадрата»; Велимир Хлебников, утверждавший чистую реальность «самовитого» и «заумного» слова, простого шаманского бормотания типа «бобзоби пели губы», на месте условного языка символов. Явлением политического модернизма, хотя и враждебного модернизму художественному, была коммунистическая революция, которая стремилась привести к власти «подлинных творцов реальности», «создателей материальных благ» — трудящиеся массы, свергнув власть тех «паразитических» слоев, которые извращают и отчуждают реальность и посредством всяких идеологических иллюзий и бюрократического аппарата присваивают себе плоды чужого труда.

В целом модернизм можно определить как такую революцию, которая стремится упразднить культурную условность и относительность знаков и утвердить стоящую за ними бытийную безусловность, как бы ни трактовалось это чистое, подлинное бытие: «материя» и «экономика» в марксизме, «жизнь» в ницшеанстве, «либидо» и «бессознательное» во фрейдизме, «творческий порыв» у Бергсона, «поток сознания» у Уильяма Джеймса и Джеймса Джойса, «экзистенция» в экзистенциализме, «самовитое слово» в футуризме, «рабоче-крестьянская власть» в большевизме, и т.д.

Постмодернизм, как известно, резко критикует модернизм именно за эту иллюзию «последней истины», «абсолютного языка», «нового стиля», которые якобы открывают путь к «чистой реальности». Само название показывает, что «постмодернизм» сформировался как новая культурная парадигма именно в процессе отталкивания от модернизма, как опыт закрытия, сворачивания знаковых систем, их погружения в самих себя. Само представление о некоей реальности, лежащей за пределами знаков, критикуется постмодернизмом как еще одна, «последняя» иллюзия, как непреодоленный остаток старой «метафизики присутствия». Мир вторичностей, условных отражений оказывается более первичным, чем мир так называемой «реальности». На этой почве возникают разнообразные постмодернистские движения, например российский концептуализм, который раскрывает природу советской реальности как идеологической химеры, как системы знаков, проецируемых на некое отсутствующее или пустое место «означаемого».

В данной статье делается попытка раскрыть взаимосвязь постмодернизма и модернизма как двух звеньев одной культурной парадигмы, которая охватывается понятием «гипер». Если российская и западная культура имеют общие корни в своем модернистском прошлом, тогда и теперешние параллели между западным постмодернизмом и российской разновидностью «пост» обнаруживают новую глубину, как пути изживания общего «революционистского» наследия. Именно революция как поиск и утверждение «чистой реальности» ведет к образованию тех псевдорéalностей, с которыми и играет, как с полыми, внереферентными знаками, постмодернистское искусство и на Западе, и в России.

Итак, тема данной работы — «модернистские предпосылки постмодернизма в свете постмодернистских перспектив модернизма», т. е., проще говоря, взаимозависимость этих двух явлений. Я кратко обозначу те подходы, которые можно назвать модернистскими, в физике (квантовая механика), в литературной теории («новая критика»), в философии (экзистенциализм), в учениях психоанализа («сексуальная революция»), в советской идеологии («коллективизм» и «материализм»). Все эти течения представляют собой феномен «гипер» в его первой фазе, как революционный переворот классической парадигмы и утверждение «последней» и чистой реальности. Во второй, постмодернистской фазе, которая может быть отделена от модернистской несколькими годами или десятилетиями, те же самые феномены осмысливаются как псевдорéalности, порожденные математическим аппаратом, приборами наблюдения, критическим мето-

дом, абстрагирующей фантазией, и т.д. Тем самым разворачивается двойственный и иронический смысл самого «гипер», его неизбежный переход от модернистской к постмодернистской фазе, условно говоря, от «супер» к «псевдо» (анализ этих двух понятий дан в последней главе). Понятие «гипер» не только связывает линией преемственности модернизм и постмодернизм, но и очерчивает параллелизм западного и российского постмодернизмов как двух реакций на общее революционное наследие.

2. «ГИПЕР» В НАУКЕ И В КУЛЬТУРЕ

Ряд весьма разнородных явлений в искусстве, науке, философии, политике XX века можно условно отнести к разряду «гипер», что буквально означает «усиленный», «чрезмерный». Современное использование этой приставки основано на том, что многие качества действительности XX века, доведенные до предельной степени развития, обнаруживают свою собственную противоположность. В этом смысле понятие «гиперреальности» выдвинуто итальянским семиотиком Умберто Эко и французским философом Бодрийяром, которые отнесли его к исчезновению реальности при господстве средств массовой коммуникации. Казалось бы, эти средства стараются запечатлеть реальность во всех ее мельчайших подробностях, но на таком уровне проникновения сами технические, визуальные средства создают новое качество реальности, которое можно назвать «гипер». Гиперреальность — это иллюзия, создаваемая средствами коммуникации и выступающая как более достоверная, точная, «реальная» реальность, чем та, которую мы воспринимаем в окружающей жизни.

Для примера можно напомнить о влиятельном течении в изобразительном искусстве 1970-х — начала 1980-х годов, которое так и называлось — гиперреализм. Произведениями гиперреализма были огромного размера раскрашенные фотографии, заключенные в рамки и функционирующие как картины. На них кожа человеческого лица изображалась в таком укрупненном плане, что можно было видеть мельчайшие поры, шероховатости, бугорки, которые мы не замечаем при обычном взгляде на лица. Это и есть эффект «гипер» — реальность приобретает такие «сверхреальные» черты, которые на самом деле навязываются техническими средствами ее воспроизведения.

Согласно Бодрийяру, реальность исчезает в современном западном мире, плотно окутанном сетью массовых коммуникаций, поскольку она перерастает в гиперреальность, производимую искусственно¹. Надо сказать, что этот парадокс был обнаружен задолго до современных теоретиков постмодернизма в квантовой физике, где приборы существенно влияют на объект наблюдения — элементарные частицы. Реальность, которая открывается физикам начиная с 1930-х годов, — это в нарастающей степени «гиперреальность», поскольку она создается параметрами самих приборов и математическим аппаратом исчислений. Самый трудный методологический вопрос в современной физике, занятой такими умозрительными конструкциями, как «кварки» и «струны», — это «что, собственно, исследуется? каков статус так называемых физических объектов и в какой степени они могут быть названы «физическими» и «объектами», коль скоро они возникают на кончике математического пера?»

Квантовая механика — первая дисциплина, честно признавшая свой гипернаучный характер или, точнее, гиперфизическую природу своих объектов: наука, в своем приближении к элементарным основаниям материи, обнаруживает выдуманный, чисто умственный характер той физической реальности, которую якобы описывает, а на самом деле изобретает. Если раньше открытия и изобретения строго различались: открытия чего-то реально существующего в природе — изобретения чего-то возможного и полезного в технике, — то теперь открытия все больше

стали превращаться в изобретения. Разница между ними стала стираться, по крайней мере в отношении самых начальных и глубинных слоев реальности. Чем дальше в глубь реальности, тем больше в глубь собственного сознания.

Но наряду с гиперфизическими объектами можно указать на еще несколько параллельных процессов возникновения «гипер», причем именно в период 1920—1930-х годов. Области «гиперизации» столь удалены друг от друга, что невозможно обнаружить прямой зависимости между этими процессами — скорее это новый познавательный-бытийный рубеж, на который внезапно вышло все человечество.

3. ГИПЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ

В области гуманитарных наук происходит то же, что в области физических. Наряду с гиперфизическими объектами возникает то, что можно назвать гипертекстуальностью: меняется отношение между критикой и литературой. Критика 1920—1930-х гг., в лице таких наиболее влиятельных школ, как русский формализм и англо-американская «новая критика» (а позднее структурализм), пытается отбросить все исторические, социальные, биографические, психологические моменты, входящие в литературу, и выделить феномен чистой литературности, своего рода «элементарные частицы» литературной материи, последние, далее не дробимые свойства «литературности» как таковой. Критика занимается очисткой литературы от всех тех напластований, которыми ее окружала просветительская, романтическая, реальная, биографическая, историко-культурная, натуральная, психологическая, символистская и прочие школы литературной критики XIX — начала XX веков, т.е. стремится освободить ее от привнесенного содержания и свести к чистой форме, к «приему как таковому», к тексту самому по себе. Все, что традиционно считалось важным для литературы: отраженная в ней историческая действительность, выраженное в ней мировоззрение автора, воздействие на нее интеллектуальных веяний эпохи, угаданная в ней высшая реальность символических смыслов, — все это объявляется наивным и старомодным, «навязанным» литературе; но по мере того, как литература все более очищается от «нелитературности» и сводится к тексту, этот текст оказывается всецело во власти критики, точнее, оказывается порождением самой критики. Текст — это стерильный продукт, созданный в критической лаборатории по мере расщепления литературы на составляющие и удаления «историчности», «биографичности», «культурности», «эмоциональности», «философичности» как вредных, неорганических примесей к тексту. Подобным же образом квантовая механика расщепляет физический объект, атом, на столь мельчайшие составляющие, что их объективное существование улетучивается и они становятся идеальной проекцией способов наблюдения, свойств физических приборов. Чистые текстуальные знаки, выделенные из литературы, наподобие квантов, мельчайших неделимых частиц, — это те же условные проекции критического подхода. Поскольку знаки эти очищаются от всяких значений, якобы привносимых субъективностью писателя и воздействием внешних исторических условий, постольку зафиксировать эти знаки как именно знаки, т.е. несущие некое значение (или наделенные возможностью значения), дано только самому критику. Он-то и определяет значение этих знаков, предварительно очищенных от всяких значений.

Парадоксальным результатом такого очищения литературы стала ее усиливающаяся зависимость от самой критики, от метода интерпретации. И формализм, и новая критика делают литературу чем-то познаваемым и

доступным для читателя лишь через посредство самой критики. Литература предстает как система чистых приемов или знаков, которые критика наполняет содержанием согласно той или иной методике истолкования. Иными словами, критика вытесняет литературу из ее собственной сферы, подменяя власть писателя властью критика над умами читателей. Как отмечал английский критик Джордж Стейнер, «если вообще критик является слугой поэта, то сегодня он ведет себя как господин»². По мнению писателя Сола Беллоу, критика «встречает читателя заградительными барьерами интерпретаций. И публика послушно предоставляет себя в распоряжение этой монополии специалистов — «тех, без которых невозможно понимание литературы». Критики, говоря от имени писателей, в конце концов успешно заменили их»³. Таково это явление гипертекстуальности в литературной критике, параллельное гиперобъектности, достигнутой в физической науке.

Разумеется, все эти протесты против засилия критики как результата модернистской одержимости текстом сами принадлежат антимодернистскому сознанию, которое указывает на пределы движения модернизма, но еще не переступает их. Постмодернизм — это уже сознание неизбежности такой ситуации, когда сама критика порождает свой предмет и реальность текста выступает как иллюзорная проекция семиотической власти критика или, в принципе, любого читателя, производящего «распыление», «осеменение» текстуальных значений. Революция в критике, начавшаяся в 1920-е годы, закончилась короткой «антимодернистской» реакцией 1960-х годов, когда в моду вошли жалобы на диктат критики и зависимость от нее литературы. С пришествием постмодернизма ушли в прошлое и модернистское упоение чистой реальностью Текста, и антимодернистская скорбь по утраченной реальности Литературы.

4. ГИПЕРЭКЗИСТЕНЦИЯ

Еще одно «гипер» обнаруживается в таком ведущем направлении западной философии 1920—1950-х гг., как экзистенциализм. Казалось бы, экзистенциализм подверг самой сокрушительной критике «абстрактное», «рационалистическое» сознание, каким оно выступает в идеалистических системах, от Платона до Декарта и Гегеля, и обратился к доподлинной реальности единичного существования, «бытия как такового», которое предшествует всякой родовой сущности, всякому познавательному обобщению. Но уже читая Достоевского, например «Записки из подполья», можно обнаружить производность экзистенции, или «чистого бытия», от абстрактного сознания, разлагающего всякую конкретность и оформленность бытия и устремленного к «бытию как таковому», к длящейся пустой временности пребывания.

Экзистенция есть производимая сознанием чистая абстракция бытия, лишенного всех своих признаков, которые и делают его конкретным бытием. В своей конкретности человек такой или другой, ленивый или трудолюбивый, чиновник или крестьянин, и т.д. Подпольный человек не в состоянии быть даже лентяем, даже насекомым, именно потому, что его сознание, безмерное и даже «болезненное», разрушает все определенности, которыми закабаляют себя «тупые», «ограниченные» люди, «деятели», и устремляется к той последней основе, где человек только «есть», как сущий, бытийствующий⁴.

Поиск такого абсолютного бытия, предшествующего всем рассудочным определениям и общим классификациям (психологические свойства, профессиональная принадлежность и т. п.), не менее, а более рассудочен, чем сами эти классификации. То, чего достигает этот экзистенциальный поиск, есть предельная абстракция бытия, абстракция единичности — некая «гиперединичность», которая не хочет и не может быть

ничем типическим, только самой собой. Но это «самой собой» и есть наивысшая абстракция, которая держится только «на кончике» самосознющего сознания, разлагающего всякую качественную определенность, подобно тому как квантовая физика разлагает всякую вещественную определенность и получает элементарные частицы как проекции математического описания. Экзистенция — это философский «квант», предельная, самосушащая частица «материи», существование как таковое, которое именно по причине своей «элементарности» оказывается всего лишь производной «наибольшего сознания», абстракцией его самоопредмечивания.

У Гегеля развитие абсолютной идеи шло по линии воплощения в конкретность бытия, тогда как начиная с Кьеркегора само бытие обнаруживает всю большую абстрактность, завершаясь даже абстракцией «единичности», «вот этого», которая в равной степени приложима к любому конкретному виду бытия, от насекомого до человека, от крестьянина до художника, совершенно абстрагируясь от их «типичности», которая у Гегеля все еще несет в себе конкретность воплощающейся идеи. У Гегеля идея проходит процесс конкретизации через бытие, у экзистенциалистов само бытие проходит процесс абстракции через предельно обобщенную идею «бытия» и становится «чистым бытием», т.е. почти пустой абстракцией, «гипербытием», формой «ничто» у Хайдеггера и Сартра.

В «Тошноте» Сартра показано, как предельно абстрактное, ни к чему не привязанное, «несчастное» сознание Рокантена вдруг сталкивается — а на самом деле порождает ее из себя — с абстракцией вязкого бытия, земли и корней, тошнотворно вездущих и упрямых в своей бессмысленности. Этот абсурд, который экзистенциальное сознание обнаруживает повсюду как откровение «подлинной» реальности, неискаженной, необобщенной, данной «до всякого осмысления», есть в сущности «гиперреальность», продукт рационального обобщения, выделяющего в мире такой всеобъемлющий признак, как «внерациональность». Экзистенциализм есть не отрицание рационализма, а его крайнее выражение, способ иррациональной реальности — «воли» у Шопенгауэра, «жизни» у Ницше, «существования» и «единичного» у Кьеркегора. Эта внерациональность гораздо более умственна и абстрактна, чем все формы рациональности, разлагающей бытие на конкретные типы, сущности, законы, идеи. Рациональность всегда заключает в себе хотя бы ту долю конкретности, что она есть «рациональность чего-то», «смысл какой-то конкретной вещи», который с рациональной точки зрения требует определения, уточнения. «Иррациональность» не требует такой конкретизации, она есть «иррациональность как таковая», «абсурдность всего», «всеобщий абсурд», который именно своим тошнотворным безразличием к конкретным вещам выдает свою крайнюю всеобщность. Иррациональный мир, якобы не поддающийся рациональным определениям, есть продукт наиболее схематической рациональности, снимающей все конкретные определения вещей и восходящей к предельным абстракциям «существования как такового», «единичности как таковой». Для такой высокой абстракции бытие есть только противоположность небытия: как постулирует Сартр в «Бытии и ничто», сознание в своей всеобщности, свободе от бытийных определений есть выступающее из себя «ничто», ничтожащее окружающий предметный мир⁵. Но тогда и сама абсурдность бытия, каким оно является этому ничтожащему сознанию, может быть понята как производная от этого ничто, от этой абстракции, отнимающей смысл у конкретных вещей.

Казалось бы, нет ничего абстрактнее, чем ничто, отвлеченное от всяких особенностей и спецификаций бытия; но бытие, каким оно предстает в экзистенциальной философии, еще более абстрактно, чем это ничто, ибо выступает как его вторичная проекция. Это уже даже не то

ничто, которое имеет свою реальность само-для-себя, как самостирающееся ничто самосознания, но ничто, утратившее и эту интимную обращенность для-себя и обращенное в абсурд окружающего бытия, чистая абстракция, лишенная даже конкретности самосознания, самоничтожения, — просто ничтожность, ничто-ни-для-кого. За достоверной и самоочевидной реальностью «существования как такового», постулируемого экзистенциализмом, обнаруживается гиперреальность рассудка, его предельно обобщенное понятие, настолько абстрактное, что оно отвлекается от собственной рассудочности и утверждает себя как бытие вообще, рассудком не постижимое, не конкретизируемое и не типизируемое⁶. Есть две степени абстракции: умственная абстракция, лежащая в пределах разума, и умственная абстракция, выводящая за пределы самого разума: такая абстракция разума от самого себя и создает предельно общее понятие «неразумности» чистого бытия как противоположного разуму.

5. ГИПЕРСЕКСУАЛЬНОСТЬ

То же самое «гипер» обнаруживается и в интимной жизни, в сексуальных исканиях XX века. Пуриτανизму XIX века, вообще всей «аскетической» христианской морали, объявлена война, и первичной реальностью, стоящей за мышлением и культурой, объявлен инстинкт жизни, и даже более осязаемо, половой инстинкт. Ницшевская философия жизни подготовила общество, прошедшее через опыт первой мировой войны и взрыв агрессивных страстей, к приятию психоанализа, который именно в 1920-е годы утверждается как господствующее умонастроение западного мира. Научная работа З. Фрейда, В. Райха и их учеников, художественные открытия сюрреалистов, Д. Джойса, Т. Манна, Д. Лоуренса, Г. Миллера и других, новая свобода нравов, присущая эпохе джаза и кабаре, — все это поставило 1920-е годы под знамя так называемой «сексуальной революции». «Основной инстинкт» ищется и выделяется в чистом виде, как «либидо», в сочинениях теоретиков и писателей — но сам этот инстинкт, в его абстракции от других человеческих побуждений и способностей, как замечают многие проницательные критики, есть всего лишь умозрительная схема, плод расчленяющей деятельности рассудка.

По словам английского религиозного писателя К. Льюиса, «вожделение более абстрактно, чем логика: оно ищет — упование торжествует над опытом — какого-то чисто сексуального, следовательно чисто воображаемого соединения невероятной мужественности с невероятной женственностью»⁷. Тем более это определение «абстрактное» относится к бумажному, постлогическому вожделению, разбуженному теоретическими призывами сексуальной революции. «Плоть как таковая» в ее буйных донисийских экстазах напоминает горячую фантазию онаниста, который чисто ментальным усилием вычленил эту плоть из всего многообразия личностных, духовно-телесных качеств своего вожделемого «объекта», — и характерно, что грезы такого рода на индивидуальном уровне, как правило, сопровождаются реальным бессилием. В масштабе же всей европейской культуры это было построение еще одного уровня гиперреальности — искусственное воссоздание телесных образов, более ярких, сгущенных, концентрированно-гипнотических, чем сама по себе физическая реальность тела, и потому вызывающих умственный экстаз при ослаблении собственно физического компонента влечения. Как заметил Томас Элиот по поводу романов Лоуренса, «его борьба против чрезмерно рассудочной (over-intellectualized) жизни обнаруживает в нем самом чрезмерно рассудочное существо»⁸.

Гиперсексуальность — так можно обозначить эту умственную возгонку, гиперболизацию сексуальности, которая обнаруживается и в работах

Фрейда, и в романах Лоуренса, и, на самом примитивном уровне, во множестве порнографических изданий, как раз в это время начавших захлестывать западный мир. Порнография — это и есть царство гиперсексуальности, глянцево-бумажных или киноленточных образов немислимого секса, невообразимо больших грудей, мощных бедер, неистовых оргазмов.

Но и теория психоанализа, при всей своей научной сдержанности и осторожности, тоже обнаруживает гиперсексуальный и, шире, гиперреальный уклон. Ведь мир подсознания и инстинктов, которые Фрейд объявляет первичной человеческой реальностью, был открыт при помощи сознания — или изобретен сознанием, как ему предстоящая и его превосходящая реальность чего-то другого. Такова судьба сознания в XX веке — оно воссоздает из себя нечто иное, чем оно само, и склоняется перед этой насквозь сконструированной реальностью как перед чем-то якобы первичным, необоримо могущественным. Более вероятно, что это не первичная реальность, предстоящая сознанию извне, а реальность, выстроенная самим сознанием и отчужденная от него, как «сверхреальность», якобы господствующая над сознанием. Гиперреальность — это способ самоотчуждения сознания, и Фрейдово «бессознательное» может рассматриваться как одна из самых ярких, гипнотически убедительных проекций сознания «вне себя». Как заметил Деррида, ««бессознательное» не больше является “вещью”, чем потенциальным или замаскированным сознанием»³.

Да ведь и сам Фрейд подчеркивал, что открытие бессознательного как силы, господствующей над сознанием, должно послужить в конечном счете возвышению самого сознания: психоанализ, с точки зрения Фрейда, и есть такой способ расшифровки и высветления подсознательного, который позволит сознанию постепенно овладеть этим «кипящим котлом вождедений». Иными словами, сознание открывает в своем подполье бессознательное, чтобы снова вознести себя над ним. Психоанализ — это экспансия сознания в те сферы, которые само сознание объявило заповедными и предзаданными себе. В отличие от квантовой механики, которая признает свой объект (физический) отчасти сконструированным изначально, психоанализ ставит лишь своей конечной целью сознательное структурирование своего объекта (психического). Но в обоих случаях физическая и психическая данность оказываются в значительной степени проекциями (или функциями) наблюдающего их интеллекта. Психоанализу ничуть не повредило бы, если бы, подобно квантовой механике, он признал бы наблюдаемые свойства бессознательного изначально зависимыми (или даже производными) от самих условий его наблюдения и описания.

Значение сексуальной революции, теоретической доминантой которой был психоанализ, состояло вовсе не в том, что органика и инстинкт из сферы подчинения сознанию перешли в сферу господства, — нет, это была всего лишь идеологическая установка революции. Там, где инстинкт якобы пришел к господству, он всегда господствовал и раньше — в реальных сексуальных отношениях, в интимной жизни людей. В действительности сексуальная революция была революцией сознания, которое научилось производить правдоподобные симуляции «чистой» сексуальности — тем более «экстатические», чем более абстрактные и расудочные. Результатом сексуальной революции стало не столько торжество «природного» секса, сколько торжество ментальности над сексом, который стал зрелищем и товаром в виде бесчисленно тиражируемых иллюзий гиперсексуальной мощи, соблазна, «сверхмужественности» и «сверхженственности». Это «сверх», которое делает образы секса популярными и товарными, есть именно качество, отсутствующее в природе и привнесенное абстрагирующей и утрирующей функцией сознания⁴.

6. ГИПЕРСОЦИАЛЬНОСТЬ

Четыре указанных процесса, ведущие к созданию гиперобъектов: гиперчастиц квантовой механики, гиперзнаков литературной критики, гипербытия экзистенциализма, гиперинстинктов психоанализа и сексуальной революции, — по преимуществу развертывались в западной культуре. Но и в коммунистическом мире в это же время, в 1920—30-е годы, происходят сходные процессы «гиперизации», распространявшиеся на все сферы общественной жизни. Собственно, сам коммунизм, его теория и практика, могут рассматриваться как явления «гипер», характерные именно для Востока.

Советское общество было одержимо идеей общности, обобществления. Индивидуализм осуждался как тягчайший грех, пережиток прошлого. Коллективизм был объявлен высшим нравственным принципом. Экономика строилась на обобществлении частной собственности, которая переходила во владение всего народа. Общественное ставилось выше личного. Общественное бытие определяло сознание. В заводских цехах, на колхозных полях, в колониях для беспризорных и в городских коммунальных квартирах шло воспитание нового коммунистического человека, который должен был стать сознательным и исполнительным «винтиком» гигантской коллективной машины.

Но эта социальность нового типа, несравнимая с прежней (дореволюционной) по степени своей обязательной тесноты и сплоченности, была только гиперсоциальностью, симуляцией общности. В действительности социальные связи между людьми стремительно разрушались, так что к середине 1930-х годов даже самые близкие люди, муж и жена, родители и дети, уже не во всем могли доверять друг другу. Гражданская война и коллективизация продемонстрировали разрушение внутринациональных и внутрисословных связей. «Самое сплоченное общество в мире» было вместе с тем собранием испуганных одиночек или крошечных семейных или дружеских сообществ, каждое из которых в отдельности пыталось выжить и противостоять давлению государства. И в основании всей этой государственной пирамиды тоже лежала воля одного-единственного человека, который подлаживал под себя всю работу огромного общественного механизма. Не странно ли, что именно коммунизм, с его волей к обобществлению, вместе с тем всегда и везде — в России, в Китае, в Корее, в Румынии, в Албании, на Кубе — порождает так называемый культ личности? Это не простая случайность и не парадокс, а выражение гиперсоциальной природы нового общества. Коммунизм — это не естественная, первичная социальность, которая возникает на основе биологических и экономических связей и потребностей людей друг в друге, а социальность, конструируемая сознательно, по плану, исходящая из единичного ума «основоположника» и руководимая единичным умом «вождя».

«Чистая» социальность коммунистического типа подобна «чистой» сексуальности психоанализа, или текстуальности новой критики, или элементарности квантовой механики, этим «гиперам» вышеописанных образцов: это некая гипнотически яркая квинтэссенция социума, которая в силу своей абстрактности исключает и подавляет все индивидуальное и конкретное. Обычная социальность включает в себя разнообразие индивидуальных проявлений и частных форм собственности, подобно тому как сексуальность включает в себя духовную и эмоциональную близость между людьми, художественное произведение выражает взгляды автора и дух эпохи, а физическая субстанция состоит из сложных многосоставных частей. Но «гипер», в силу своей искусственно-рассудочной природы, есть квинтэссенция одного качества при исключении всех остальных. Гипертекстуальность исключает всякую «иллюзию содержания», гиперэлементарность — «иллюзию сложности», гиперсексуальность — «иллюзию

духовности», «личного отношения»...¹¹ Точно так же гиперсоциальность исключает «иллюзию независимости, личной свободы». Исключает именно потому, что представляет собой гипертрофию одного абстрактного качества, возведенного в абсолютную степень.

7. ГИПЕРМАТЕРИАЛЬНОСТЬ

То же самое относится и к основе основ советского мировоззрения — «научному материализму». С этой точки зрения, материя первична, а духовное, идеальное — вторично. Действительность сплошь материальна, и даже мышление представляет собой лишь одну из форм «движения материи». Вот типичный «гипер-болизирующий» ход этого сознания, возводящий материю в ранг «супер» и вместе с тем приоткрывающий в ней свойства симулякра. «Материя — это бесконечное множество всех существующих в мире объектов и систем, всеобщая субстанция, субстрат любых свойств, связей, отношений и форм движения. Материя включает в себя не только все непосредственно наблюдаемые объекты и тела природы, но и все те, которые в принципе могут быть познаны в будущем... Весь окружающий нас мир представляет собой движущуюся материю в ее бесконечно разнообразных формах и проявлениях...»¹² Материя есть последняя реальность лежащая в основе всего.

Таков вполне модернистский постулат этой философии, борющейся за абсолютно трезвый, научный подход к реальности, проверенный практическим опытом. Но, как известно, советский материализм на практике вовсе не считался с законами материальной действительности, а скорее пытался ее пересоздать. Материя природы подлежала переделке по воле людей, материальная жизнь самих людей приходила в упадок, экономика подчинялась не материальным законам производства, а вполне идеалистическим пятилетним планам и идеологическим установкам очередного съезда партии. Как заметил в начале 1930-х годов Андрей Бельй, господство материализма в СССР привело к упразднению самой материи.

Суть в том, что советский материализм с самого начала выступал как абсолютизация *понятия* материи, при полном пренебрежении к данным опыта, к материи в ее конкретных и осязательных проявлениях. В книге Ленина «Материализм и эмпириокритицизм» (1908), заложившей основы советского материализма, начисто отвергается философия опыта, «эмпириомонизм», ставящая элементы физического мира в неразрывную связь («принципиальную координацию») с психологическими элементами его восприятия. Вместо этого выдвигается предельно общее понятие материи, абстрагированное от всякого конкретного опыта, и утверждается объективное и независимое существование этой материи за пределом всякого опыта, как первичной реальности, предшествующей всякому опыту. В реальности мы имеем опыт восприятия цвета, звука, веса, плотности и т.д.; умственное абстрагирование позволяет обобщить все эти признаки в понятие материи и считать ее идеальным конструктором («субъективный идеализм») или манифестацией объективно существующей идеи («объективный идеализм»).... Идеализм — это вполне традиционная философия, которая признает изначально идейный и идеальный характер самих философских конструкций.

Но остается и «гипер» возможность, впервые четко проведенная Лениным: противопоставить «материю», извлеченную из абстрактной идеи, самой идеальности, и объявить материю внеидейным и доидейным, самосущим основанием бытия, которое само порождает и определяет жизнь идей. Вторичное перевертывается и становится первичным. «Материя» в этом материалистическом смысле есть гиперматерия — абстрактнейшая из идей, за которой утверждается предикат самостоятельного и изначально существующего. Более того, за ней утверждаются свойства самодвиже-

ния, самопознания, диалектического рассуждения, спора и согласия, то есть все признаки активно-духовного существа, и вместе с тем она утверждается в противоположность духовному, как «чистая» материальность. Ленинский материализм — это предельное усиление идеализма и его смещение в область «гипер», когда он выдает свой абстрактнейший продукт за нечто наиболее достоверное, изначальное, объективно-действительное. Материя как «субстрат всех свойств» — это не только абстрактная идея материи, но и симулякр материи как таковой, тот образ материи, который не имеет подлинника и заменяет сам этот подлинник.

Этим предвосхищается дальнейшая практика «социалистической революции» и «коммунистического строительства», которые исходили из материалистических предпосылок, но именно поэтому были слепы и безжалостны по отношению к материальным началам жизни: питанию, жилищу, производству, обмену, потреблению, торговле, экономическому достатку и физической безопасности личности. С самого начала материализм был чисто идеологической конструкцией, которая теоретически абсолютизировала первенство материи, а на практике уничтожала ее. Материя, постулированная как изначальная реальность в своем абстрактно-всеобщем качестве, отвлеченная от «эмпирии», есть идеологическая симуляция материи, разрушительная для материи как таковой, то есть для всего того, что составляет цвет, звук, вес и плотность бытия.

Подобно тому как гиперсоциальность служила возвышению и «культу» отдельной личности, так гиперматериальность была средством утверждения отвлеченных идей, схоластически замкнутых на себе. «Материальность», какой она предстает в материализме, — такое же «гипер» явление, как «коллективизм», «либидо», «элементарная частица», «чистый текст».

Знаменательно, что из приведенных шести областей гиперизации три традиционно охватываются понятием «революция»: социальная, сексуальная, научная. Но и к гиперэкзистенциальности, гиперматериальности и гипертекстуальности можно отнести то же самое понятие «революции», поскольку они утверждались под знаком полного переворота ценностей: от эссенциализма к экзистенциализму (революция в западной философии), от идеализма — к материализму (революция в советской философии), от содержания — к форме, приему, тексту (революция в критике). К этому можно добавить и революцию в средствах коммуникации (mass media), в результате которой возникла теле-, видео- и компьютерная техника: мир на экране стал восприниматься как более реальный, чем мир вне экрана.

Таким образом, сама природа революции предстает нам в новом качестве — как способ создания гиперфеноменов. По своим прямым задачам революция — это «переворот», выдвижение одной противоположности на место другой: материи на место идеи, коллектива на место индивида, текста на место содержания, инстинкта на место интеллекта... Но именно революция и показывает невозможность переворота. То, что одерживает в революции победу, постепенно обнаруживает еще большую подчиненность тому, над чем якобы одержана победа. Материализм оказывается более отвлеченной и схоластической философией, чем любой предшествовавший ему идеализм, — и более разрушительной для самой материи. Коммунизм оказывается более пригодным для абсолютного самоутверждения одной-единственной всемогущей индивидуальности, чем любой предшествовавший ему индивидуализм. Литература, сведенная к тексту, к системе чистых знаков, оказывается гораздо более зависимой от интерпретаций критика, чем литература «традиционного типа», насыщенная историческим, биографическим, идеологическим содержанием. Материя, сведенная к элементарным частицам, оказывается гораздо более идеальной, математически сконструированной, чем вещество в традиционном смысле, обладаю-

щее определенной массой покоя. Сексуальность, сведенная к чистому инстинкту, оказывается гораздо более умозрительной и фантазмагорической, чем обычное половое чувство, включающее физическую, эмоциональную и духовную влюбленность. Именно «чистота», квинтэссенция качества, которая составляет заветную цель всех вышеупомянутых революций: чистая социальность, чистая материальность, чистая сексуальность и т.д., — оказывается превращенной формой того, что в ней отрицается. Чистая реальность есть симуляция самого свойства «быть реальным».

8. ОТ «СУПЕР» К «ПСЕВДО»

Вернемся к исходному значению приставки «гипер». В отличие, скажем, от приставок «сверх», «супер» она означает не просто сильную, а *чрезмерную* степень качества («гипертония», «гипертрофия», «гиперинфляция», «гипербола»...). Чрезмерность — такой избыток качества, когда, переступая свою меру, оно переходит в собственную противоположность. Вот почему «гипер» — удачное обозначение таких феноменов, которые обнаруживают предельное усиление и одновременно поддельность данного качества.

Так, гиперсоциальность — это социальность, возведенная в политический и моральный императив, в степень абсолютного долженствования и именно поэтому ведущая к разрушению социальных связей, разобщению людей и «культу личности». Значение «гипер» можно в данном случае разложить на значения двух приставок: «супер» и «псевдо». Гиперсоциальность — это суперсоциальность и одновременно псевдосоциальность, т.е. такое усиление социального фактора, которое нарушает его собственную меру, подавляет развитие индивидуального, частного, особенного и, следовательно, обнаруживает мнимость самого социального, которое в своей экспансии занимает чужую нишу.

«Гипер» — это такой «супер», который самым избытком некоего качества преступает границу реальности и оказывается в зоне «псевдо». *Диалектика «супер» и «псевдо»*, которая разыгрывается внутри «гипер», резко отличается от классической гегелевской диалектики тезиса и антитезиса с их последующим примирением и слиянием в синтезе. Отличается она и от негативной диалектики, разработанной франкфуртской социологической школой (Теодором Адорно, Гербертом Маркузе), с ее неразрешимым противостоянием революционного антитезиса консервативному тезису. *Постмодерная диалектика* (если вообще возможно такое словосочетание) предполагает *взаимообращение тезиса и антитезиса, что чревато иронией нахождения другого в себе*. Революционный антитезис, доведенный до крайности, внезапно обнаруживает тезис внутри себя, больше того, оказывается его продолжением и усилением. Революционное отрицание оказывается превращением, расстройством, гипероболой того, что отрицается. Материализм оказывается не столько отрицанием идеализма, сколько его воинствующей крайностью, безжалостной по отношению к материальности как таковой. Коммунизм оказывается не отрицанием индивидуализма, но его самой волонтаристской и деспотической формой, безжалостной по отношению к общественности как таковой. Избыточность данного качества, возведенного в «супер», оборачивается его иллюзорностью, его «псевдо», тогда как его противоположность, которая изначально, «в намерении», отрицалась, в конечном счете приобретает господство. Эта ирония, полностью раскрываясь в постмодернизме как в самосознании культуры XX века, и составляет диалектику «гипер».

Два этих свойства — усиление и мнимость, «супер» и «псевдо» — лишь постепенно обнаруживаются в историческом развертывании «гипер». Первая стадия, «революционная», — это «супер»: вдохновенное открытие новой реальности — социалистического «суперобщества», эмансипиро-

ванного «суперсекса», элементарной «суперчастицы», самодовлеющего «супертекста», самодвижущейся «суперматерии». Первая половина XX века была в основном отдана этим «супер» построениям, которые в 1900—1910-е годы возводятся на теоретическом фундаменте марксизма, ницшеанства и фрейдизма, а в 1920-е и 1930-е годы приобретают форму настоящих, «практических» революций — социальной, сексуальной, научной, философской, критической.

Вторая половина XX века — постепенное осознание иного аспекта этих вездесущих усиления: их мнимости. «Гипер» оборачивается другой своей стороной — «псевдо». От «супер» к «псевдо» — так можно определить основную линию развития западной и российской культуры XX века.

В иной системе терминов эта разница определяется как движение от модернизма к постмодернизму. Модернизм — это «супер», поиск абсолютной и чистой реальности. Постмодернизм — это «псевдо», осознание условного, знакового, симулятивного характера этой реальности¹³. Этот переход от «супер» к «псевдо», от экстатических иллюзий чистой реальности к ироническому осознанию этой реальности как чистой иллюзии составляет историческое движение западной и российской культуры XX века.

С этой точки зрения горбачевская «перестройка» и «деконструкция» Деррида¹⁴ представляют типологически сходные моменты в развитии советской гиперсоциальности и западной гипертекстуальности: переход от стадии «супер», знаменуемой подъемом коммунизма и формализма-структурализма в 1920—1930-е и затем в 1950—1960-е годы, к стадии «псевдо» 1970—1980-х годов. В обоих случаях структура, взятая либо как идеально структурированное общество, либо как структурная концепция текстуальности, обнаруживает только иллюзию социальной целостности или логической последовательности. Подобно тому как Горбачев обнаружил поддельный характер советской социальности, основанной на «утопической» общности взаимно отчужденных индивидов, Деррида обнаружил иллюзорность в основе структуралистской рациональности, в самом понятии структуры, которое оказалось утопической общностью децентрализованных знаков и рассеянных в своей множественности и взаимонесовместимости значений.

«Псевдо» — общий знаменатель всех кризисов, которые в конце XX века разворачиваются на месте социальных, научных, философских и прочих революций начала XX века. Под знаком «псевдо» проходит кризис структурализма в гуманитарных науках, кризис концепции «элементарности» в физике, кризис «левых» идей и фрейдомарксизма, кризис материализма и позитивизма в философии, кризис советской идеологии и разложение коммунистического общества, кризис утопического сознания в целом. Только сейчас «гипер» обнаруживает себя во всем историческом объеме своего свершения: как переход от модерна к постмодерну. С постмодернистской точки зрения, социальная революция, сексуальная революция, экзистенциализм, материализм и т. д. — это вовсе не освободительные прорывы в последнюю реальность, а скорее интеллектуальные машины, предназначенные для производства псевдосоциальности, псевдосексуальности, псевдоматериальности.

Тем самым модернизм является для постмодернизма не столько объектом критики, сколько игровой площадкой, на которой разворачивается собственно постмодернистская игра с гиперфеноменами. Эти феномены образовались именно на модернистской почве, как результат революционной одержимости «супер»-реальностью, породившей осязаемые пустоты и красочные симулякры постреволюционной действительности, включая тоталитарную идеологию, в семантической пустоте которой зародился российский постмодернизм.

В конечном счете, всякое «супер» раньше или позже обнаруживает

свою обратную сторону, свое «псевдо». В эпоху постмодернизма так происходит со всеми модернистскими теориями, культурами, движениями. Каждая «супер»-вещь или «супер»-идея оказывается подделкой под то, чем она пытается быть. Такова совершенно особая диалектика «гипер», отличная и от гегелевской диалектики всеобъемлющего синтеза, и от адорновской диалектики чистой негации. Это ироническая диалектика усиления-подделки, гиперболы-пародии, «супер», обращенного в «псевдо». Всякая революция удваивается и перечеркивается сейчас своим собственным «пост». Современное общество — постиндустриальное, посткоммунистическое, постутопическое, постмодернистское и, с пришествием СПИДа, постсексуальное. И здесь приходит к самопознанию и исчерпывается сам феномен «гипер», определивший основные противоречия культуры XX века.

Февраль 1994

Примечания

- 1 «Реальность сама идет ко дну в гиперреализме, дотошном воспроизведении реального, предпочтительно через посредничающие репродуктивные средства, такие, как фотография. От одного средства воспроизведения к другому, реальность испаряется, становясь аллегорией смерти. Но в определенном смысле она также усиливается посредством своего разрушения. Она становится *реальностью ради самой себя*, фетишизмом утраченного объекта: уже не объектом репрезентации, но экстазом отрицания и своего собственного ритуального уничтожения: гиперреальностью». — *Baudrillard Jean. Selected Writings. // Ed. by Mark Poster. Stanford University Press, 1988. P. 144—145.* Понятие «гипер» было введено Бодрийяром в 1976 году, в его книге «Символический обмен и смерть».
- 2 *Steiner George. Humane Literacy. — In: The Critical Moment. Essays on the Nature of Literature. London, 1964. P. 22.* По мнению Умберто Эко, «в настоящее время поэтика все больше и больше берет верх над производением искусства...» — *Eco Umberto. The Analysis of Structure. — Ibid. P. 38.*
- 3 *Bellow Saul. Scepticism and the Depth of Life. — In: The Art and the Public. // Ed. by James E. Miller Jr., Paul D. Herring. Chicago—London: The University of Chicago Press, 1967. P. 23.*
- 4 «Я не только злым, но даже и ничем не сумел сделаться: ни злым, ни добрым, ни подлецом, ни честным, ни героем, ни насекомым... Я упражняюсь в мышлении, а следственно, у меня всякая первоначальная причина тотчас же тащит за собою другую, еще первоначальнее, и так далее в бесконечность. Такова именно сущность всякого сознания и мышления». — *Достоевский Ф. М. Записки из подполья. // Полное собр. соч. в 30 тт. Т. 5. Ленинград, 1973. С. 100, 108.*
- 5 «Способ существования Для-себя (так Сартр называет сознание. — *М. Э.*) есть чистое внутреннее отрицание... Значит, детерминация есть *ничто*, которое, как внутренняя структура, не принадлежит ни вещи, ни сознанию, но его бытие есть *быть-призванным* со стороны Для-себя через систему внутренних отрицаний, в которых в-себе (мир объектов. — *М. Э.*) обнаруживает свое безразличие ко всему, что не оно само». (*Sartre Jean-Paul. Being and Nothingness. // Transl. by Hazel E. Barnes. New York e.a.: Washington Square Books, 1966. P. 256, 257.*) Переводчик замечает, что для Сартра «сознание существует как сознание благодаря тому, что оно ставит ничто между собой и своим объектом. Следовательно, отрицание есть то, через что существует сознание» (*Ibid. P. 804.*) Таким образом, сам феномен существования определяется последовательностью «внутренних отрицаний», исходящих из сознания как чистого ничто.
- 6 Типизация и конкретизация совпадают как два встречных определения бытия. Типизация есть умеренное обобщение, сохраняющее меру конкретности данного предмета, а конкретизация есть умеренная спецификация, сохраняющая меру

определенной всеобщности — идеи, смысла. Чистая единичность, нетипизируемая, есть одновременно чистая абстрактность, неконкретизируемая. «Я есмь» есть самая сильная абстракция, поскольку она освобождает единичность от таких общих и одновременно частных определений, как «Я есмь ученый» или «Я есмь лентяй».

- 7 Lewis C.S. *The Allegory of Love*. N.Y., 1958. P. 196.
- 8 Цит. по книге: *Lawrence D.H. A Critical Anthology*.//Ed. by H.Coombes. Harmondsworth, 1973. P. 244. Критики часто указывают на это внутреннее противоречие Лоуренса: «...его мир любви полон столь странной и чистой отвлеченности, как ни у кого из великих авторов. Чем больше здесь порыва и неистовства, тем явственнее их умственное происхождение... Фаллическое сознание кажется гиперинтеллектуальным, гиперэстетическим, что делает «Леди Чэттерли» одним из самых претенциозно-интеллектуальных (highbrow) романов в мировой литературе». — *Bayley John. The Characters of Love*. New York, 1960. P. 24, 25).
Любопытно, что Дж. Бейли относит приставку «гипер» к интеллектуальной стороне лоуренсовских романов, тогда как сегодня мы скорее бы говорили о них не как о «гиперинтеллектуальных», но как о «гиперсексуальных». В первом случае (у Бейли) «гипер» все еще имеет значение «сверх», «супер», тогда как во втором случае приставка имела бы значение «псевдо» или «квази» (романы Лоуренса супер-интеллектуальны и именно поэтому псевдо-сексуальны). Само значение приставки «гипер» на протяжении XX века претерпевает эволюцию от «супер» к «псевдо» — см. об этом на последующих страницах.
- 9 *Derrida J. Différance*. — In.: *A Derrida Reader. Between the Blinds*. New York: Columbia University Press, 1991. P. 73.
- 10 Подробнее о гипертекстуальности и гиперсексуальности говорится, хотя и без употребления данных терминов, в моих статьях «Критика в конфликте с творчеством» («Вопросы литературы», 1975, № 2, 131—168) и «В поисках естественного человека» («Вопросы литературы», 1976, № 8, 111—145), впоследствии включенных в мою книгу «Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX—XX веков». (М., Советский писатель, 1988). Там же указывается и на взаимосвязь текстуальной и сексуальной революций как двух проявлений «гипер» (с. 249—250).
- 11 Ср. у Лакана: «Не существует такой вещи, как сексуальное отношение». См.: *A love Letter (Une Lettre D'Amour)*, Jacques Lacan & The Ecole Freudienne: *Feminine Sexuality*. Ed by J. Mitchell and J. Rose. Tr. by J. Rose. London: Macmillan, 1983. P. 149—161.
- 12 *Философский энциклопедический словарь*. 2-е изд. М., Советская энциклопедия, 1989. С. 349.
- 13 Подробнее о постмодернистских течениях в современной российской культуре см.: *Epstein Mikhail. After the Future: The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture*.//Trans. with Introd. by Anesa Miller-Pogacar. Amherst: Massachusetts University Press, 1995.
- 14 Мнение самого Деррида о соотношении понятий «перестройка» и «деконструкция» выражено в книге «Жак Деррида в Москве: деконструкция путешествия». М.: РИК «Культура», 1993. С. 53.

С. Зенкин

КУЛЬТУРОЛОГИЯ ПРЕФИКСОВ

Лет пятнадцать-двадцать назад в русском языке появилось новое слово «культурология». Оно встречается и в западных языках, например французском, но употребляется скорее в уничижительном смысле — «болтовня по поводу культуры»; по-русски же оно с самого начала стало обозначать уважаемую и даже престижную интеллектуальную деятельность. Первоначально оно применялось к тем весьма серьезным научным исследованиям по теории и истории культуры, которые объединяли таких несхожих авторов, как, например, Д.С.Лихачев, М.М.Бахтин, Ю.М. Лотман, С.С.Аверинцев, А.Ф.Лосев, А.Я.Гуревич и т.д. (сами они, кажется, никогда не именовали себя «культурологами»), и такие различные методологические подходы, как культурно-исторический, социологический, семиотический, философский, религиозный и т.д. Поскольку большинство из этих подходов находилось под полузапретом, не имея официальной институционализации (исключение составляли разве что культурно-исторический метод, традиционно выживавший в любой обстановке благодаря своему принципиальному эклектизму, и московско-тартуская семиотика, сумевшая отвоевать себе плацдарм на официальной интеллектуальной территории благодаря противоположному качеству — предельной строгости и осознанности метода), то в массовом сознании их результаты не разводились по отдельным рубрикам, как это обычно происходит в гуманитарных исследованиях на Западе, а объединялись в некое смутное единство, не ограниченное какими-либо методологическими принципами и интересное не столько как «наука», сколько как «знание» и даже «мудрость». Такой новый дискурс о культуре естественным образом требовал, наряду с научными трудами, поддающимся адаптации, также и настоящих авторов-«культурологов», которые начали писать солидные эссе о теории и истории культуры, уже вовсе не оглядываясь на методологические традиции той или иной науки. Одним из наиболее блестящих сочинителей такого типа стал тогда Михаил Эпштейн, которого нельзя было назвать ни «социологом», ни «философом», ни «литературоведом», ни даже «критиком»: к критике еще можно было отнести его выступления о новейшей русской поэзии, но невозможно, например, одну из лучших его тогдашних работ — статью «Игра в жизни и в искусстве».

Феномен, разумеется, сам по себе не нов, и сам же М.Эпштейн описал его в те годы под названием «эссеизм» в соответствующей статье, которая вошла в его книгу «Парадоксы новизны». Но здесь было и одно специфическое отличие по сравнению с традиционной писательской эссеистикой: если та опирается на субъективное «самообоснование индивидуальности», то «культурология», возникшая из популяризации научных идей и концепций, сама претендует на научность, широко пользуется понятийным аппаратом науки (и даже ряда наук сразу), утверждает себя как некая наука наук, обобщающая и осмысляющая достижения всех прочих. Этот проект парадоксально отражал собой официальную советскую идеологию, выдвигавшую в качестве такой супернауки марксистско-ленинскую философию, — на Западе серьезная философия дав-

но уже не заявляет таких глобальных притязаний, ограничиваясь своей собственной, достаточно четко определенной проблематикой. В своем дальнейшем развитии «культурология», первоначально функционировавшая как альтернативная, оппозиционная официальной теории культуры, разделила судьбу всей «альтернативной» культуры, которая с крахом обветшавшего официоза сама оказалась господствующей. Культурология пошла в тираж, широко выплеснулась на страницы массовых изданий, институционализируя свой паранаучный, чтобы не сказать псевдонаучный дискурс. Тут-то и выяснилась с очевидностью ее принадлежность к постмодернистскому типу творчества — в смысле принципиально неотесанных манипуляций с уже данными культурными материалами, когда критерием ценности не могут служить ни научная проверяемость, ни эстетическое совершенство. В то время как строго академическая научная деятельность в ряде традиционных гуманитарных дисциплин (таких как семиотика или филология) пребывает в более или менее глубоком кризисе, у эссеистической «культурологии» не оказывается достойного конкурента, который бы своим дискурсом оттенял ее собственный. Образовался любопытный, характерно постмодернистский феномен *симулякра науки*, образцом которого как раз и может служить творчество М.Эпштейна: здесь заняты значительные интеллектуальные силы, рассматриваются действительно существенные, *потенциально научные* проблемы, активно используются научные достижения, однако способ познания и аргументации не имеет ничего общего с научным знанием, лишь внешне симулируя его формы.

Как, вероятно, уже обратил внимание читатель, в своем очерке истории «культурологии» 70—90-х годов мы близко следуем той самой схеме, что намечена в публикуемой выше статье М.Эпштейна: стремление к «супернауке» оборачивается в результате созданием «псевдонауки», научного симулякра. Такой концептуальный пастиш — скорее невольный, чем преднамеренно заданный, — свидетельствует, с одной стороны, о продуктивности предлагаемой М.Эпштейном схемы (она оказывается применимой даже к эволюции его собственного дискурса), а с другой стороны, о ее недостоверном эпистемологическом статусе, которой она сама же подрывает. Получается как бы известный в логике парадокс лжеца: высказывание «я лгу» не может быть ни истинным, ни ложным — да, собственно, такова вообще природа постмодернистских симулякров.

* * *

Занимаясь постмодернистской творческой практикой и ориентируясь на ее нужды, нельзя обойти вопрос о *реальности*, которым такого рода творчество постоянно озабочено. Дело не в том, что постмодернизм отказывается «отражать» какую-либо внешнюю не-культурную реальность, — дело в том, что зыбкой, сомнительной оказывается собственная реальность его произведений, в которых слишком много экзогенного, заемно-интертекстуального и недостает эндогенного энергетического импульса (стремления «сравняться с образцом», «показать истинную правду жизни», «научить людей добру», «низвергнуть Бога», «воспеть порок» и т.п.), который придавал бы бытийное единство даже всецело вымышленному тексту. Вполне естественна в этом смысле попытка подвергнуть сомнению понятие реальности как таковое, доказать, что поиски этой самой реальности и не могут кончиться ничем другим, кроме сотворения фикций, более или менее зловредных иллюзий. И хотя М.Эпштейн в своей статье как будто и встает на защиту реальности «настоящей» (сложной, конкретной) против «мнимой» (абстрактной, искусственно «очищенной»), но по сути его пафос фаталистичен: судьба европейской

культуры XX века состоит в неотвратимой утрате реальности, просто модернизм заблуждался на сей счет в своих лихорадочных поисках «чистой реальности», тогда как постмодернизм, умудренный горьким историческим опытом, отдает себе отчет в глубокой ирреалистичности подобных исканий.

Так ли фатально обстоит дело? Достаточно расширить хронологические рамки, чтобы понять, что ситуация поисков «чистой» истины, закономерно ведущая (тут М.Эпштейн прав) к производству симулякров, повторяется в истории очень часто. Бесчисленные религиозные ереси, которыми полна история христианской культуры, всегда ориентировались на «очищение» доктрины от греховных напластований; разнообразие формалистические направления в литературе, начиная с античности, стремились к достижению чистой текстuality, отрешенной от каких-либо внехудожественных забот; революционеры и утописты уже много веков (задолго до исторического материализма и постмодернизма) выдумывали и пытались воплотить в жизни чистые, «прозрачные» общественные структуры, которых не замутняли бы эгоистические интересы индивидов и классов. А что касается «гиперсексуальности», то есть абсолютизации телесно-эротического аспекта человеческих отношений, то опять-таки задолго до теорий Фрейда подобное имело место на практике во всевозможных оргиастических обрядах — дионисийских празднествах, сатурналиях, карнавалах и т.д. Если собрать воедино все эти факты, то окажется, что люди чуть ли не испокон веков были модернистами неведомо для себя, — примерно так же, как господин Журден не знал, что говорит прозой.

Не будучи специфичен для культуры XX столетия, интересующий нас феномен и внутри себя гораздо более разнороден, чем представляется М.Эпштейну. Поиски «гиперреальности» в разных областях культуры фактически имеют совсем разную природу, а то и вовсе не являются таковыми; но в их натянутых, научно не специфицированных и недоказуемых сближениях как раз и заключается родовая черта полухудожественной постмодернистской «культурологии».

Пожалуй, нигде эта черта не сказывается так ярко, как в главке, где рассматривается деятельность настоящей, точной науки — физики. Поиски мельчайших частиц материи, которыми она занята, автор статьи сопоставляет с «гиперреалистической» живописью (показывающей, как на фотографии, мельчайшие черты человеческой внешности) и «гиперреальностью», создаваемой благодаря деятельности «масс-медиа». Основание сближения — то обстоятельство, что «реальный» объект фактически оказывается обусловлен техническими средствами и приемами, позволяющими к нему подступиться. Между тем в первом случае речь идет о научной гипотезе, подлежащей экспериментальной проверке, во втором — о сознательном художественном эффекте, в третьем — о социальном феномене, который возникает во многом спонтанно, помимо непосредственных намерений тех, кто управляет массовыми коммуникациями. Реальность, изучаемая физиком, носит не более «умозрительный, чисто умственный характер», чем, например, планеты Нептун и Плутон, которых до полетов сверхдальних зондов никто никогда не видел даже на фотографии и существование которых было вычислено в прошлом веке чисто математическим путем, по косвенным данным наблюдений за другими небесными телами. Кажется, излишне доказывать, что математическая модель обладает своим, совсем иным модусом истинности и реальности, чем обман зрения или результат гипнотического внушения. Что же касается вовлеченности человека в исследуемый им предмет, то эта проблема опять-таки не нова. М.Эпштейн полагает, что «раньше открытия и изобретения строго различались» — в одном случае *обнаруживается* нечто реально существующее, во втором *придумывается* нечто

отсутствующее в природе. Здесь можно сразу вспомнить об этимологии, о том, что в европейских языках слово *invention*, как и русское «изобретение», происходит от глагола «находить», «обретать», что проявляется и в риторической терминологии («нахождение» идей и образов), и даже в религиозном словаре («обретение» святых реликвий); то есть на уровне внутренней формы противопоставляемые автором статьи слова отсылают к одному и тому же жесту. По сути же мысль автора верна разве что в отношении технических наук, имеющих дело с неживой материей; но уже в биологии не так-то просто решить, является ли, например, получение новой вакцины «открытием» или «изобретением»; аналогичные казусы можно было бы найти и в политической экономии, да и в математике и физике (о чем было сказано архимедовское «нашел!» — об открытии или об изобретении?) — следует ли отсюда заключить, что все эти науки являются «модернистскими» и гоняются за призраком «гиперреальности»?

Иного рода путаница происходит в вопросе о «гипертекстуальности» в практике «новой критики». Когда М.Эпштейн пишет, что «критика... пытается *отбросить* все исторические, социальные, биографические, психологические моменты, приводящие в литературу... занимается *очисткой* литературы от... напластований... стремится *освободить* ее от *привнесенного содержания*», — он подбором энергичных глаголов и глагольных дериватов скрадывает тот факт, что отрицание содержания ради формы может осуществляться двояко: либо посредством статичного отказа-«отбрасывания», в результате которого получается статичное же описание бесконфликтной «прекрасной формы» (только кто же из «новых критиков» занимается этим?), либо посредством динамического, по сути диалектического преодоления содержания формой, когда форма рассматривается как конфликтный процесс, *нуждающийся в содержании* как материале для *оформления*, для приложения «приемов» и «структур». Ставить форму выше содержания не значит объявлять последнее «наивным и старомодным», это значит всего лишь не довольствоваться им. Если же современный критик встает в самостоятельную и даже властную позицию по отношению к интерпретируемому тексту, то, как бы ни оценивать это с этической точки зрения, исторически здесь нет ничего ненормального и неслыханного: критика лишь продолжает (часто вполне сознательно) старинную традицию *риторики*, диктовавшей обществу правила сочинения, а тем самым и понимания текстов.

Можно не останавливаться подробно на критике соображений М.Эпштейна о «сексуальной революции»; достаточно заметить, что общие слова о «новой свободе нравов, присущей эпохе джаза и кабаре» мешают различать разные аспекты этой революции — снятие запретов не только на те или иные виды сексуальных действий, но и на открытое обсуждение этих действий. Такая либерализация языка, включение эротики в светлое поле общественного сознания явно не сводится к поискам абстрактной эссенции «гиперсексуальности». Так же и говоря о философии экзистенциализма и материализма, нельзя игнорировать квазирелигиозный характер той и другой: действительно, каждая из них на свой лад повторяет религиозный жест сведения всего сущего к единому высшему началу — Богу, Ничто или же Материи. Вообще, отсутствие религии в историсофской концепции М.Эпштейна представляется не случайным: проверка этой концепции на материале вековых религиозных традиций сразу показала бы неспецифичность обосновывающих ее наблюдений для современной эпохи.

Наконец, статья М.Эпштейна как образец русской постмодернистской «культурологии» была бы неполна без двух главок о «советских делах». Собственно, характерным признаком образования данного дискурса в свое время как раз и явились попытки (поначалу самиздатские, а с

наступлением свободы печати — и в легальной прессе) применять методы и схемы, выработанные научной теорией культуры, к современной политической истории своей страны. Еще предстоит разобраться, почему эти попытки уже с самого начала стали приводить, независимо от таланта и наилучших намерений авторов, к резким упрощениям, к фактическому анализу некоего «антипропагандного» (как будто взятого из западной пропаганды) образа советского общества. Тот же иллюзорный образ принимается всерьез и у М.Эпштейна. «Гражданская война и коллективизация продемонстрировали разрушение внутринациональных и внутрисловных связей. «Самое сплоченное общество в мире» было вместе с тем собранием испуганных одиночек или крошечных семейных или дружеских сообществ, каждое из которых в отдельности пыталось выжить и противостоять давлению государства. И в основании (может быть, «на вершине»? — С.З.) всей этой государственной пирамиды тоже лежала воля одного-единственного человека...» Чтобы убедиться в ложности таких представлений, не нужно самому страдать ностальгией по Советскому Союзу; достаточно посмотреть на тех, кто ее испытывает, — на тех, кто тысячами (а ведь это всего лишь остатки целого поколения, ныне уже сходящего со сцены) ходит на демонстрации под красными знаменами и советскими лозунгами. Они не «испуганные одиночки», им действительно дорого якобы «асоциальное» общество советского времени, в котором действительно был создан какой-то новый — сколь угодно извращенный — тип социальности, не исчерпывающийся простым разрушением социальности «нормальной». Вопрос в том, способна ли постмодернистская «культурология» осмыслить этот парадоксальный тип общества, из которого она сама родилась.

* * *

М.Эпштейн нащупал (не тематизировав его) действительно интересный факт развития современной культуры, заслуживающий настоящего научного изучения: культура эта вот уже около столетия предпочитает осмысливать себя с помощью *префиксов*. Раньше такого не было — новая культурная формация, давая имена себе и другим, обычно пользовалась корневыми определениями. Так было в эпоху Возрождения, которая нарекла ряд предшествовавших ей веков «средними»; так было в эпоху романтизма, назвавшегося именем старинных *романов*; так поступал и социализм, обозначая свою более или менее реальную утопию через понятие «общества» или, в более радикальном варианте, «общины» («коммуны»). Так было и с многочисленными литературными и художественными течениями конца XIX — начала XX вв., которые в своих названиях и программах не столько отталкивались от уже существующих, сколько утверждали себя как нечто абсолютно самостоятельное и новое, — «реализм», «натурализм», «символизм», «футуризм», «импрессионизм», «акмеизм»...

Приблизительно с конца первой мировой войны словообразовательная мода стала меняться. Творцы исторических наименований, ощущая то ли недостаток новых терминов, то ли, что вероятнее, инфляцию старых, начали все чаще размножать культуру посредством почкования, прибавляя к старому названию новый префикс (реже — дополнительное определение, как, например, «социалистический реализм»); характерно, что в повседневном употреблении это определение сократилось до префикса в слове «соцреализм»). Появились экспрессионизм (в противоположность импрессионизму), неоклассицизм, неореализм, неоромантизм; с легкой руки историков культуры в моду вошли ретроспективные, присваиваемые задним числом наименования типа «Проторенессанс», «пероман-

тизм», «*пост*символизм»; вновь возникающие «корневые» неологизмы тоже быстро обрастают опровергающими их префиксами — «*пост*модернизм», «*пост*структурализм». Исключительно богатую историческую судьбу обрела, в разных национальных вариантах, приставка «сверх-». Если в XIX в. она лишь спорадически встречалась у некоторых особо прозорливых, опережавших свое время идеологов («сверхприродность» Бодлера, «сверхчеловек» Ницше), то в XX столетии она сделалась самой расхожей, начиная с названия влиятельнейшего литературно-художественного течения «*сюрреализм*» и кончая множеством терминологичных и нетерминологичных слов из самых разных языковых сфер, где сказывается одна и та же мифология, — «сверхпроводимость», «сверхзвуковой», «сверхплановый», «супермен» (новейшая, коммерческая ипостась «сверхчеловека») и даже просто «супер» как обозначение любого особо восхваляемого товара. Стираясь от неумеренного употребления, эта приставка нередко заменяется другими, синонимичными; в их числе не только относительно редкое «гипер-» (в области духовной культуры кроме «гиперреализма» ничего и не вспоминается) и действительно массовое «пост-», ставшее настоящим знаменем «пост-современности», но и элитарное «мета-», одно время особенно популярное в среде отечественных интеллектуалов. Укоренившись в более или менее точных научных понятиях «метатекст», «метаязык», «автометаописание», этот префикс стал в дальнейшем служить девизом авангардных литературных течений, в пропаганде которых активно участвовал М.Эпштейн, — «метареализм», «метафоризм» и даже забавный словесный уродец «метаметафоризм»...

Подобный вкус культуры XX века к самоописанию через префиксы свидетельствует, как кажется, о двух вещах. Во-первых, за предпочтением префиксов корням скрывается представление об исчерпанности истории культуры, в которой ничто не ново под луной. Дело даже не только в том, что посредством префиксации сдерживается процесс образования новых культурно-исторических понятий, что новые понятия возводятся или, вернее, сводятся к трансформированным старым; дело еще и в том, что количество самих префиксов в языке (или даже в «языках», если мобилизовать словообразовательные ресурсы всех основных европейских наречий) несравненно меньше числа корней, и префиксация культурной рефлексии, в тенденции ограничивая ее *material* раз навсегда заданным набором «корневых» терминов, еще более жестко ограничивает выбор *тех смысловых операций*, путем которых из старых терминов получаются новые. В моде на префиксы прочитывается воля к *схематизации* культуры, к ее завершенности и исчислимости, то есть, в конечном счете, к омертвлению. Одно это должно предостеречь нас: префиксами культуры нельзя обольщаться, в них реализуется скорее поверхностная, сознательная тенденция культуры, чем ее глубинная неосознанная суть.

Во-вторых, ясно, что даже из префиксов, которыми реально располагает язык, в культурной рефлексии используются далеко не все. Их отбор раскрывает некую постоянную семантику, которая проступает в получаемых в результате словах — порой даже намеренно активизируется в них. Взять, например, «экспрессионизм»: его довольно редкий для интересующих нас терминов префикс как будто вполне автоматизирован множеством общеязыковых применений, он словно бы и не читается отдельно от своего корня (как и в русском «выражение»). Но стоит вспомнить, что исторически слово это создавалось с оглядкой на недалекий по времени «импрессионизм», как в нем сразу становится ощутимой семантика «выхода из» (в противоположность «внедрению внутрь» — «впечатлению»), казалось бы давно забытая в эстетическом термине «выразительность».

«Выход из», «выход за рамки», «преодоление» — вот какова общая семантика префиксов «сверх-», «пост-», «нео-», «гипер-», «мета-» и других подобных приставок. Если искать некий «архипрефикс», который

вобрал бы в себя общий, конъюнктивный смысл всех остальных, то таковым окажется, вероятно, «не-» — префикс отрицания. (Предельный случай составляют многочисленные «нео-» течения: декларируя возврат к чему-то уже бывшему прежде, они в то же время самим своим префиксом буквально обозначают «обновление», то есть изменение наследуемой традиции, а всякое изменение есть род отрицания.) Современная эпоха, если судить по внутренней форме ее словесных самообозначений, есть эпоха «критическая», в том смысле, в каком французские сен-симонисты когда-то противопоставляли критические и органические эпохи истории; сознательный пафос ее культуры составляет не тождество, а противопоставление (Ю.М.Лотман), отрицание, преодоление, разрушение, стремление за пределы наличного бытия. Всегда ли такое отрицание является революционным? Нет, конечно, и недаром его философским фундаментом стала диалектика Гегеля, исключительно последовательная в *утверждении отрицания*, но при этом нацеленная не на уничтожение, а на «снятие», сбережение отрицаемого. Да и из нашего списка «префиксов культуры» ни один не несет в себе идеи радикального и безоглядного отвержения: среди них нет приставок «анти-» или «контр-» (такие вещи, как «антисемитизм» или «контрреволюция», принадлежат не культуре, но политике), зато есть уже рассмотренное выше «нео-» с его двойственной идеей отрицания-обновления, или же модное ныне «пост-», в котором пафос отрицания вообще *практически* нейтрализован — разрушение старого уже состоялось само собой, под действием времени, и на долю современной культуры осталась вторичная утилизация обломков.

Теперь ясно, каким образом вписывается в эту общую семантику века та диалектика (фактически псевдодиалектика, так как она лишена сберегающего начала) «гипер», о которой пишет М.Эпштейн. Она составляет лишь одно частное проявление более широкого феномена негативности, культивируемой в культуре последних двух столетий. Преодолевать наличное бытие посредством энергического восхождения «*excelsior*» («супер-») или же отрешенно взирать на уже преодоленные, разоблачившие свою ложность («псевдо-») факты этого наличного бытия — и то и другое суть варианты одного и того же отношения: непризнания, неприятия унаследованной данности. В таком смысле «модернизм» и «постмодернизм», с одной стороны, действительно родственны, отражая в глубине своей один и тот же творческий жест, а с другой стороны, не слишком оригинальны, разделяя этот жест с рядом других культурных тенденций, которые не покрываются этими двумя понятиями (таковы — воспользуемся еще раз одним и тем же примером — всякого рода неоклассические направления в художественной культуре, чье отношение к классике не совпадает ни с враждебностью авангардиста, ни с отстраненным любопытством постмодерниста). Вычленив из общего культурного континуума *именно эту* пару терминов в аналитических целях — нормальная научная задача; представлять же ее как главную парадигму культуры нашего столетия («первая половина XX века была в основном отдана этим «супер» построениям... вторая половина XX века — постепенное осознание... их мнимости») является пристрастным упрощением, попыткой постмодернистской «культурологии» подвергать всю культуру под канон родственного ей художественного течения.

Мишель Деги

НИГДЕЙЯ

О Мишеле Деги

Для французской культуры после, по крайней мере, Малларме поэзия — искусство самосознательное и менее всего наивное (относиться к этому факту можно по-разному, но тех, кто видел учебники французских лицеистов, скажем, по истории или словесности, устойчивости подобной — латинской и риторской — традиции вряд ли поразит). У старшего поколения сегодняшних поэтов Франции — Ива Бонфуа и Жака Дюпена, Андре Дю Буше и Роже Мюнье, Филиппа Жакоте и Бернара Нозля — поэзия и поэтика, а вместе с ними, добавлю, поэтический перевод, идут рука об руку. И все-таки даже рядом с ними их сверстник Мишель Деги — ему только что исполнилось шестьдесят пять — выделяется уникальной настойчивостью и введливостью поэтического самоанализа¹. Начиная с первой книги стихов «Бойницы» (1959) через трактат-поэму-коллаж «Гробница Дю Белле» (1973), где «гробница», конечно же, не предмет, а, опять-таки по образцу мемориальных сонетов Малларме, жанр, и до последнего на нынешний день сборника-реквиема «Вослед неуходяще-

му» (1995), — не говорю уж о созданном Деги в 1978 г. и выходящем поныне образцовом ежеквартальнике «Поэзия» — интеллектуальная рефлексия для него (или, в его языковом обиходе, «теория») не просто занятная или докучная попутчица творчества, а главный предмет и динамический импульс собственного письма. Больше того — отличительная черта, можно сказать, «суть» новейшей поэзии. Об этом, среди прочего, и публикуемое эссе. Что стоит иметь в виду, его читая?

Для Деги и его современников — приходится упоминать об этом совсем бегло — здесь скрестились два вопроса: о «природе» поэзии и о том, что собой представляет ее «автор», держащий речь. Проблемы эти, что и говорить, по определению «вечные», поскольку для поэзии основополагающие, но вот их разворот, энергия и язык их обсуждения у разных поэтов и групп поэтов в разные времена различны. Так, интересующее нас в данном случае поколение, для которого 60-е годы — пора прихода к зрелости, учитывало, разумеется, опыт предшественников и в немалой степе-

¹ Подборка стихов Деги в переводах Вадима Козового опубликована в книге «Новые голоса: Стихи современных французских поэтов» (М., 1981, с. 137—152). О его поэзии см.: *Quignard P. Michel Deguy. P., 1975; Loreaux M. Michel Deguy, la poursuite de la poésie toute entière. P., 1980; Макуренкова С. Мишель Деги// Французская литература 1945—1990. М., 1995. С. 502—513.*

ни, каждый по-своему, от него уходило². За плечами у них были руины последней, как выяснилось позднее, крупной и общей авангардной школы в искусстве — сюрреализма, по отношению к которому свыше трех десятилетий, кажется, только и определялось все мало-мальски примечательное и во Франции, и на Западе в целом. Отсюда — отталкивание тогдашних молодых поэтов, о которых тут разговор, и от гностического удвоения мира у правоверных сюрреалистов, в первую голову — Бретона, и от императивов социальной и идеологической вовлеченности, поглощенности — у сюрреалистов-расколников, прежде всего Арагона.

Это, понятно, повлекло за собой пересмотр сюрреалистских авторитетов — новую трактовку Бодлера, Рембо, Малларме — и выдвигание принципиально иных ориентиров. Сначала — Рильке, потом — Гельдерлин (воспринятых, как и названные выше, во многом через Бланшо), позднее — Целана, а через него — Мандельштама, которого Целан (а потом Жакоте и Дю Буше) переводил. Важно и еще одно. В вопросах о новом статусе и смысле поэтического слова поэты, о которых здесь идет речь, тем более получивший философское образование Деги (впрочем, для поэтов Франции, Англии, Германии это привычно по меньшей мере с межвоенных лет, а для российских широт экзотика и поньше), черпали поддержку в философии, в той мере, в какой и ее заботили проблемы воплощения, выстраивания, удержания реальности — и субъекта этой реальности — в мысли и слове. Если опять-таки кратко пробежать по самым

общим вехам, это, для пятидесятих годов, Гегель³, потом — Хайдеггер, а из французов — Башляр и феноменологи — Левинас, Мерло-Понти (оставим сейчас в стороне важных для того периода Фрейда и Маркса, а кроме того, примем без обсуждения, что сами новейшие философы, включая большинство упомянутых, не говоря о последующих, все чаще работают на текстах — если не напрямую литературных, то живописных либо музыкальных, что, впрочем, с обязательностью делают сегодня вместе с ними и французские поэты).

Манифестом нового подхода к особой реальности поэтического мира и назначению поэтического слова надолго стала речь Ива Бонфуа в Коллеге философии 25 ноября 1958 г. «Дело и место поэзии», вскоре опубликованная журналом «Летр нувель» и появившаяся тут же в вызвавшем серьезнейший резонанс сборнике автора «Несбыточное»⁴. Отзвуками той речи, при том что, ей минуло уже десять лет, пронизано и эссе Деги. Причем полемичность этих отзвуков, в тексте хоть и приглушенная скобками, но ощутимая, пришла, надо сказать, с годами. Деги рубежа 50—60-х — «первого периода», итог которому подвел Жорж Пуле⁵, — гораздо ближе к Бонфуа, а через него — к Рильке с их метафизикой «здесь», «места», «вещи». Несущее слово в первых книгах Деги — «где». Для него писать, вести свою часть описи мира (вторая книга Деги так и называлась «Фрагменты кадастра») — «значит отвечать на вопрос «где я?»⁶, а человек — «устроитель оград»⁷.

Но различима здесь и другая нота.

2 Поэтические манифесты за четыре предыдущих десятилетия, хорошо представляющие фон, на котором определялся Деги и его сверстники, как раз к началу 60-х собраны их старшим соговарищем Аленом Боске; см.: *Bosquet A. Verbe et vertige: Situations de la poésie.* P., 1961. P. 203—351.

3 Гегелевская философия — в основе одной из принципиальных для обсуждаемого поколения книг, сборника эссе Клода Виже «Художники неутоленности» (1960). Приходится лишь упомянуть здесь о ключевой для ее автора, а также, в разном смысле, для Бонфуа и — вслед за Клоделем, Жувом, де Ла Тур дио Пенем — для Жана-Клода Ренара, проблематике взаимоотношений поэзии («слова») и сакрального («Слова»).

4 *Bonnefoy Y. L'acte et le lieu de la poésie// Lettres nouvelles.* 1959. № 1/2 (позднее — в кн.: *L'improbable.* P., 1959. P.147—186). Двумя статьями, обсуждавшими, в частности, влияние Гегеля на Бонфуа, откликнулся на «Несбыточное» Морис Бланшо (*Nouvelle revue française*, 1959, № 82 и 83). Один из наиболее серьезных истолкователей современной лирики назвал книгу Деги «Гробница Дю Белле» — показательны вежи! — самым радикальным замыслом во французской поэзии со времени «Несбыточного» (*Sojcher J. La démarche poétique.* P., 1976. P. 295).

5 *Poulet G. Michel Deguy ou le lieu comme médiateur de l'être// Critique.* 1966. № 225. P. 118—130.

6 *Deguy M. La sphère et ses habitants//Critique.* 1962. № 181. P. 501 (далее ссылки на тексты Деги даются без имени автора).

7 *Fragments du cadastre.* P., 1960. P. 8.

«Всякое место приурочено для иного», — обронено уже во «Фрагментах»⁸. Через шесть лет Деги скажет: «Все действительное возможно»⁹. На первый взгляд слегка переименованный Гегель, по ходу мысли — совершенно ему противоположное. «Человек, может быть, существующий// Человек, может быть, читающий// в каждом что-то — то, что он есть (...en chaque ce qui est ce qu'il est)»¹⁰, — разворачивает поэт мысль о себе, а его, по мне, лучший на нынешний день комментатор поясняет: «Различие между действительным и невозможным тем самым упраздняется... И поскольку поэт всего лишь то, что есть, всякое «что-то» есть для него непрерывная возможность прочесть себя самого... В дешифровке текста вещей — движущая сила поэзии, она и есть, стало быть, сама поэзия, которую снова дешифрует сейчас поэт. Эта дешифровка всего лишь поэзия, обращенная сама на себя, рефлексия поэзии над собою. Практика поэзии — неизбежно и неотъемлемо — есть ее теория»¹¹. Основопологающая черта раз за разом и всякий раз наново проводится тем самым не между поэзией (поэтом, словом) и миром (реальностью, местом, вещью), как и не между подлинным и неподлинным миром, истинным и неистинным словом, а «внутри» самой поэзии, (со) всяким словом всматривающейся в (отсутствующую) себя, так что каждый из шагов подобного разделения (actes, как — и опять не без ссылки на речь Бонфуа — называется во многих отношениях поворотная книга Деги 1966 г.) и составляет одной поэзии присущий и ею владеющий, отличительный для нее и для каждого ее фигуранта-поэта ритм.

Здесь у Деги завязывается новая поэтическая философия «реальности», в публикуемом эссе уже подразумеваемая и дающаяся полускрытыми отсылками. Он, если использовать ключевые слова Рильке, веки его собственного пути, как бы идет от «вещей» (так сказать, от Рильке «Новых стихотворений») к «фи-

грам» (Рильке, скажем так, «Дуинских элегий» и «Сонетов к Орфею»). Можно описать этот сдвиг или переход и иначе, в терминах французской поэтической традиции — скажем, от «П у а» («Есть») Гийома Аполлинера к «Compte» («Как») Марселена Плейне. От осязаемой предметности, натурности (на тюремности) ближайшего, от видимых, больше того, навязываемых границ окружающего Деги движется к беспредметной и неисчерпаемой глубине слова¹². «Вещь в поэзии никогда не бывает «предметом», — скажет он в 1966 г., а исследователь, комментируя эту фразу, определит особую природу поэтической вещиности как феноменологический «горизонт, удерживающий видимое и остающийся незримым»¹³.

Если прежде «предметом» поэзии для Деги было место как промежуток (отсюда и донновская символика полуострова в его получившей премию Макса Жакоба третьей книге «Роèmes de la presque'le», 1961), то в «Действиях» ракурс другой: «Удел человека говорящего по самому своему существу метафоричен. Лишенный самодельнейшего... непосредственного тождества себе самому, он всегда вне и отделен от себя дистанцией, измеряемой словом «как»¹⁴. Ко времени занимающего нас здесь эссе Деги в своего рода теории образа (или фигур речи) сформулирует: «Поэзия отсылает не к предмету, а скорее к ничему, которое можно назвать открытостью мира(у)»¹⁵. Язык в акте и усилии речи изображает отсутствующее (-его).

От «здешнего» у Рильке («Hiersein ist heftlich!» — «Здешнее великолепно» седьмой элегии, в переводе В. Микушевича), от «места» и «где» Деги приходит к «у-топии» и «нигдею» (развивая словосочетание Фуко «non-lieu»), а от «яви, присутствия» (présence у Бонфуа) — к «невявленности», «отсутствию» (absence или vacance). «Предмет поэзии — место, а точнее — пустое место... разятое ничто, откуда все появляется, — стык (la charnière), куда сходится все», — вновь

8 Ibid. P. 33.

9 Oui dire. P., 1966. P. 14.

10 Ibid. P. 31.

11 Loreaux M. Op.cit., p. 46—48.

12 Сближение с журналом «Тель кель» осталось для Деги эпизодом, но сам шаг в сторону критики языка характерен, и не зря среди «родственных» имен поэт назвал Соллерса и Бюотра, Барта и Жана-Пьера Фая (Reliefs. P., 1975. P. 41).

13 Collot M. La poésie moderne et la structure d'horizon. P., 1989. P. 181.

14 Actes. P., 1966. P. 269.

15 Vers une théorie de la figure généralisée.//Critique. 1969. № 269. P. 855; ср. его рецензию на книгу Мюнье «Против образа» (Nouvelle revue française. 1963. № 128. P. 325—328).

возвращается он к прежней мысли¹⁶. Еще позже Деги скажет: «Стихотворение скрадывает явь, которой обявано своей ползучей, ветвящейся сутью»¹⁷. И по обычаю поэзии, не расстающейся со словом, а потому никогда не порывающей с прежним и как бы без конца топчущейся на месте, всякий раз наново, в новой связи перетолковывая уже, казалось бы, сто раз сказанное, соединяет в своеобразном подобии плача на реках вавилонских темы разных лет от уже цитированного «Говоря да» до позднейшей «Гробницы» с ее — опять-таки сквозным для Деги — заглавным образом: «Говоря, что нечто есть, говоря, каково оно, вещь в самом своем отсутствии доверительно проговаривается о себе, выговаривая свое (не)бытие в качестве (ни)«как»: жизнь на правах символа. В гробнице, даже если я в нее проникаю, в пирамиду или под купол, в этот кенотаф, откуда улетучились и останки останков, в домовину, в гроб, на доно лон, всегда и везде остаются: вовне — просрочка, внутри — крипта, и вне этой внеположности и внутри этой внеположности всегда, говорю я, что-то есть. И если я, осквернитель праха, сорву печать, ничьих останков во власти похитителя не окажется — гробница снова сомкнется вне меня. Гробница — это место, которое постоянно подтачивается отсутствием, но не тем, каким обычно отсутствует любая явь, а тем, из которого лунится отсутствие, буравящее любую внеположность»¹⁸.

Движение к подобному переходу, «чувство разрыва с прежним» и «обращение поэзии к себе самой» чутко различил уже в «Стихах полустрова» Филипп Жакоте. Уловил он в них и новый для Деги образ поэта. «Поэт сегодня —

человек без лица, без принадлежности, который с упорством вслушивается в смутный и все более отдаленный гул истока, дающего ему жизнь», — почти цитировал Жакоте, вместе с тем угадывая в книге Деги облик Данте и дантовскую идею «воссоединения всех значимых сторон яви в осмысленном и умопостижимом порядке»¹⁹. А Деги, говоря о «Прогулке под деревьями» Жакоте, с редкой для рецензионного жанра серьезностью сказал о своем поколении и общем для него (и, конечно, собственном) поэтическом опыте: «Нас воспитал «нигилизм», в смысле, который придал этому слову Ницше, Хайдеггер или Юнгер, то есть не случайного настроения, выпавшего тем, кто обеспокоен «дурными приметамы времени», а целого метафизического периода человеческой истории»²⁰. И дальше, как бы предваряя и уточняя свой будущий принцип «раздвоенности» поэзии, для которой, в отличие от каббалистического двойничества, противоположности соприродны, а потому нераздельны: «... угроза, обращенная к человеку Темнотой, угрожает именно раздвоением, это угроза разрыва, разделяющая противоположности, Гераклитова игра которых созидала мир человека, бытие яви (l'être de la présence)»²¹.

В сознании этой угрозы, кстати сказать, глубинная близость и вместе с тем взаимоотрицающее родство поэзии и философии для Деги, что отмечал еще Пуле²². Но он относил подобную черту к дорефлексивному опыту поэта, для которого «еще нет» различия между философией и поэзией. Сам же Деги связывает эту общность как раз с рефлексивной эпохой, когда «философствовать ... значит неустанно выносить от-

16 Цит. по: *Collot M. Op.*, loc. cit.

17 *Jumelages. P.*, 1978. P. 179.

18 *Donnant donnant: Cartes. Airs. Brevets. P.*, 1981. P. 69—70. В этом смысле, соединяя образ гробницы и идею вездесущности поэзии, Макс Лоро видит в книге Деги о Дю Белле «Гробницу Поэзии, верхней — Гробницу, которая и есть Поэзия». — *Loreaux M. Op. cit.* P. 128.

19 *Jaccottet Ph. Michel Deguy: Recherche d'un ordre (1967) // Jaccottet Ph. L'entretien des muses. P.*, 1968. P. 287, 285, 288. Данте здесь ориентир и для самого Жакоте, см. противопоставление Данте и Рембрандта с их властным «присутствием беспредельного» — и укрошенной безмерности Шардена и Брака у Жакоте начала 60-х: *La semaison: Carnets 1954—1967. P.*, 1971. P. 40.

20 *Deguy M. Philippe Jaccottet et l'expérience poétique (1961) // Jaccottet Ph. Pages retrouvées. Lausanne, 1989. P.* 164. Со своей стороны последствия подобного нигилизма для символического языка поэзии резюмировал Клод Виже: «Современный символизм неотделим от современного нигилизма». — *Vigée Cl. Les artistes de la faim. P.*, 1960. P. 60.

21 *Philippe Jaccottet...* P. 165.

22 *Poulet G. Op. cit.* P. 118.

существование основ, небытие, которое раз за разом обращается немотой перед явью того, что есть»²³.

Поэзия в такой ситуации никогда не забывает об образном «как», принципиально противостоя любому воплощению утопий в реальность, даже — вернее, особенно — реальность языковую²⁴. Больше того. Перед лицом (опасностью) подобного самоосуществления поэзия, далекая от нарциссизма и помнящая завет Рембо «Je est un autre», всякий раз уничтожает собственный (предзаданный) образ, изымая его из живой речи, как извлекают из ранки дренирующий тампон, «ключок темноты», и заново стираясь, «забываясь» в каждом стихотворении. «Упразднение образа поэзии — удел поэзии, условие ее существования», — комментирует Лоро стихотворение «Забывая образ» из книги «Единения»²⁵. Для Деги в этом смысле, в проблематике «истоков» — и в публикуемом эссе о том сказано еще раз — «метафизика и поэзия и обосновывают, и подрывают друг друга»²⁶.

В отношении к утопиям и собственной утопичности «поэтическое воображение» для Деги есть форма сопрготивления «химерам воображаемого. Поэтика противопоставит политике, видение — видениям»²⁷. Иными словами, поэзия как поэтика противопоставит вовсе не вездесущей и неустранимой метафоричности слова и даже не идеологии с ее явными (явленными) образами желания, а идеологии под именем «Реальности» или от имени «Науки», то есть — контрабанде метафор из-под полы. Вскользь помятая заглавие новаторской поэмы Малларме «Бросок костей...» и подходя цитируя его же «Игитур», Деги подытоживает: «...Воображение, утратившее сознание игры, игры в воображаемые «подобья», забывшее об игральном костях имен, чьему броску никогда не упразд-

нить произвольности смысла, воображение, цепенеющее в тождестве со всем и вся, это опасное «безумие». Тождества — область воображаемого (идеология). Но воплощение этого воображаемого в жизнь — источник гибели»²⁸.

Исходная и предельная недостижимость горизонта и делает работу поэзии («poésie toute entière») бесконечной. Невполнимая граница, «за» которой слово может только улечься, истаять, расплыться, — это для Деги ведущее поэта как ариаднина нить «разочарование» — снова и снова открывающаяся стихотворению невозможность окончательности. Но уныния здесь, пока есть слово, нет, речь совсем о другом. В финале своего программного выступления Бонфуа назвал подобное «средоточие ясности и надежды» старым словом греческих врачей «меланхолия»²⁹. Деги, который мог бы взять себе девизом — как взял для своей книги эпиграфом — строку «Je remplis d'un beau nom ce grand espace vuide» («Regrets, CLXXXIX, 8), ближе заглавие сборника Дю Белле, на века открывшего для новой поэзии это «сожаление», «пространство утопии». Позже, опять цитируя — на этот раз слова Стендаля об искусстве как обещании счастья, Деги назовет веру в искусство после десакрализации обоих этих понятий «верой обещанию связать мир и его образ»³⁰. Неисполнимость подобного обещания нельзя понимать буквально, так же как скромное счастье письма (и чтения, к которому пора, кажется, перейти) невозможно без букв, но и ограничиться буквами не может.

Настоящий перевод выполнен по изданию: *Deguy Michel. Figurations: Poèmes—propositions—études*. P., Gallimard, 1969. P.177—191. За ценные пояснения благодарю Вадима Козового.

23 *Poèmes de la presqu'île*. P., 1961. P. 144.

24 В этом смысле тонкое замечание интерпретатора: «Утопия тем не менее обладает своим местом. И это место — язык, верней, пространственность языка, разворачивание языка в поэзии» (*Sofcher J.* Op cit. P. 310), стоило бы понимать с соответствующими оговорками; утопичность пространства поэзии как «пути в невозможное» — в основе речи П. Целана «Меридиан» (1960).

25 *Loreaux M.* Op.cit. P. 148.

26 *Philippe Jaccottet...* P. 164.

27 *Donnant donnant*. P. 99.

28 *Op. cit.* P. 102.

29 *Bonnefoy Y.* Op. cit. P. 185. Позже его — в связи с Нервалем и Бодлером — вспоминают Юлия Кристева и Жан Старобинский. О круге подобных чувств в лирике от Дю Белле до Жакоте см.: *Borel J.* *Poésie et nostalgie*. P., 1979. Критику этих основ французской поэтической традиции «изнутри» поэзии предпринял Клод Эстебан (см.: *Esteban Cl.* *Un lieu hors de tout lieu*. P., 1979).

30 *La poésie n'est pas seule: Court traité de poétique*. P., 1988. P. 28.

* * *

Так называемый поэт утратил авторитетность. От него требуют доказательств — он молчит. Есть своя неизбежность в том, что пустует именно эта позиция — позиция авторитета, *всемогущего* смешения науки, критики, политики.

Поэзия — на перепутье; сегодня она — от собственного имени и в самом своем существе — поставлена под вопрос. «Мы не ученые, не политики, не философы, не идеологи и т.д. и т.п.» Что это — расписка в бессилии? Или, наоборот, поглощенность мыслью об отличительных чертах поэзии всюду, где что-то поглощает ее саму?

Может быть, сознательное или бессознательное, частичное или даже всеобщее *низведение* поэтического черпает поддержку и силу в науке, поскольку та (если можно говорить о ней в такой общей форме) порывает сегодня любые связи с воображением и обращается, казалось бы, к неизобразимому?

Поэзия, «видение поэта» слыли прежде разновидностями чародейства, открывающего в будничных явлениях глубину — некий просвет, в котором предметы предстают «символами» или «чудесами» (слова, между прочим, бодлеровские)¹... А разве науке, как *показал* в свое время сюрреализм, не враждебна даже мысль о чудесном?²

Ситуация, однако, куда запутаннее, и описывать науку и поэзию в слишком простых взаимоисключающих категориях не стоит как минимум по двум соображениям. Во-первых, наука вовсе не разрывает со сферой «образного», и за самыми неожиданными поворотами вдруг открывается их *нерасторжимость*. Ведь наука стремится понять саму себя и «все остальное» изнутри языка, а потому пользуется метафорами «вместо» терминов, «говорящих за» изготовленный ею инструментарий: изобретая инструменты, она замещает их *катахрезами*. Но тогда она, можно сказать, стремится объяснить бытие с помощью его заместителей: метафор — берет названия тех или иных устройств в качестве означающих, чей первичный метафорический смысл попросту забыт (так, например, «память» «понимается» в духе работ по химии эмульсий, где *раньше* были впервые найдены такие названия, как «проявитель»).

И во-вторых: наука как *техника и производство* всякий раз под новыми обличьями — современная версия метаморфоз! — воз-рождает к жизни старые, изначальные образы. Ограничусь одним примером редкой, хоть и примелькавшейся уже, красоты — огромными факельницами открывающегося зрению газа, когда небо над нефтеперерабатывающими заводами пронизывают колонны с вырезными капителями огня и в ритме вдоха и выдоха вибрирует сама связь земли с солнцем, в дар которому и возносятся эти пламена.

Итак, поединок поэзии и науки, без сомнения, на пользу обеим. Надо только прикинуть его границы, ставки, возможности, реплики сторон.

И все же *низведение* грозит то оттуда, то отсюда. Под знаменами философии нам, к примеру, объясняют, что метафорическая ткань стихового высказывания держится лишь *за счет идеологии*. Оказывается, место, где мы живем себе на радость и на горе, наш «просвет», поляна явлений — это никогда не устранимый до конца идеологический остаток из понятийного обихода теоретиков³. Теория готова допустить подобный непоправимый сбой на правах «крайнего случая» — так детям разрешают поиграть в сторонке, в нигде́е за стенами города, куда со времен греков «теоретики» выдворяли поэтов⁴. Этот краешек, на котором хочешь не хочешь приходится жить, этот зазор, не дающий людям передуть друг друга от имени человечества, это пространство в пространстве, этот *отступ*, для права на который еще требуется посвящение, *образец* (а

когда-то образцом служила сама поэзия), этот зарезервированный, но неотмеченный *сдвиг*, зазор которого отводит нам место под жизнь и смерть, — вот все, что не поспешилось выкроить для нас притеснение, добираясь до поэта даже в той норе, куда он было надумал забраться, буквально лоя его то на болезненной застенчивости, то на вызывающей выходке и, со ссылкой на статус *сдвинутого*, требуя определить ему твердое место жительства и принудительно вычеркивая из социального пространства. Лоя так называемого поэта на его же словах об у-топии, за ним *резервируют* окраину.

Само понятие *литературы* в его трудной и бурной сегодняшней выработке втягивает в свои перипетии вышеупомянутую «поэзию», дабы «поставить на место» и ее. В общей сфере человеческой активности, или, по теперешнему выражению, *производства, литературу*, низведенную до текста⁵, понятого как одна из форм воздействия наряду с прочими, и, в частности, стихотворный текст просят — и притом *на законных основаниях* — занять свое непривилегированное место. Но тут во весь рост встает грозная проблема языкового *априори*. Если всякая *теория* изначально стремится схватить любую *данность* в качестве *производного*, а язык есть данность наиболее фундаментальная, то проблема *теории* теперь — низвести его несводимость.

Средоточие производства с точки зрения теории сегодня — уже не трансцендентальный субъект, а субъект «реальный», иначе говоря, человек в его *общественном* существовании. Научный анализ пытается «демифологизировать» любое псевдоначало. Но поскольку ни одна теория не в силах прийти к «подлинному началу», она кладет себе начало, начинаясь с *противоположности* «буржуазным мистификациям» от философии. Она тянет время. Скорей всего, теория *производства* просто пасует перед апорией, вынуждающей «реально», в ходе реального процесса осознать статус разрыва между феноменами психофизиологии и словомыслью⁶. Игра отношений того, что окрестили инфра- и суперструктурой (тем самым заранее усреднив их под титулом «структура», *априори* сводящим на нет любые различия), заместила труд мысли над немислимым различием — вышеупомянутым раздвоением на «материальное» и «духовное». Если *материя* относится теперь не к «телу», а к социально-экономической реальности, в которой человек, как заранее подразумевается, творит свою собственную реальность, тогда трудность, конечно, уже не в том, как «перейти» от образа на сетчатке глаза к мысли (от *плоти* к *духу*, от *нервных окончаний* к *понятиям* и т.п.), а в том, чтобы истолковать превращение социально-экономической «реальности» в формы ее философской «мистификации» и возможность, вопреки этим застоящим свет помехам, все-таки переводить бессознательное в подлинное знание о реальных, в принципе постижимых разумом процессах. Если «теории» здесь что и удастся, то, кажется, только ценой анахронизма — переноса на все *прошедшее* схему сегодняшних социальных взаимосвязей...

Реальность и теория остаются по разные стороны. С одной — и вправду «есть» некая «реальная» сверхсложность существующего. С другой — перед нами книга теории, высказывающейся всегда слишком поздно, «после драки», и в бесконечно обедненной форме неизбежно *абстрактных* слов, наподобие *производства*, которые в обобщенности — *может быть, ложной* — своего использования предполагают некий привилегированный порядок постижения, чьим именем, в свою очередь, и узаконено их право *подытоживать* остальное (иначе говоря, *все*) в едином усилии *конденсации* смысла, — слов, стремящихся к сверходнозначности, сверхточности и сверхтонченности, но, в конце концов, всего лишь «имеющих в виду» безнадежную тягу к «наведению порядка», телеологию разума.

Ведь реальность реального каждого раз открывается лишь в пределах некоторой шкалы⁷ — явление ее зависит от технической тонкости *опти-*

ческого устройства. И вопрос в том, какова молчаливо подразумеваемая всякий раз точка зрения, которая и делает «все» сопоставимым с собственной мерой. С той недоступной критике, а то и обоснованию меры, для которой «предметы» всегда повернуты именно этой своей стороной. Запомним ключевое слово, ведущее себя так, «как если бы»⁸ вопрос общей меры был давным-давно улажен, — это, еще раз подчеркну, слово объект. Но объекта не существует вне заданной всякий раз шкалы. Иначе говоря, можно, например, предположить любое из бесконечного множества различий (различий, при которых объект в пределах одной шкалы не существует в рамках другой, и наоборот) между объектом зрительного восприятия и объективными микроколебаниями, которые имеет в виду Физика с ее шкалой, где объект восприятия не появляется вовсе.

Каждый языковой обиход⁹ должен был бы тематизировать свою шкалу — шкалу, позволяющую ему целить и попадать в объекты, о которых идет речь. Так, например, отсылка к молчаливо подразумеваемой верховной инстанции, решающей, больше того, раз и навсегда разрешившей вопрос об объективном существовании объектов, осуждаемых в рамках марксистского языка, это типично западная отсылка — мера от имени человека, человечность которой скроена по социальному образцу. Достаточно сдвига на манер, скажем, Леви-Стросса¹⁰, показавшего относительность антропо-евро-центризма, как марксизм стушевывается... В таком случае и уже в совсем иной — взятой сейчас лишь для примера, но несколько не менее обещающей от этого — перспективе участниками поединка станут поэзия, с одной стороны, и филология как общая теория идеологий, с другой. И не окажется ли тогда права поэтическая мысль, упрямо оспаривая общую теорию «производства», если та в итоге приходит к «мифологии истоков»?

В так называемой поэзии мы свободны от, я бы рискнул сказать, перво-родного греха той ночи собственного зачатия, от которой наука стремится избавиться, вновь и вновь ее «вос-создавая». И если наука показывает, что Отца (а значит, и кровосмешения) нет и что мы рождаем и воспроизводим себя сами, то «мифологические» глубины поэзии являют образ своего зачатия в зачатии образа, воспоминании о тайнстве, говорят «языком тайны».

В конечном счете, сколько-нибудь серьезный разговор о поэзии и сегодня исходит из *непреодолимости* образа (долины, луга, травы), из предположения о первичности того просвета, в который вслушивается глаз. И так же как видимое не объяснить нервными окончаниями (что несколько не препятствует развитию неврологии), а социально-историческую реальность (образ) бесполезно анализировать в терминах «производства», невозможно растворить в «толкованиях» сам момент явления, феномен в его логике, которую отстаивает близкая в этом к поэзии феноменология Мерло-Понти. А для поэзии нет другой феноменологии, кроме стихотворения. Для стихотворения же все «снова начинается» здесь, в открывающемся явлении с его собственной логикой (логикой становления-в-сопоставлении), в области, где «все» оборачивается образом. Вера стихов — в одном: как поглощенные черной бездной кулис актеры опять выходят на ту же сцену для новой игры; как женщина, вынырнувшая из ночной утробы логик, снова является на свет, кладя косметику; как обреченный на смертном одре «прихорашивается», чтобы любой ценой выглядеть напоследок «одним из нас»; как хирург «забывает» о подкожных тканях, чтобы с новой нежностью погладить кожу, — так все опять начинается здесь, в кругу *изобразителей* бытия.

Посему поэзия вряд ли отступится от попыток выговорить *настоящее*, «каким бы ни было его прошлое», его родословная, — настоящее, которое не виновато, иными словами, которое оценено не только по меркам

так называемого *прогресса*. А поскольку настоящего не *существует*, нет ничего труднее задачи отыскать всякий раз *новый* смысл яви или изображения...

Повторим еще раз.

Ситуация осложнилась. Поэзия — и, может быть, больше, чем когда бы то ни было — стала проблемой для самой себя. С редким пренебрежением друг к другу относятся все, но особенно поэты: от школы к школе, от группы к группе, от личности к личности никто не признает никого. Убеждения и манеру каждого считает стихами он один.

Но, может быть, эта чуждость лишь одна из сторон более общего взаимоотноения *субъектов*, как если бы никто из них не мог в своей перспективе признать другого и все оставались словно сдвинуты по отношению друг к другу? Ведь навряд ли субъект психоанализа, субъект антропологии, субъект религии, субъект политики или политических наук и т.д. — это «один и тот же» субъект.

Возьмем нынешнего исследователя: его раздирают и захватывают разные языки. С одной стороны, язык науки как таковой, с другой — литература. Надвое (как минимум!) разделена и библиотека: точно по линии, расколовшей субъекта, который должен выпутываться сам, невежда и полужайка. Его незнание сравнилось с его самопониманием (или переросло в него). Сегодня сознание (субъект, самопонимание) — это мера незнания. А незнание безостановочно перерабатывается в проекты познания и самопознания и возвращается субъекту.

Поскольку наука выкорчевывает, сводит на нет, уничтожает субъекта, она компенсирует эту опасность, которую сама преувеличивает и от которой сама же и теряет голову, безуспешными призывами к *морали* («этике познания», по словам Ж. Моно)¹¹, обязанной-де вернуть субъекту *науку* его сущности.

Литература вовлечена в такую же деятельность по уничтожению. Она метафоризирует субъекта как средоточие художественных условностей, истощаясь в театрализации. Но героев для себя не бывает. «Пишущий» с очевидностью не интересуется собой, его мечта — самоустраниться. Крылатая фраза Мальро («я для себя не интересен»)¹² — величайшая банальность. Религии — хотя бы кенозиса, хотя бы для вида — на таких условиях тоже не существует. Не бывает *святых* для себя.

Три этих крушения ведут к разным утратам. В первом случае это число, во втором — образ, в третьем — любовь. Они и спорят между собой о разрушении мира.

И только у-ничтожение — постоянно в прибыли. Всегда остается возможность признать себя хоть чем-то, неким туманным субъектом; не полностью ничем, а некоей туманной «личностью». Ронять себя нелегко, но самое убогое зеркало тоже что-то отражает.

Исследователь и хотел бы написать: «В ожидании того-то и того-то»... Но что у него есть, кроме геморагии субъективности (под титулом «психология»), незадачливого невроза, который так и не доводит до безумия, да во выхода «из себя», а на полдороге к саморазрушению поворачивает назад, отравленный интересностью собственной незадачи?

Бесчисленные различия между разными языками оставляют «субъекту» одну-единственную роль — пустого места их псевдосвязи. Но этот зазор без малейшей определенности, которую можно было бы принять в расчет, по-прежнему неустраним — чисто внутреннее различие между «я» и «я», бессознательное и непознаваемое, неуловимое неравенство «я» самому себе, неисчерпаемый ресурс пустоты в пустоте. Пытаясь избавиться от этого неравенства, субъект стремится к самоустранению — и не может его достичь. Собственное убожество, под стать его ресурсам, — вот что его хранит, вот что посылает миру сигналы SOS или, как теперь выражаются, «сообщения».

Сегодняшний субъект поэзии — посредник, на себе чувствующий, что крайности разошлись слишком далеко, — в растерянности мечется от одной области к другой, прихватывая по крохе то здесь, то там, но, говоря начистоту, не в силах узнать себя ни в той объективистской трактовке, которую предлагает, скажем, социология, ни, тем паче, в субъекте нынешней философии.

До сих пор разговор шел так, будто своеобразный союз, давнее и законное родство философии и поэзии не вызывают ни малейших вопросов. Но если «место поэзии», по выражению Бонфуа, и впрямь метафизика, если это — то же место, что у самой метафизики, тогда кровосмесительная дерзость, с какой нынешнее вопрошание «возвращается» в метафизическое лоно, есть еще один шаг к *распаду* поэзии. Есть такие «ключевые» точки, такие неотвязные, бесполезные, безотчетные и безнадежные пары понятий вокруг любой проблематики, которые сегодня, насколько могут судить, переполняют Запад неимоверной усталостью: таковы «сущность, истина, форма, ощущение, выражение, содержание, субъект-объект» и т.д. и т.п. *Поэзия* — одна из жертв этой усталости, этого износа, этих противопоставлений. Сошлось на симптоматичный заголовок книги Бонфуа «Анти-Платон»¹³ (на минуту *отделим* анти-идеализм Бонфуа от его собственного попадания в ту же ловушку и будем помнить только о яви и сложившемся поэтическом ритуале, восстановленных им из мимолетного). Судя по этому заголовку, поэзия как бы дрожит от нетерпения, осознав, что *бытие* достижимо лишь через посредство внесенного в него *идеала*, — так же как, скажем, любовь всегда начинается с притягательности и соблазнительности того или иного «идеала женщины». А посредничество идеи обрекает на разочарование, поскольку любая эмпирия обращается тогда в изгнание, жертву метафизической ностальгии по *яви* (идея яви равнозначна здесь явленности идеи).

Вопрос, иначе говоря, стоит сегодня так: можно ли писать, не идеализируя? Как поймать, засесть, очертить «само» бытие? Существует ли письмо, которое не было бы тенью идеи, сколком Идеала? Книга или анти-книга, которая не была бы солнечным циферблатом Идеи?¹⁴

И все-таки есть *знаки перемен*, которые бросаются в глаза и уши читателю современной поэзии. Укажем лишь несколько вех — словно мы уже переступили рубеж, так называемую смерть поэзии (как известно, для нынешних времен «гибель всерьез» давно означает простые «кавычки»)¹⁵.

Чувствуется, скажем, некий *бунт* против субъекта, против символа, против центра, против идеи, против темноты, против представления. Среди его симптомов — преодоление лексических барьеров; отказ от заглавных букв во имя единства строчных *либо* сплошных заглавных; шрифтовой кавардак; вместо магии *удержания* слов на *дистанции* — упор на близость их друг к другу, на эффект «интратекстуальности», на связь слова с контекстом; свободу выражения во всем, что относится к телу и т.п.

Поэтический бунт упраздняет привилегии, ищет свободы от смысловых иерархий. Поэзия *раз-заглавливается*. Она провозглашает *равенство* всех элементов языка: они теперь на одном уровне и действуют так, словно стихотворение — это клятва в Зале для игры в мяч, каждая составляющая вступает в свой черед и говорит сама за себя. Поэзия хочет избавиться от тирании заглавия, темы, жанра, стиля, логики, эстетики впечатления-выражения и т.д. В этих и множестве других знаков, которые стоит собрать и рассмотреть систематически, я бы предпочел видеть *реакцию* на износ философских категорий и (если суть усталости в том, чтобы крутиться на одном и том же *ложе*) поворот на прежней основе — метафизического назначения поэзии.

Иными словами, «обмирщение» поэзии предполагает известные шаги против известной ее «сакрализации», а потому и разрушительный для этой сакральности возврат к известной вере в *магическую* связь слова и вещи, имени и поименованного.

Вера эта традиционна, напомним ее вкратце. Всякое значащее слово, непохожее в этом на любое прочее, пусть даже соседнее с ним, это *связь*: оно по самой своей природе есть *со-юз*, иначе говоря *Единение*. Чего с чем? Прежде всего, «я» как *существа* среди *существ* — с «сутью», с бытием в целом либо же бытия, через посредничество поэта, с самой собой. Это отсылка, или *глагол*, от своего рода островка-в-бытии, которому угрожает отрыв (будь то провозгласившая себя «свободной» личность, будь то какая-то иная «частица» бытия), — к *бытию* в его многообразии, либо же сплочение многообразия в высшее единство.

Итак, это вера в то, что каждым *провозглашенным* словом поэт творит истину, то есть *согласие*, глубочайшее *созвучие* бытия с самим собой... «Чародей или светоч», поэт вершит Мировое Согласие, и «чувство гармонии» в психологическом плане всего лишь его знак. Вера, стало быть, в то, что утверждаемое поэзией — и утверждающее самое поэзию — *Тождество* обладает некоей особой силой Общности и Объединения, а потому любые настоящие стихи говорят «по сути» о Том-же-Самом, даже не заикнувшись о нем ни словом, как если бы его тайна никогда, никогда не выговаривалась в стихах о любви или о войне на правах темы, но питала саму их возможность вообще о чем бы то ни было говорить.

Скажу иначе. Различия, на выговаривании и основе которых стихи утверждали свою власть, обратились теперь в проблему. Стоило бы поэтому задаться рядом вопросов, которые вызывают сегодня — независимо от их «основ» — те различия, в чьем просвете законно царствовала прежняя поэзия.

Ограничусь тремя примерами.

1. Возьмем *различие между строчной и прописной буквами* и спросим себя: откуда этот *излишек* в виде большой буквы; что он добавляет литере, раздувая ее значимость; на что указывает это неосязаемое, держащееся *ни на чем* различие, когда ни одна буква в слове не изменена, но переменялось буквально все? Не на то ли, что, изъятое из общеупотребительного смысла и повседневного обихода, слово насыщается мифоисточками своего рождения?

2. Остановимся на другом жизненно важном различии: *между знаком и переносным смыслом* — между прирученной многозначностью подразумеваемого и бесконечной неуспокоенностью метафоры, между референтной структурой означения и, скажем так, неискоренимым кратилизмом¹⁶ стихов, а ведь без доверия к этому последнему, конечно же, невозможна, *среди прочего*, и поэтическая игра, так что сегодня подобное в корне отличное от научной обоснованности доверие объективно не в силах отстоять свой прежний титул, поскольку языком для такого «кратилизма» должно было бы выступать все, включая любую его составляющую — букву, звук или слог.

3. И еще одно различие — *между прозой и поэзией*, которое сквозной нитью проходит через любые их сближения. Скажем, для Малларме это различие касалось не столько исключительных особенностей лексики, синтаксиса или стиля, сколько исполнения и восприятия, так что известное согласие по поводу любого прозаического высказывания как «единого переименованного слова»¹⁷ в его открытой многозначности без малейших внешних перемен обращает сказанное в «стихотворение», ровно так же как отдельное слово, перед которым собеседники в замешательстве цепенеют (переставая на нем разуместь друг друга), становится стихотворением, которым всегда *может* быть.

Языкознание по-прежнему описывает различие проза/поэзия в терминах *скачка*, нисколько не беспокоясь о том, *почему* их несходство встает перед

ним снова и снова. И в той мере, в какой современная поэтика не согласна, чтобы философия или другие посторонние дисциплины были и впредь хранительницами ключей к ее пониманию, не согласна и дальше не ведать, что с ней творится, или допускать, как теперь выражаются, отрыв теории поэзии от ее практики, она пытается *сама* подняться к горной складке этих различий, к тому изгибу, «у» которого речь (если брать наш последний пример) *может* расходиться на стихи и прозу. Поднимаясь «против течения» к самым верховьям языка, еще до упомянутого водораздела, она ищет путей к новому мысленному соглашению об исходной метафоричности образов, образ-ующих речь, — хочет все точнее и точнее оценить обремененное *пособничеством* (...и взаимное бремя) метафизики и поэзии.

Но поэзия сегодня не хозяйка ни своего положения, ни ситуации в целом, и не она одна оказалась под вопросом.

Во всем царит странная неразбериха. Любая Самотождественность (ошеломляющая? ошеломленная?) словно оцепенела, до того загнипнотизирована она бесчисленными противоположностями, которые к тому же — невольно или принудительно — меняют места. Как будто всей своей бессознательной силой отказываясь понять, что их *ничто* не разделяет, они пытаются упредить опасность, удесятерая псевдоразличие, различие чисто словесное.

У Эдуара Божона¹⁸ я наткнулся на фразу, осмысляющую чудовищное единство дурных крайностей: «Создать человека — значит его *уничтожить*». Неплохой эпиграф к эпохе пересадки сердец и рационализации геноцида.

Вина, зависть, противостояние *того же самого* в иллюзорной надежде на совершенно иное и страх перед этой соблазняющей окончательным различием самотождественностью, как будто под маской псевдопротивоположностей втайне царит «дурной» принцип всеобщего тождества, терроризирующий все и вся. Запад *разума* не хочет видеть в себе Запад *насилия*, этим своим отказом от *самотождественности* насилие только удесятеряя.

Но если несправедливость или зло и впрямь до такой степени растворены во всем, до такой степени «рациональны», что, на самых *разумных* основаниях проникая повсюду, говорят на *одном и том же языке* во всех концах земли, и хитрость их состоит в том, чтобы единым ударом *разрубить* противоречие между добром и злом, праведным и неправедным, формально («идеологически») изгнав «дурное», тогда там — и именно там! — все еще разворачивается история *того же*, обращенного против самого себя. И как раз поэтому везде, где несправедливость смешивают со справедливостью (и наоборот), поэзия сбивается с пути, принимая чью-то одну сторону и отдавая свой голос *возвещению* того, что мир разделен на две половины — добрую и злую.

Здесь я воспользуюсь случаем и отступлю от темы. Попробуем прояснить знаменитую фразу Бретона, который увидел подлинно сюрреалистический шаг в том, чтобы «палить по толпе»¹⁹.

Что это за немислимый отказ, тем более странный со стороны самого революционного из политиков? Самый неистовый, самый бунтовщический из бунтовщиков вынужден без оценок согласиться на *прекращение огня*, а оно при первом же компромиссе с другими силами, то есть *практически сразу*, оборачивается *поддержанием порядка*. Но фраза из «Манифеста» не причуда, а притча: «палить по толпе», *не прекращая огня*, это аллегория, и отсылает она к той противостоящей всем сторонам стороне, стоять на которой невозможно: к расхождению со всеми, к неустраняемому разрыву.

В таком случае переход на сторону революции — акт политический — есть отказ от подобного решительного отказа. Тут либо Бретон, либо Арагон — надо выбирать. И парадокс в том, что позиция Бретона — это позиция ненасилия или, скорее, вне-насилия, которую нельзя воплотить

иначе как в предельном образе слепого и непрерывного уничтожения. Поскольку этот *неосуществимый* шаг не имеет ни малейшего практического смысла, его единственный смысл — чудом внушить внерассудочное, внелогическое, а потому и вненаильственное представление о *другой*, читай: сюрреалистической — практике.

Поэзия могла бы поставить перед собой задачу наново осознать смысл различий вопреки беспощадному нагнетанию крайностей, которое на самом деле ведет к жесточайшему опустошению принципа тождества²⁰.

Не будем пренебрегать «скромным уроком», который дает нам жизнь Малларме: одно-единственное действие способно переиначить «явь» или дар, обратив ночь в день, а день в ночь, лебеда в Лебеда с большой буквы²¹; этот вечер в любой из вечеров, крыло неимоверной белизны просто в белое крыло, обиходную фразу в одно-переиначенное-слово, конверт в прошение, а береговую гальку в книгу заклинаний. Это действие — письмо («одинокий праздник»)²², которое хранит молчание и, звездной вспышкой пронизывая ночь, достигает живых многие годы спустя; стихотворение — след этого действия, запись о случившемся.

Делая еще шаг вслед за Эпиктетом²³ (сказавшим: «Если иной много пьет, не говори: “Это дурно”, — но скажи: “Он много пьет”, чтобы не обмануться видимостью и не судить другого»), «чудо» преобразования в «рассказ», словно Христово принятие благовоний, поднимающее блудницу до благочестия²⁴, свидетельствует (и таит за ничем не подкрепленной буквой), что, воспринятый с другой стороны, предмет оборачивается другим, подразумеваемая и свидетельствуя возвращение «того же», «опосредующего», в котором кроется возможность неисчислимых *соответствий*²⁵.

Особенность поэзии в том, что ее действие — только нищенская подпись; что ее скрепляющая закон, закон стихотворения, по-мета лишь утверждает на чистом поле мира царство возможного и остается там, в стороне от потока, чтобы уступить — и снова и снова уступать — место формуле.

Вновь свидетельствуя, что поддерживающая образ в его метаморфозах пустота недостижима (и не дается нам в руки), что, так и оставшись в своем отсутствии незатронутой, она ускользает (от любого насилия), молчаливое дело поэзии, ничему не «откликаясь» и ничем, словно роза Ангела Силезия²⁶, не оправданное, позволяет в безвоздушном пространстве различий, где (не) царит *ничто*, крылу обращаться веером, а вееру — *крылком*²⁷.

Поэтому, как бы далеко ни заходил аналитик в своем разборе, в поисках основ порождения и уничтожения, мягко последуем за ним, чтобы снова спокойно показать: «тождество», то есть ничто, «открывает возможность» игры. В этом и состоит ненасильственное, молчаливое *дело* поэзии, которая, ничему не «откликаясь», ведет к неизвестному, храня различия бытия, потому что *невозможно* исчерпать бытие насилем, потому что бытие — не создание человека, сколько бы ни углублялся в его бездну сегодняшний пятающийся назад разум...

Не связывая себя — этакий интегризм от литературы! — с так называемой изначальной *целостностью*, которая всегда лишь точка опоры (точка какого-то равновесия) и, скорей всего, попросту относится к определенному, но пока еще не достигнутому уровню анализа; *следуя* за процедурами аналитика, стихотворение вовсе не говорит «одно и то же». Напротив, оно постоянно в обломках, в осколках, в рассеянии — и так до каждой новой (и чудовищной) *шкалы* микроскопии и деконструкции, к которым мы рано или поздно приходим. Потому что стихотворение — это работа согласования, и притом без какой бы то ни было *единой и заранее заданной меры*. Не цепляясь за прекрасный прежний строй, оно идет на последнее унижение, на разрыв с прежней красотой (и так называемым здравым смыслом) — туда, где оно самым неожиданным (кто-то скажет «самым непостижимым») образом есть.

Комментарии

- 1 «Символы» — ключевое слово, например, в знаменитом бодлеровском сонете «Соответствия» («Цветы зла» IV, 3), «чудеса» — в I части программного же стихотворения «Парижский сон» (СII, 49).
- 2 Апология чудесного — центральный пассаж «Первого манифеста сюрреализма» (1924) (см.: *Breton A. Manifestes du surréalisme*. P., 1991. P. 24—26); позже она развита в комментированной тематической антологии Пьера Мабия, выпшедшей с бретоновским предисловием (*Mabille P. Le miroir du merveilleux*. P., 1962). Через близкого к сюрреалистам Алехо Карпентьера эти идеи повлияли на принципы и поэтику латиноамериканского «магического реализма».
- 3 Предмет полемики здесь и всюду ниже, где речь заходит о «теории» и «производстве», — радикальный манифест неомарксистской критики идеологии, напугувшая в ту пору книга Пьера Машере «К теории литературного производства» с ее разоблачительским исходным тезисом: «Любое произведение искусства не то, чем оно кажется» (*Macherey P. Pour une théorie de la production littéraire*. P., 1966. P. 31).
- 4 Ссылка на известное требование Платона с подобающими символическими почестями удалить поэта из идеального государства («Государство», III, 398a).
- 5 В объективистской, позитивистской, казалось бы, проблематике «текста» Деги дешифрует давнюю традицию европейской философской метафизики («единое», «сущность» и т.д.), по отношению к которой современность может быть описана и описывает себя сама «только негативно» (*Reliefs*. P. 27—30; ср. трактовку поэзии как негативной теологии в упоминавшейся речи Бонфуа). Если попытаться определить «природу» поэзии для Деги одним словом, то это, конечно, не предметности типа «текста», «структуры» или, в данном смысле, «языка», а «событие», «акт», «метаморфоза» и другие синонимы «действия», «энергии», «ритма» либо характеристики «не-бытия», «невещественности», как, по Малларме, «полное смысла безмолвие, компоновать которое не менее прекрасно, чем сами стихи» (*Mallarmé S. Oeuvres complètes*. P., 1945. P. 872); ср. анализ «ничто» в искусстве, включая «пробель» в поэзии Дю Буше, у современного феноменолога: *Maldiney H. Art et existence*. P., 1985. P. 171—228, — или обсуждение живописных мотивов «разрыва» и «паузы» в одной из последних прижизненных работ Луи Марена (*Ruptures, interruptions, syncopes dans la représentation de peinture//Marin L. De la représentation*. P., 1994. P. 364—376).
- 6 Развернутую критику подобного психофизиологического натурализма, а также анализ символического аппарата сознания и его работы дал в трудах 70—80-х гг. М. Мамардашвили.
- 7 Позже, идя от роли «дистанции» в живописи, всякий раз удерживающей в фокусе зрения строго определенное количество деталей, Деги ищет и для писателя подобную норму реальности, «гномон, фильтр (“модель”, меру...), дающие ему возможность выкраивать, создавать, выявлять...» узнаваемые образы вещей, приравнивать их друг к другу, «...всегда воспроизводить ту же самую “вещь” — в форме лампы... в форме лошади...» (*Tombeau de Du Bellay*. P., 1973. P. 52).
- 8 Ср. заглавие известного труда немецкого неокантианца Ханса Файхингера по методологии познания и анализу структуры понятий в науке «Философия Как-если-бы» («*Die Philosophie des Als-Ob*», 1911).
- 9 В оригинале «discours»; см. позже отношение самого Деги к этому понятию как синониму однородного в смысловом отношении мира, априори познанного — заданного — во всеобщности (его, кстати, широко использует в упоминавшейся книге П. Машере): «Поэзия не есть (какой бы то ни было) «дискурс»... то есть, самоповторение... пресловутая морковка классического разума... Логика «дискурса» не избегнет ничто. Это бесконечный комментарий без единой неожиданности, без единой задержки. Он покрывает все, берет свое добро повсюду, ему все заранее принадлежит» (*Ibid.* P. 151—152). Поэзия же «начинает свою игру там, где дает о себе знать тяга к пере-рыву, пере-носу... И, держа речь, мы всякий раз отвечаем этой тяге к пустоте» (*Ibid.* P. 144; там же — об «Эмпедокловом времени»). ср.: «...Стихотворение не есть речь (discours), закрепленная на

- письме. В собственном смысле слова оно — вообще не текст и противостоит любой текстологии» (Maldiney H. *L'art, l'éclair de l'être*: Traversées. Seyssel, 1993. P. 57). Простая транслитерация discours'a сохранила бы эти объективистские претензии термина, переводчик же решил их, напротив, вслед за Деги локализовать и «подвесить».
- 10 Иная в сравнении с новоевропейской и вполне самодостаточная внутренняя логика мифологий мира — центральный мотив «Мифологичных» Клода Левистросса, из которых к моменту написания эссе Деги вышло уже три тома («Сырое и вареное», 1961; «От меда к пеплу», 1966 и «Происхождение застольных манер», 1968).
 - 11 Имеется в виду знаменитый французский микробиолог, лауреат Нобелевской премии 1965 г. Жак Моно (1910—1976).
 - 12 Цитируется предисловие 1965 г. к «Антимемуарам» (см.: *Malraux A. Le miroir des limbes*. P., 1976. P. 4).
 - 13 Так назывался цикл стихов Ива Бонфуа (1947, переиздание — 1962), фактически ставший манифестом его разрыва с сюрреализмом.
 - 14 Философия анти-книги (и критика идеи мира как книги) развита в одном из центральных эссе Мориса Бланшо «В отсутствие книги» (*Blanchot M. L'entretien infini*. P., 1969. P. 620—636).
 - 15 «Гибель всерьез» — название во многом автобиографического, пронизанного мотивами двойников и зеркал романа Луи Арагона (1965), цитирующее, как известно, стихотворение Б. Пастернака «О, знал бы я что так бывает...» (1931).
 - 16 Кратилизм — позиция Кратила в одноименном диалоге Платона, суть которой в том, что имена вещей соответствуют их природным сущностям.
 - 17 По мысли Малларме, стих «переиначивает несколько вокабул в единое, новое, чуждое языку и как бы колдовское слово...» (*Mallarmé S. Op. cit.* P. 368).
 - 18 Эдуар Божон — видимо, опечатка и в виду имеется швейцарский писатель-эссеист Эдмон Божон.
 - 19 Деги имеет в виду скандально известную фразу из «Второго манифеста сюрреализма» (1930): «Простейшее сюрреалистское действие — с револьверами в руках выйти на улицу и наудачу, сколько получится, палить по толпе» (*Breton A. Op. cit.* P. 74).
 - 20 Отсылка к заглавию другого известного эссе Бонфуа «Французская поэзия и принцип тождества» (*Revue d'esthétique*. 1965. Juillet/décembre), вышедшего отдельным изданием в 1967 г. и тогда же включенного в сборник «Сон в Мантуе».
 - 21 Имеется в виду знаменитый сонет Малларме «Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui...», где метафорический «лебедь прошлого» — un cygne — из пятой строки превращается в заключительной в надвременного «Лебеда» как такового — le Cygne (что различимо лишь на письме, на слух же — для замысла и вообще для поэтики Малларме это принципиально, но, увы, совершенно непереводамо — звучит как «signe» — «знак»). В качестве поэта (поэзии) здесь как бы работает «сам» язык.
 - 22 Для Малларме запредельная тяга к сплочению в единое слово — «вольный и одинокий праздник» слов (и поэта) (*Mallarmé S. Op. cit.* P. 647).
 - 23 Эпиктет, «Наставление», XLV.
 - 24 Иоанн, 12, 3—8.
 - 25 Ссылка на манифест символистской поэтики, уже поминавшийся сонет Бодлера «Соответствия», заглавный символ которого, как указывал сам автор, отсылает, в свою очередь, к первопринципу мистической антропософии Эмануэля Сведенборга (*Les paradis artificiels*. P., 1964. P. 134).
 - 26 Имеется в виду 289-е двусстишие Ангела Силезия «Ohne warum»: «Die Ros'ist ohn warum...» (*Des Angelus Silesius. Cherubinischer Wandersmann*. Jena; Leipzig, 1905. S. 39; за справку благодарю Н. А. Зоркую).
 - 27 Эта метаморфоза — сквозной мотив нескольких стихотворений Малларме в мадригальном жанре («Веер мадам Малларме», «Веер мадемуазель Малларме» и др.).

*Перевод с французского,
предисловие и комментарии
Бориса Дубина*

история

А. М. Песков
СВЯТАЯ РУСЬ И НЕМЕЦКАЯ НЕХРИСТЬ
НИКОЛАЯ ЯЗЫКОВА

А. И. Рейтблат
ИЗДАТЕЛЬ, АВТОР И ПОЛИЦИЯ В НАЧАЛЕ XIX ВЕКА

Н. А. Богомоллов
КАТЕГОРИЯ «ПОДЗЕМНЫЙ КЛАССИК»
В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ XX ВЕКА

ОБ ОСИПЕ МАНДЕЛЬШТАМЕ

СТАТЬИ М. Л. Гаспарова, Михаила Безродного,
Савелия Сендеровича

О ДАНИИЛЕ ХАРМСЕ

СТАТЬИ А. Герасимовой, Валерия Сажина,
Ильи Кукулина

ПОЛЕМИКА

Д. П. Ивинский
О ЗАПИСНЫХ КНИЖКАХ П. А. ВЯЗЕМСКОГО

А. М. Песков

СВЯТАЯ РУСЬ И НЕМЕЦКАЯ НЕХРИСТЬ НИКОЛАЯ ЯЗЫКОВА

Поэтическая доминанта и литературная репутация Языкова определялась в 1820-е — первой половине 1830-х гг. преимущественно двумя факторами: дифирамбическим лиризмом его стихов и ожиданиями от него великого поэтического подвига.

Дифирамбический лиризм очень удобно обозначить классическими словами Буало об исходном душевном состоянии творца оды: *sainte ivresse* (священное опьянение)¹. Именно в духе этой метафоры объясняли смысл поэзии Языкова, например, Н. В. Гоголь и П. В. Киреевский: «<...> для дифирамба и гимна родился он <...>. Стихи его точно разымчивый хмель; но в хмеле слышна сила высшая, заставляющая его подыматься кверху»²; это «какой-то святой кабак и церковь с трапезой во имя Аполлона и Вакха»³.

Другой фактор — великие ожидания и надежды на высокое поэтическое будущее Языкова — надежды, начало которым положили Воейков (в примечании, которым он сопроводил публикацию стихов Языкова во 2-м номере «Новостей литературы» за 1822 г.) и Дельвиг (в сонете «Н. М. Языкову», 1822: «Младой певец, дорогою прекрасной // Тебе идти к парнасским высотам»).

Потенциальные поэтические возможности Языкова были важнейшим компонентом его статуса в литературе 1820-х — первой половине 1830-х гг. — причем едва ли не более важным, чем сама его текущая (вакхическая и любовная) поэзия. «Все ждали чего-то необыкновенного от <...> поэта, от стихов которого пронеслась <...> богатырская похвальба совершить какое-то могучее дело» (Гоголь)⁴. Эти ожидания провоцировал в первую очередь сам Языков, многократно объявлявший свою текущую поэзию приуготовлением к будущему творческому подвигу. И стихи и письма его до 1837—38 гг. наполнены обширными планами и обещаниями: «Я песнью нежной и высокой // Утешу русскую молву» (Ала, 1824 — Я, с. 177); «Выдержав кандидатский экзамен, я съезжу <...> в Симбирск, оттуда <...> в Петербург <...>. После этого начнется мое бытие торжественное, поэзия моей жизни: я переиду навсегда жить в деревню, <...> буду проводить время <...> в жертвах учению и музе <...>. Время заглянешь по моей дудке» (П. М. Языкову, 29.12.1826 — ЯА, с. 289—290); «Я так надеюсь на скорое мое воздвижение <...>» (А. М. Языкову, 29.1.1829 — ЯА, с. 379); «Моя поэзия — хвала

УСЛОВНЫЕ СОКРАЩЕНИЯ:

Я — Языков Н. М. Полное собрание стихотворений /Издание подготовил М. К. Азадовский. М.; Л., 1934.

ЯА — Языковский архив. Вып. 1. Письма Н. М. Языкова к родным за дерптский период его жизни /Издание подготовил Е. В. Петухов. СПб., 1913.

ЯС — Языков Н. М. Сочинения /Издание подготовил А. А. Карпов. Л., 1982.

и слава ей! // <...> готовится явить в ученый свет // Не сотни две стихов во славу юных лет, // Произведение таланта миговое — // Элегию, сонет, — а что-нибудь большое!» (П. В. Киреевскому, 1835 — Я, с. 409); «Жди от меня чего-нибудь большого, ежели не великого» (М. П. Погодину, 23.4.1836 — ЯС, с. 358); «Собираюсь опять приняться за что-нибудь большое» (А. Н. Вульффу, 12.7.1837 — ЯС, с. 361). (NB: Примеры можно множить.)

В 1822—25 гг. Языков несколько раз приноравливался к сюжетам из европейской истории (песнь короля Регнера, 1822; Ливония, 1824; Ала, 1824; Меченосец Аран, 1825), но основным предметом его произведений на исторические сюжеты в 1820-е гг. стала *Русь* (Песнь барда..., 1823; Баян к русскому воину..., 1823; Услад, 1823; Евпатий, 1824; Новгородская песнь..., 1825; Олег, 1826; Кудесник, 1827). *Русь* виделась ему и главным предметом грядущего поприща: «Я стану петь дела воинственных славян» (В. М. Княжевичу, 1823 — Я, с. 108), «Их доблесть на полях войны, // Их добродушные забавы // И гений русской старины» (Посвящение А. М. Языкову, 1822 — Я, с. 96), — словом, «древность русскую» (И. В. Киреевскому. В альбом, 1831 — Я, с. 375). Однако ничего «большого», кроме сказочной поэмы «Жар-птица», Языков так и не создал. На исторические же сюжеты после 1827 года он написал только «Землетрясение» (1844), да «Стихи на объявление памятника историографу Н. М. Карамзину» (1845)... — «<...> ждали чего-то необыкновенного <...>. Но дела не дождались» (Гоголь)⁵.

В 1837—38 гг. обнаружили симптомы тяжелой болезни, и в остальные восемь лет жизни, потраченных на бесплодное лечение от недуга, Языков уже не строит бодрых планов насчет будущих начинаний. Вместе с тем в эти годы у него нет — по крайней мере нет высказываемой вслух — печали о неосуществленных надеждах. Это можно объяснять тем, что великие замыслы всегда амортизировались его авторским эгопозитизмом — замкнутостью на самом процессе творчества, горделивым самосознанием поэта, счастливого самой способностью писать стихи («Я счастлив, когда пишу их». — А. М. и П. М. Языковым, 6.4.1824, ЯА — с. 123). Ему очень важно было сознавать себя автором, поэтом, «певцом», и, кажется, предощущение великого поприща было более существенным, чем смысл самого поприща. Исполнение «чего-нибудь большого» как бы поглощалось (или отодвигалось) процессом текущего стихотворения, а главным в этом процессе оказывалась демонстрация и декларация своих поэтических возможностей и сил. В центре поэзии Языкова 1820-х — первой половины 1830-х гг. — фигура «певца», «питомца муз» и его «пение». Подавляющее большинство стихотворений, написанных до болезни, содержат более или менее развернутые речи Языкова о своем поэтическом даре, о своей музе, о своих поэтических замыслах, да и после 1837—38 гг. число таких речей хотя сокращается, но вовсе они не исчезают. Языков отчаивался от невыносимых болей, от невозможности самостоятельно передвигаться, от тоски по родине, но не от чувства неосуществленности. Горечь жизненного поражения, может быть, достигла бы его, если бы он потерял способность писать стихи. Но писать стихи он продолжал.

Эгопозитическая замкнутость в комплексе с нацеленностью на поэтический подвиг во славу Руси и дифирамбическим настроем уже к середине 1820-х гг. выработали у Языкова привычку считать себя, несмотря на вакхическую и любовную ориентацию большинства его стихов, — прежде всего не певцом пиров или красавиц, а певцом Руси. «Родные красо-

ты» (Тригорское, 1826), «родимые долины и дубровы» (Прощальная песня, 1829), «места мои родные» (А. Н. Татаринову, 1830), «и Волги пышные берега, и Волги радостные воды» (Родина, 1825), «великие русские дали» («Я помню: был весел...», 1836), «Русь благодатная» (К. П. Шепелеву, 1826), «чисто русская Россия» (И. В. Киреевскому. В альбом, 1831), «Русь святая» (Песня, 1829) (*Я*, с. 266, 273, 326, 348, 190, 425, 253, 375, 324) и т.п. и т.п. — все это Языков называет главным ориентиром своей поэзии во второй половине 1820-х — 1830-е гг. В начале 1830-х гг. Языков не раз объявлял и о том, что, покончив с дерптским вакхизмом, он вышел теперь «на православную дорогу» (А. Н. Вульф, 1833 — *Я*, с. 400), чтобы петь «гимн отеческому Богу» (И. В. Киреевскому. В альбом, 1831 — *Я*, с. 375); «<...> моя муза должна преобразиться: я перейду из кабака — прямо в церковь» (В. Д. Комовскому, 11.12.1831). Однако все это были по преимуществу лишь декларации намерений, следствием которых явились несколько переложений псалмов, и — новые декларации в посланиях и письмах к друзьям. Действительной доминантой не только творческих деклараций, но самого творчества Языкова его русское самосознание стало позднее — в элегиях, написанных во время лечения за границей, и в цикле яростных антизападнических стихов 1844—45 гг.

У нерелективных натур внутренние изменения нередко обусловлены внешними обстоятельствами жизни, и во многом именно такими обстоятельствами определяется развитие русского самосознания Языкова. В его жизни было четыре четко отделенные друг от друга эпохи: 1) 1822—29 — пребывание в Дерпте; 2) 1829—37 — жизнь в Москве, с 1832 в родовом имении под Симбирском; 3) 1838—43 — лечение от болезни за границей (Карлсбад, Гаштейн, Ницца); 4) 1843—46 — в Москве. Очевидно чередование чужбины и родины в быту Языкова: 7 дерптских лет, 8 лет на родине; 5 лет за границей. Можно утверждать, что разрастание его русского самосознания прямо связано с жизнью среди немцев — сначала в Дерпте, затем во время лечения в Германии. Впрочем, *Германия* — слово, не характерное для Языкова; по-языковски следовало бы сказать: *Немечина*.

Языковская Немечина сродни простонародным понятиям о любой чужеземии как о немецкой стороне⁶, а насмешки Языкова над немчурой подобны бытовым впечатлениям иных его друзей от заграничьи⁷. Вообще можно сказать, что Языков двигался путем, аналогичным пройденному многими его московскими друзьями — некогда шеллингианцами и гегелистами, а затем славянофилами или апологетами православно-самодержавной народности. Только те шли сублимированной стезей философствования⁸, а Языков — дорогой менее замысловатой. Но общий смысл движения был одинаков: от европеизма к «святой Руси».

Все началось с Дерпта. Этот эстляндский город, как и все прибалтийские окраины России, был местом больше западным, нежели русским. Образованную его часть составляли в 1820-е гг. прибалтийские немцы, преподавание в университете велось на немецком языке. Правительственные гонения на университеты Дерпта почти не коснулись. Именно по этой причине Языков не остался учиться в Петербурге, а отправился в ноябре 1822 г. в Дерпт. Здесь он попал в абсолютно новую среду и сразу ощутил главную проблему своей новой жизни — языковой барьер. Он усиленно начал заниматься немецким языком и через два года свободно владел им. Общительный от природы, он стал душой студенческих сходок и одним из основателей русской студенческой общины. Дерпт был

для него местом и разгульной юности, и любовных увлечений, и начала поэтической славы. Дерптская жизнь навсегда отпечаталась в его памяти самыми светлыми воспоминаниями (см.: Прощальная песня, 1829; Камби, 1831; А. П. Елагиной, 1832; А. Н. Вульф, 1833; Девятое мая, 1839; Графу Соллогубу, 1839). Дерптский университет, «сии ливонские Афины» (Отъезд, 1829 — Я, с. 318), сделался для Языкова символом просвещения и учености, не ограниченных (как в русских университетах) политическим надзором (см. два послания Н. Д. Киселеву 1823 и 1824 гг. — Я, с. 135, 162). В середине 1820-х гг. Языков готов даже противопоставить Дерпт — России (см.: М. Н. Дириной, 1 апреля 1825 — Я, с. 204—205). Однако именно в Дерпте начинает устанавливаться русское самосознание Языкова — на почве отталкивания от образа жизни и бытовых привычек дерптских немцев и связанного с этим отталкиванием ощущения скуки жизни в Неметчине и тоски по родине.

Поначалу новая обстановка и новое окружение вызывали удовольствие и любопытство (А. М. Языкову, 13.11.1822: «Я уже начинаю привыкать к Немецкому образу жизни»; 17.1.1823: «Немцы, меня окружающие, имеют очень много особенного, необыкновенного»), и он был готов к адаптации (19.11.1822: «Я живу здесь вовсе по-Немецки; мне очень нравится жизнь, и я не опасюсь скуки»; 25.2.1823: «И вот как ведется моя жизнь: <...> от 5 до 6 пью чай <...>. Немцы в этом обстоятельстве очень медлительны: разговаривают, рассуждают, курят, нюхают табак — и я тоже» — ЯА, с. 15, 41, 22, 55). Первые признаки неудовольствия появляются через полгода после приезда — весной 1823 г. (А. М. и П. М. Языковым, 29.4.1823: «Я провел четыре первые дня праздников очень, очень скучно, посреди Немцев, в деревне»; 4.4.1823: «Моя муза теперь в совершенном бездействии — ни гугу! Погода скверная, все чужбинщина» — ЯА, с. 67, 63). И в дальнейшем Языков будет вымещать на «прозаических» немцах досаду от собственных творческих тупиков («все здешнее, чисто прозаическое, мирское меня отуманило» — А. М. Языкову, 6.2.1829, ЯА, с. 380). Особенно же раздражение непоэтическим немецким образом жизни расширится в последние 2—3 года пребывания в Дерпте, когда, бесплодно готовясь к сдаче университетских экзаменов, он сильно заскучал по России. В эту пору прогрессирует поэтизация всего родного русского в противопоставлении чужому немецкому. Он все сильнее мечтает об отъезде из Дерпта, «где мы ленимся да зеваем, где веселится немчура» (А. М. Языкову, 1828 — Я, с. 306), где «все одно и то же, Немцы да Немцы: первое обстоятельство родит тоску и скуку, а вторые вовсе не любезны нашему брату Русаку» (А. М. Языкову, 19.6.1827 — ЯА, с. 303). Раздражает немецкая еда («тонкий чай», «сухошавый бутерброд»; «картофель, картофель и картофель, <...> сия главная потребность гастрономии Немцев». — Из писем к матери, 19.5.1827 и брату, 23.2.1827; — ЯА, с. 325, 313). Раздражает вообще немчура — «всему покорна, всем довольна» (В. В. Тихвинскому, 1828 — Я, с. 328).

Как бы дав толчок развитию русофилии Языкова, немчура исчезает из его стихов и писем сразу после его возвращения на родину (май 1829) и вновь становится предметом раздражения лишь в 1838—43 гг., в период лечения за границей. «Мало прислушиваясь к движению немецкой и западной умственной деятельности, он в Германии окружен был русскими книгами, жил русскою жизнью, которую носил в груди своей, в чувствах, привычках и помышлениях» (П. А. Вяземский)⁹. Уже в первый год лечения его томит ностальгия:

<...> возьму ли книгу в руки,
Берусь ли за перо, — всегда со мной тоска:
Пора же мне домой... Россия далека!
И трудно мне дышать, и сердце замирает...
(Элегия, 1839 — Я, с. 510)

Все, что вызывало скуку в последние дерптские годы (немецкая еда, немецкая природа, немецкая погода), теперь, помноженное на болезненное состояние тела, вызывает куда более сильные приливы тоски по родине и отвращения от Неметчины.

В Гаштейне общий стол невыносимо худ,
А немец им вполне доволен! Много блюд
И очень дешево! Он вкуса в них не ищет,
И только будь ему недорого еда:
Он всякой дрянью сыт — и как он рад, когда
С нее же он еще и дрищет!

(В. Д. Комовскому, 29.6.1843 — Я, с. 593).

Отрады нет. Одна отрада,
Когда перед моим окном
Площадку гладким хрусталем
Оледенит година хлада;
Отрада мне тогда глядеть,
Как немец скользкою дорогой
Идет, с подскоком, жидконогой, —
И бац да бац на гололедь!
Красноречивая картина
Для русских глаз! Люблю ее!

(Н. В. Гоголю, 1841 — Я, с. 584).

Самое же главное — «стихи на ум нейдут, когда и соберусь писать: все это не так, как бы на Руси!» (В. А. Елагину, 2.4.1840 — ЯС, с. 365). В Неметчине Языкову — «тесно», «узко», нет простора, нет русской дали и шири.

Преде мной скалы и горы!
Тесно сковывает взоры
Высь подоблачных громад! <...>
Скучный вид! Вот где я ныне!
В щели гор, в глухой лошине,
На лекарственных водах!
Жду от них себе помощи!
Сбился я с моей дороги
Сильно, к немцам, за Крейцнах

(Крейцнахские солеварни, 1839 — Я, с. 511).

А горы да горы... они так и давят
Мне душу, суровые: словно заставят
Они мне желанный на родину путь!

(Элегия, 1843 — Я, с. 593).

Любовь к России и раньше оформлялась в поэзии Языкова сакрализованными формулами: «Сей неба дар благословенный, // Сей пламень чистый и священный — // Любовь к родимой стороне!» (К Вульфу, Тютчеву и Шепелеву, 1826 — Я, с. 266). Русь уже называлась «святой Русью», «страной прекрасной, святой» (А. Н. Вульфу, 1833 — Я, с. 400), а

Москва — священным градом («Здесь наших бед и нашей славы // Хранится повесть! Эти главы <купола московских храмов> // Святым сиянием горят!» — Ау! 1831 — Я, с. 372). Тем более освящаются Русь и Москва в стихах Языкова во время заграничной жизни, и, разумеется, *святая Русь* — это альтернатива Западу, который привычно символизирован Языковым в облике Неметчины:

Благословляю твой возврат
Из этой нехристи немецкой,
На Русь, к святыне московрецей! <...>
Но ведь томление мое
Пройдет же — и меня чужбина
Отпустит на святую Русь!
О! я, как плаватель, спасенной
От бурь и бездн треволненной,
Счастлив и радостен явлюсь
В Москву, что в пристань <...>

(Н. В. Гоголю, 1841 — Я, с. 583—584)¹⁰

Первые же слова по возвращении Языкова повторяли это стихотворное заклинание: «Наконец возвратился я на родину, на место: в Москву белокаменную, из немецкого люда и быта. Могу сказать, что я вышел на берег с океана вод, по которому пять лет носился, подобно утлой ладье!» (П. В. Киреевскому, август 1843 — ЯС, с. 369—370; в этих словах замечательно перекрестие поэтических мотивов Языкова: с одной стороны, Москва — это святорусское место, куда можно спастись от немецкой нехристи, с другой — воплощение той восходящей к «немецкому романтизму» Шиллера и Жуковского (романс «Желание») и расположенной «за гранью непогоды» «блаженной страны», до берегов которой суждено добраться «пловцу» — см.: Пловец, 1829).

В этот раз возвращение из Неметчины не только не остудило языковскую немчурофобию, но, напротив, лишь усилило ее. Попав в обстановку уже разгоревшихся московских споров об особом пути России, Языков, будучи, как всегда, чужд метафизических глубин философствования, с жаром бросился поддерживать старых друзей. Цикл его посланий, направленных против «западничества» — в защиту святой Руси — основан на элементарной оппозиции: *наши* — *ненаши* (свой — чужие). *Наши* для Языкова — это все, кто предан святой Руси; ему безразлично несходство позиций, например, Хомякова и братьев Аксаковых, с одной стороны, и — С. П. Шевырева, с другой. Всем им он посвящает послания, в которых славит их правоверность:

За Русь и наших ты стоишь <...>

(Константину Аксакову, 20.12.1844 — Я, с. 623)

Тебе хвала, и честь, и слава!
В твоих Беседах ожила
Святая Русь — и величава
И православна, как была.

(С. П. Шевыреву, начало 1845 — Я, с. 639)

И будь всегда ты неизменен
И дорог общине своей,
И беспощадно дерзновенен
На немцев, блядиных детей

(А. С. Хомякову, 1.5.1845 — Я, с. 635).

Тот образ нечестивого германца, который вырисовывался в абстрагированных от житейской повседневности концепциях «славянофилов», — этот образ опрощается у Языкова до знакомого по прежним его стихам и письмам пародийного облика «прозаической» немчуры. Но, конечно, по злобности оценок стихотворения 1844—45 гг. сильно превосходят все прежде им сказанное.

Хулитель святой Руси — это «лакей неметчины лукавой» (Константину Аксакову — Я, с. 623), «изменник», «клеветник», «предатель», «враг»:

Кто б ни был ты, одноплеменник
И брат мой, жалкий ли старик,
Ее торжественный изменник,
Ее надменный клеветник <Чаадаев>;
Иль ты, сладкоречивый книжник <Грановский> <...>
(К ненашим — Я, с. 624).

Вполне чужда тебе Россия,
Твоя родимая страна!
Ее предания святые
Ты ненавидишь все сполна.
Ты их отрекся малодушно,
Ты лобызаешь туфлю пап, —
Почтенных предков сын ослушный,
Всего чужого гордый раб!
Свое ты все презрел и выдал <...>
(К Чаадаеву — Я, с. 626).

Отцами проданы с пелен;
Русь неудобна их гордыне,
Им чужд и дик родной закон <...>
(С. П. Шевыреву — Я, с. 639).

«Предатели» и «враги» привычно ассоциируются с немчурой:

<...> вся наша немчура:
Вся сволочь званых и незваных,
Дрянных прилипчивых гостей,
И просветителей поганых,
И просвещенных палачей!
(А. С. Хомякову — Я, с. 634).

С одной стороны, «антизападнические» стихи были, конечно, посланиями, адресованными более-менее узкому кругу близких лиц, и в 1844—45 гг. опубликованы не были (первые публикации — в 1860—70-е гг.). Поэтому, естественно, в них Языков выступает как частное лицо, как друг Хомякова, Шевырева, Киреевских, Аксаковых. С другой же стороны, в этих посланиях — тон пророка святой Руси, говорящего от лица русского народа и русской земли. Не частное мнение, а абсолютную истину выражает Языков своими апофегами:

Вы все — не русский вы народ! <...>
Народный глас — он Божий глас <...>
<...> Русская земля
От вас не примет просвещения <...>
Крепка, надежна Русь святая,
И русский Бог еще велик!
(К ненашим — Я, с. 624—625).

«Вся наша немчура» в контексте посланий 1844—45 гг. превращается в орудие дьявольских козней, в демоническую силу. Вырисовывается кар-

тина великого сражения православной Руси — с лукавой неметчиной, русского Бога — с кознями немчуры, русского поэта — с богопротивными врагами Святой Земли. «Предатель», «изменник», «враг» — это не политические, а сакральные оценки. Это слова, которыми называют дьявола, демона, черта. Послание «К ненашим» начинается с обращения к тем, кто хочет «преобразить, испортить нас // И онемечить Русь», а завершается обвинением «врагов» в том, что те влюблены

В свои предательские мнения
И святотатственные сны!
Хулой и лестию свою
Не вам ее <Русь> преобразить <...>

Очевидна логика: «преобразить», «испортить» и «онемечить» = «преобразить» «хулой и лестию», т.е. оклеветать и оболгать. «Враг» искушает, он «гордую науку // И торжествующую ложь // Глубокомысленно становится // Превыше истины святой, // <...> нашу Русь злословит, // <...> неметчине лукавой // Передался» (Константину Аксакову — Я, с. 623). — Это сакральные противопоставления: наша святая Русь — лукавая, дьявольская Неметчина; святая истина — гордая (от лукавого) наука-ложь. Сакрален и облик поэта — он проповедник святой истины, его проклятия — это торжественная анафема:

Все прочь и прочь! Долой их всех! <...>
И нечестивый, и беспутный,
И вся заморская их гиль,
Все пропади, как бред минутный,
Как мерзкий сон, как сор и пыль!
(А. С. Хомякову — Я, с. 634–635).

Сакрализованы и все «наши»: «Ты крепкий, праведный стоятель // За Русь и силу праотцов» (П. В. Киреевскому — Я, с. 629); «В тебе возвышенно и ясно // Святая к Родине любовь // Пылает» (Константину Аксакову — Я, с. 623); «Науки жрец и правды воин! // Благословится подвиг твой» (С. П. Шевыреву — Я, с. 640).

Мир же делится на крещеный и — немцев:

И да созреет безопасно
Твой чистый труд¹¹, и принесет
Он плод здоровый и прекрасный
И будет сладок этот плод
Всему Востоку, всем крещеным;
А немцам, нашим господам,
Богопротивным и мудреным,
И всем иным твоим врагам
Будь он противен; будь им тошно
С него, мути он душу им!

(П. В. Киреевскому, 1844 — Я, с. 629).

Разделение мира на святую Русь и немецкую нехристь восходит к вполне международному архетипу: благочестивые — злочестивые. Для Языкова в 1844–45 гг. этот архетип связан с псалмами Давида против врагов и, в частности, с I Псалмом о праведниках и нечестивцах, переложением им незадолго до злополучного цикла посланий (см.: Подражание псалму: «Блажен, кто мудрости высокой...» — Я, с. 608). В манере стихотворных переложений Псалтыри и написаны послания 1844–45 гг. Обещания 1820–30-х гг. наконец исполнились: из «кабака» Языков перешел в «церковь», а *sainte ivresse* вакхического поэта преобразовалась в *sacra ira* боговдохновенного певца.

Конечно, неодобрительная реакция тех из «наших», чьей поддержки он ожидал, смущала его, и он усиленно оправдывал чистоту своих намерений: «<...> в защите правого и, могу сказать, чистого и даже святого дела — я никакой низости не вижу, какова бы форма этой защиты ни была: есть бо дух Божий и дух льстечь!» (А. М. Языкову, 3.1.1845 — *ЯС*, с. 379). Свои послания он ставил в один ряд с общим «антизападническим» делом: «Это восстание московских писателей ото сна — дело вовсе русское!» (Н. В. Гоголю, 10.3.1845 — *ЯС*, с. 383).

Но смущение оставалось, видимо, непреодолимым, свидетельством чему — завершенная 9 апреля 1846 г. стихотворная повесть «Липы», в которой — неожиданно на фоне мессианских настроений 1844—45 гг. — речь идет о правах и достоинстве частного человека, причем — на немецком материале: градоначальник князь Хрулев, получив приказ устроить в городе бульвар, поручает дело полицмейстеру Крумахеру; Крумахер распоряжается выкопать липы из сада аптекаря немца Кнара и купца Жернова; Кнар возмущен, собирается жаловаться князю на посягновение против его личности и собственности («Где ж правда, где закон? <...> Я защищаю собственность мою!» — *Я*, с. 651—652); Жернов тоже не дает своих лип: тем не менее за ночь липы выкопаны, и из них сооружен городской бульвар; Жернов посажен в тюрьму; жена Кнара умирает с горя.

Если бы не знать дату создания «Лип», можно было бы предполагать, что повесть написана в 1820-е гг. в Дерпте, где Языков собственными глазами наблюдал полицейское вмешательство русских властей в жизнь местных немцев. В «Липах» нет религиозно-национального конфликта (гонитель Кнара Крумахер, видимо, тоже немец), нет противопоставления святой Руси — немецкой нехристи. Напротив, опоэтизирована именно немчура — семейство Кнара — ее размеренный быт, ее семейственная сентиментальность, немецкий табак, немецкий кофе и т.п., а немецкие понятия о правах личности, о собственности, о законности — противопоставлены понятиям русской администрации о безграничных правах русской власти.

«Липы» — одно из последних произведений Языкова (через восемь с половиной месяцев — 26 декабря 1846 г. — он умер), и если цикл посланий 1844—45 гг. можно назвать кульминацией его творчества, то «Липы» — конечно, развязкой — развязкой, примиряющей православного заступника за святую Русь — с немчурой.

Примечания

- 1 См. «Оду на взятие Намюра» (1692): «Quelle docte et sainte ivresse // Aujourd'hui me fait la foi?» (строки 1—2).
- 2 Из статьи Н. В. Гоголя «В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность» (1846). — Цит. по изд.: *Гоголь Н. В. Собр. соч.*: В 7 т. Т. 6. М., 1967. С. 389—390. «Разымчивый хмель» — реминисценция из послания Пушкина «К Языкову» (1826).
- 3 Из письма И. В. Киреевского к Н. М. Языкову от апреля 1833 г. — Письма И. В. Киреевского к Н. М. Языкову. М.; Л., 1935. С. 36, прим.
- 4 Из цитированной статьи Гоголя. — *Гоголь Н. В. Указ. соч.* С. 389.
- 5 Там же.
- 6 См.: *Оболенская С. В. Образ немца в русской народной культуре XVIII—XIX вв.* — Одиссей. Человек в истории. М., 1991.

- 7 См., например: «Ты из своей России не можешь понять, что такое эта Германия <...>. Одни немцы говорят об ней правду, когда называют ее землею дубов <...>, хотя дубов в Германии, кроме самих немцев, почти нет. Зато эти изо всех самые деревянные» (из письма И. В. Киреевского к сестре от августа 1830 г. из Берлина. — *Киреевский И. В.* Критика и эстетика. М., 1989. С. 354); «Жители, коих я видел доселе, не стоят русских ни сердцем, ни умом. Они тупы в Германии, без стыда и совести во Франции» (из письма Е. А. Баратынского к матери от апреля 1844 г. из Марселя. — Лица. Биографический альманах. Вып. 2. М.; СПб., 1993. С. 243).
- 8 См. наши заметки об истоках философствования в России: «Шеллингианские таинства любомудров». — Вопросы философии. 1994. № 5; «Германский комплекс славянофилов». — Там же. 1992. № 8; «Русская идея С. П. Шевырева». — Новое литературное обозрение. № 7. 1994.
- 9 *Вяземский П. А.* Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1982. С. 166.
- 10 Ср. с письмами Языкова к Гоголю из Москвы во Франкфурт в 1845 г.: «<...> ты едешь в Италию? <...> Воздух благословенного юга, конечно, восстановит твое здоровье: очень естественно, что немецкий воздух действует на тебя разрушительно, ты — русский человек!» (17.1.1845 — *ЯС*, с. 380); «Что это с тобою делается? Болезнь и хандра <...> о сю пору тебя не покидает <...> Приписываю это знаешь ли чему? Долговременному пребыванию твоему между немцами, среди чужого языка! <...> Беги скорее от них, беги неоглядно хоть куда глаза глядят <...> полно тебе кочевать в странах не русских и не православных» (10.5.1845 — *ЯС*, с. 383—384).
- 11 «Чистый труд» — собрание русских народных песен П. В. Киреевского.

Вариант этой статьи предназначен также для публикации в серии Л. З. Конелева «West-Östliche Spiegelungen» (Wuppertal-München).

А. И. Рейтблат

КАК ПАВЕЛ СВИНЬИН НА ИВАНА ЗАЙКИНА ЖАЛОВАЛСЯ, ИЛИ ИЗДАТЕЛЬ, АВТОР И ПОЛИЦИЯ В НАЧАЛЕ XIX в.

Издательское дело России первой четверти XIX в. изучено весьма слабо, историки его опираются, как правило, на достаточно узкий круг печатных источников. Между тем в архивах сохранились разного рода документы (цензурные дела, воспоминания, переписка и т.д.), позволяющие нарисовать гораздо более объемную и детализированную картину книгоиздания того времени. Иногда даже материалы вроде бы частного значения выразительно высвечивают те или иные аспекты взаимоотношений между авторами, издателями, цензурой, правительством и т.д. К их числу принадлежит курьезная и в то же время весьма показательная переписка, довольно ярко характеризующая нравы и правовые отношения в издательском деле второго десятилетия XIX в., которая извлечена нами из следственного дела Особенной канцелярии министерства полиции, хранящегося ныне в Государственном архиве Российской Федерации (Ф. 1165. Оп. 1. Ед. хр. 286).

Началась она письмом-прошением довольно известного литератора того времени Павла Петровича Свиньина (1787—1839) к Сергею Козьмичу Вязмитинову (1749—1819), который тогда управлял министерством полиции и, одновременно, был санкт-петербургским генерал-губернатором. Прошение это Свиньин передал в апреле 1818 г. через своего хорошего знакомого Максима Яковлевича фон Фока (1773—1831), директора Особенной канцелярии министерства полиции, изложив свою просьбу и в сопроводительной записке, обращенной к самому Фоку. Вот эти два послания:

Ваше Высокопревосходительство!
Милостивый государь!

По возвращении моем из Америки в 1815 году, желая познакомить публику с любопытною странюю сею и, так сказать, отдать отчет моему отечеству во времени, проведенном мною в сем отдаленном краю, я вручил для напечатания книгопродавцу Заикину некоторые выбранные статьи из записок моих об Америке, без всякой платы, между тем как от других книгопродавцев мог я получить значительную сумму, но с священным условием, что книга сия издана им будет самым лучшим образом, т.е. на лучшей бумаге, лучшими литерами и виды сделаны будут лучшим гравером. Имею честь приложить при сем экземпляр оной книги, из коей Ваше Высокопревосходительство изволите усмотреть, колико я был обманут на счет всех сих условий; кроме величайшего небрежения во всех частях оного издания, кроме ошибок, коими она наполнена, рисунки мои совершенно искажены и испорчены. Но я терпел неудовольствия и обиду единственно в надежде, что вторым изданием, пополненным, исправленным г. Заикин оправдается передо мною и перед публикою, как с величайшим удивлением и прискорбием узнаю, что он тайком и украдкою от меня напечатал ныне второе издание оной книги в том же искаженном виде. Г. Заикин лучше всякого другого знает, что интерес не был предметом моих занятий, а потому есть ли б совесть не

упрекала его в проступке против меня, то верно бы отнесся ко мне для поправок.

Я не отымаю от г. Заикина права печатать книгу сию, права, которое я ему дал на вышесказанном условии, а потому требую единственно, чтоб она издана была лучшим образом и все гравюры переменены и отданы для сделания лучшему граверу, а потому и прошу покорнейше Ваше Высочайшее приказать ему, Заикину, выполнить его обещания или остановить продажу нового издания.

С глубочайшим почтением
имею честь быть
Вашего Высочайшего
милостивый государь,
покорнейшим слугою
Павел Свиньин

20 марта
1818
С.-Петербург

Апреля 1818 года

Милостивый государь Максим Яковлевич!

Имею честь приложить при сем просьбу мою к Сергею Кузьмичу, которую вручаю в ваше ходатайство, уверен будучи, что защитите меня противу корыстолюбия книгопродавца, и книгу, из коей извольте увидеть, колико обманут им я был на щет всех условий; ибо, отдавши ему оригинал безденежно, мог ожидать и требовать от него, чтоб книга сия была издана лучшим образом — ставя сие единственным возмездием и наградой за труды. Не любя жаловаться, я не просил на него прежде, но теперешний поступок его слишком уже бесчестен и обиден, а потому и прошу покорнейше приказать Заикину переменить совершенно новое его издание, т.е. отдать гравюры лучшему граверу и исправить все ошибки и упущения, коими наполнено первое, иначе прикажите опечатать у него новое его издание, ибо я не могу согласиться так выдать его в свет в другой раз.

Замечу еще, что приложенная при сем книга, несмотря что весьма дурна, есть еще лучший сорт сего издания, Заикин напечатал еще низший разбор и совершенно на роже.

Заметь также, почтеннейший Максим Яковлевич, что на обертке поставлено: с шестью искусно выправиврованными картинами.

При сем напоминаю вам об обещании ссудить меня английскими газетами месяца за три или за четыре, т.е. «Morning cronicle», «Curier» и «Times», и нельзя ли других периодических журналов. С искренною благодарностию и исправностию возвращу их и с истинным, совершенным почтением навсегда пребуду

вашим покорнейшим слугою
Пав. Свиньин

Для того чтобы лучше понять предысторию и дальнейший ход этого дела, необходимо кратко обрисовать основных действующих лиц.

П. П. Свиньин был весьма колоритной фигурой. Печататься он начал еще в 1803 г., во время учебы в Благородном пансионе при Московском университете. Потом он в течение довольно длительного времени служил в министерстве иностранных дел (в том числе в 1811—1813 гг. — секретарь-

рем русского генерального консула в Филадельфии). По возвращении выпустил книгу «Опыт живописного путешествия по Северной Америке Павла Свинына» (СПб., 1815), посвятив ее князю Александру Николаевичу Салтыкову (1775—1837), сенатору и члену Государственного совета, сыну генерал-фельдмаршала Н. И. Салтыкова. Книга эта, по мнению современного исследователя истории русско-американских отношений, «до сих пор сохраняет значительную познавательную ценность прежде всего по богатству своего фактического содержания, а также ряду интересных обобщений и выводов об особенностях исторического развития Соединенных Штатов»¹. Позднее Свинын активно занимался описанием памятников старины и разного рода достопримечательностей, издавал журнал «Отечественные записки» (1818—1830), выпустил книги «Достопамятности Санкт-Петербурга и его окрестностей» (в 6 ч., СПб., 1816—1828), «Картины России и быт разноплеменных ее народов» (СПб., 1839) и др. По воспоминаниям К. А. Полевого, «неподдельною страстью в нем было отыскивать все замечательно русское, в том числе и русские дарования; но так как он не обладал ни достаточною образованностью, ни проницательностью для этого, то часто впадал в смешные ошибки, поощрял бездарность, наживал себе врагов в людях неблагодарных и <...> сделался предметом злых насмешек <...>»².

В литературных кругах Свинын имел репутацию (судя по всему, вполне заслуженную) лгуна и хвастуна. Известный баснописец А. Е. Измайлов в посвященной ему басне, которая так и называлась «Лгун» (1824), писал, что Свинын «имел ко лжи большое дарованье.//Мне кажется, еще он в колыбели лгал!» Пушкин изобразил его в пародийной детской сказочке «Маленький лжец» (1830), а пушкинские рассказы о его похождениях в Бессарабии были использованы Гоголем в работе над «Ревизором»³. Известен случай, когда Свинын пытался в 1833 г. обмануть издателя А. Ф. Смирдина, утверждая, что министр народного просвещения назначил его редактором смирдинского журнала «Библиотека для чтения»⁴.

Другое главное действующее (или, точнее, бездействующее) лицо этой истории — М. Я. фон Фок, на поддержку которого рассчитывал, судя по всему, Свинын. Директор Особенной канцелярии министерства полиции (выполнявшей в то время функции тайной полиции) с 1812 г., а с 1826 г. и до смерти — директор канцелярии III отделения, Фок, по признанию современников, «был человек прекрасной души, умный и образованный; в исполнении своих обязанностей он соединял строгую справедливость с возможною снисходительностью»⁵.

И, наконец, третье действующее лицо — книготорговец Иван Иванович Заикин, переселившийся в 1788 г. в Петербург из Москвы. Вначале он был приказчиком у книгопродавца И. И. Глазунова, а через десять лет открыл собственное дело. Заикин «издавал много книг юридических, хозяйственных, детских, также много карт и атласов»⁶. Мемуаристы и историки книжного дела дают о нем очень скудные сведения (мы не знаем даже дат его рождения и смерти, известно только, что умер он от холеры в начале 1830-х гг.⁷).

Получив прошение Свинына, С. К. Вязмитинов 12 апреля передал его петербургскому обер-полицмейстеру, генерал-майору И. С. Горголи, поручив ему «призвать немедленно книгопродавца Заикина, взять с него против оного объяснение» и представить Вязмитинову. Горголи поручил вести дело следственному приставу И. С. Никонову. Никонов вызвал Заикина, ознакомил с жалобой Свинына и запросил объяснительную записку. Это «объяснение», которое воспроизводится ниже, писал, конечно, не малограмотный Заикин, а какой-то стряпчий, набивший руку на составлении такого рода документов.

Его высокоблагородию г-ну следственному приставу
надворному советнику Илье Степановичу Никонову
Санкт-петербургского купца Ивана Заикина

Объяснение

На объявленное мне от вашего высокоблагородия, поданное к Его Высокопревосходительству господину Санкт-петербургскому военному генерал-губернатору и разных орденов кавалеру Сергею Кузмичу Вязмитинову от г-на Павла Петровича Свинына прошение относительно законным образом уступленной им мне в 1815-м году для всегдашнего правопечатания книги под названием «Опыт живописного путешествия по Северной Америке», с жалобой на меня, будто бы я, взяв сию книгу с священным договором издать ее самым лучшим образом, то есть на лучшей бумаге, лучшими литерами, и виды работы лучших граверов, во всем том его обманул и издал книгу с величайшим небрежением, наполненную множеством ошибок и с дурными картинками; — честь имею объяснить:

1) Г-н Свинын, желая издать в свет оную книгу, в начале 1815 года, пришед ко мне, просил о напечатании оной, изъясняясь, что он не желает ничего иного, как чрез сие издание ознакомиться с публикою, и что ежели я приму на себя все издержки, сопряженные с сим изданием, то он уступит мне оную во всегдашнее правопечатание и продажу в собственную мою пользу; кроме же сего никаких условий у меня с ним не было; и я, не зная и не могши знать, успешна ли или невыгодна будет распродажа сей книги, несмотря на значительные издержки мне предлагающие, склонился издать оную не иначе, как по убедительной просьбе его, г-на Свинына, обещавшего, что книга его непременно будет иметь успех, тогда как все прочие книгопродавцы не решались издать оную.

2) Подлинный его, г-на Свинына, сей книги экземпляр представил я в цензурный комитет, в котором оный 21-го февраля 1815 года одобрен и мне к печатанию дозволен. Рисунки, к сей книге принадлежащие, им самим рисованные, были печатаемы не прежде, как после собственного его, господина Свинына, одобрения и утверждения; как равно и самое печатание книги со стороны формата, литер и бумаги произведено с его назначения и под собственным его надзором.

3) В таком точно виде книга сия была напечатана и посвящена им его светлости князю Александру Николаевичу Салтыкову, и потом уже обращена в продажу, во время коей получал он от меня требуемые для него экземпляры и заблагорассудил дать мне мая 22-го того ж 1815 года за собственноручным его подписанием уступной акт, на всегдашнее оной книги правопечатание, который с засвидетельствованием маклерским и имею честь при сем представить. После того прошло уже три года и во все сие время даже доньше г-н Свинын мне ни в чем не противуречил и на счет издания его книги не оказывал мне ни малейшего неудовольствия.

4) Все вышеобъясненное сколь ни доказательно, что г-н Свинын, одобрив старания мои и благовидный успех в издании и отпечатании сей книги с тщательною картин гравировкою, недешево мне стоющею, видел даже и то, что после дозволения цензурного комитета была она напечатана без наималейшего от оригинала его, в цензурном комитете хранящегося, отступления, на бумаге существу и достоинству книги весьма приличной, литерами очень хорошими; как равно и рисунки выправированы сообразно его оригиналам, так что публика на счет издания сей книги не делала ни малейшего осуждения.

5) Как всякой обоюдный договор или акт долженствует заключать в себе все то, что между условливающимися или имеющими дело к взаим-

ному исполнению назначено, по сему самому ежели бы г-н Свиныйн договаривался со мною об издании книги его впредь на лучшей против прежнего бумаге и с лучшею против прежней гравировкою, то сие должноствовало бы быть упомянуто в акте, законным образом им мне данным, чем самым и обязывался бы я исполнить все вышеозначенное. Но как в акте о сем нисколько не упомянуто, то сим самым и опорочивается навет г-на Свиныйна, желающего принудить меня сделать новое издание сообразно его прихотям. Вящим же доказательством, что г-н Свиныйн был первым моим изданием доволен, служит то, что уступной акт выдан им мне уже по совершенном окончании отпечатания и выходе книги его в продажу.

6) Вознамерясь ныне, имея полное на печатание право, приступить ко второму сей книги изданию, я был в полной мере независим от мнения и желания г-на Свиныйна и приступил к оному по предварительному позволению цензурного комитета. Несмотря однако же на сие, я не преминул в течение печатания, которое еще и ныне продолжается, известить о том г-на Свиныйна, но он, сверх всякого моего чаяния, отозвался, что будет сам печатать и продавать сию книгу, о чем не устыдился известить даже и почтенную публику жалобою своею, помещенною в журнале «Сын отечества», в марте месяце сего 1818 года, в 12-м номере.

7) По всем сим уважениям г-н Свиныйн не только не может иметь на меня какое-либо неудовольствие, ни даже останавливать меня в принятом книге его втором издании, но обидными насчет чести моей выражениями, как, например, в поданной его высокопревосходительству господину санкт-петербургскому военному генерал-губернатору и разных орденов кавалеру Сергею Кузмичу Вязмитинову жалобе говорит, будто бы я издаю второе издание тайком и украдкою, и в помянутом журнале называет меня корыстолюбивым обманщиком, присовокупляя к тому, что ежели сие новое мое издание выйдет в свет, то он признает оное незаконнорожденным, как равно и тем, что предпринял сам издавать сию книгу, на которую один только я могу иметь право, к явному моему оскорблению и подрыву, приводит меня в необходимость испрашивать от справедливого правительства во всех его обидных наветах защиту и удовлетворение.

Представляя все сие вашему высокоблагородию, покорнейше прошу, по начальственному рассмотрении сего моего объяснения, выдать мне обратно представляемый при сем подлинный г-на Свиныйна уступной акт, оставя с оного при деле копию.

Санкт-Петербург, 1818 года, апреля 26 дня.

К сему объяснению с.-петербургский купец и книгопродавец Иван большой Заикин руку приложил.

К «объяснению» Заикин приложил «уступной акт» П. П. Свиныйна такого содержания:

«1815 года мая 22 дня. Мною сочиненную книгу под названием «Опыт живописного путешествия по Северной Америке, с картинами» во всегдашнее право печатания здешнему купцу Ивану Заикину уступил. Государственной коллегии иностранных дел ассесор и кавалер Павел Свиныйн». На нем маклер сделал следующую запись: «1818 года февраля двадцать шестого дня в С.-Петербурге сия уступочная подписана для ведома, с приложением гербового листа три рубли. Второй Адмиралтейской части у маклерских дел явлено и в книгу под № тридцать четвертый записано. Частной маклер Осип Андреев»⁸.

«Объяснение» Заикина написано очень убедительно и логично. В нем подчеркнуто, что Свиныйн уступил свои права на данную книгу и лишился тем самым возможности воспрепятствовать ее переизданию.

Судя по всему, книга расходилась неплохо, и Свинын понял, что допустил оплошность, безвозмездно уступив право на нее не на одно издание, что было бы вполне оправданно, а навсегда. Он, по-видимому, надеялся, что ему что-то перепадет со второго издания, а когда узнал, что Заикин выпускает книгу снова, не поставив его в известность, попытался помешать ее выходу. В апреле он, как мы видели, подал прошение Вязмитинову, а незадолго до этого, в конце марта, поместил в журнале «Сын отечества» «Авторскую жалобу», которую цитирует Заикин, где писал следующее: «По возвращении моем из *Америки* я желал сколько познакомить публику с любопытную страну сею, столько и отдать, так сказать, отчет моему отечеству во времени, проведенном мною в сем отдаленном краю, и вручил книгопродавцу З..... для напечатания некоторые выбранные статьи из записок моих об *Америке*, сохраненные мною с великим пожертвованием из любви к отечеству. Рукопись мою я отдал *без всякой платы*, но с священным уговором издать ее как можно лучше, т.е. на лучшей бумаге, лучшими литерами и чтоб виды сделаны были лучшим гравером. Публике известно, соответствовало ли издание условиям нашим. *Опыт живописного путешествия моего по Америке* издан, как издаются сказки о Бове Королевиче для Спасского моста: на самой худой бумаге, почти на рогоже, наполнен ошибками и гравюры похожи на лубочные. Хотя весьма прискорбно было мне видеть любимое детище мое столь изуродованным, больно было слышать справедливые насмешки и колкости журналистов <...> хотя очень желал я оправдаться пред публикою, которая, вероятно, относилась несправности издания более на счет автора и может быть приписывала оное даже излишнему его корыстолюбию, но я молчал, терпел и надеялся, что вторым изданием — исправленным, пополненным, — оправдаюсь некоторым образом пред благосклонными читателями. Но к крайнему сожалению моему узнаю, что без ведома моего книга сия печатается новым изданием в типографии *Края* и в прежнем, искаженном виде. Издатель, кажется, лучше всякого другого знает, что интерес не был никогда предметом моих занятий, а потому крайне удивляюсь, почему не отнесся он ко мне при сем новом издании для поправок и совета.

Надеюсь, что справедливое правительство даст мне должное удовлетворение противу поступка г. издателя, а вас, м<илостивые> г<оспода>, прошу покорнейше уведомить публику, что если второе издание сие выйдет в свет, то автор признает его — *незаконнорожденным*, и намерен в непродолжительном времени представить просвещенному свету *Опыт живописного путешествия своего по Америке* в новом, лучшем виде, не только исправив ужасные ошибки и недостатки первого издания, но дополнив его новыми любопытными статьями и украсив видами трудов лучших художников наших — и все за ту же цену, за какую продавалась книга сия прежде, т.е. по пяти рублей»⁹.

На подобное издание Свинын права не имел, да и жалобы его на качество печати несправедливы: отнюдь не являясь полиграфическим шедевром, оно тем не менее было напечатано на приличном, вполне приемлемом для того времени уровне.

Ознакомившись с объяснениями Заикина, Свинын написал следующий отзыв на них:

Его высокоблагородию г-ну следственному приставу
надворному советнику Никонову
от надворного советника и кавалера Свинына

Объяснение Заикина на просьбу мою наполнено бесстыдною ложью и противоречиями, как Ваше Высокоблагородие усмотрите из следующих опровержений моих:

На 1-й пункт. Несправедливость того, чтоб я убедительно просил Заикина о напечатании моей книги может доказать и то даже, что я отдал

ему рукопись без всякой платы, между тем как другие книгопродавцы с удовольствием предлагали мне 500 руб. и более за нее, как то гг. Сленин, Плавильщиков и проч., а обещать наперед хорошую распродажу книги не мог я и по здравому рассудку, и по тогдашней моей неопытности, ибо я только что возвратился из чужих краев; хотя последствия доказали, что я бы в том не ошибся, ибо Заикин не с большим в два года распродал все издание, выручив более 5000 рублей, и я сам купил у него моей книги на чистые деньги более чем на 200 рублей.

На 2 и 3-й пункты. В доказательство, что я не только не был доволен гравюрами и печатанием, но почитал Заикина обманщиком, <— то,> что я хотел тотчас же на него жаловаться, но остановился единственно по убедительной просьбе его и обещанию издать книгу мою в другой раз в лучшем, совершеннейшем образе.

На 4 и 5-ый. Не только при первом взгляде на издание всякий ясно может видеть бесстыдное хвастовство или невежество Заикина, изъясненное в сем пункте, на щет искусства печати и гравюр, но все журналы, одобряя сочинение, изъясняли негодование на издателя, например, «Сын отечества», 1815 года № XXIII, ст. 146, говорит между прочим: «Жаль одного — что сия книга напечатана неисправно и изобилует типографскими ошибками» и проч. — но главною, огорчительною потерей для меня и следствием худого, безобразного издания сей книги было то, что я не осмелился в сем невыгодном виде представить и поднести ее Его Императорскому Величеству и Августейшей фамилии, удостоивших милостиво принимать все другие мои сочинения, а удовольствие сие и щастие, конечно, было главною причиною, что я уступил Заикину рукопись мою безденежно, полагаясь на обещание его — издать ее самым лучшим образом. — Равномерно и акт выманил у меня Заикин сими заклинаниями, и я дал ему оный в таком виде, полагаясь на слова его, как на слова честного человека, для коего словесное обещание должно быть столь же твердо и свято, как и письменное.

На 6-й пункт сей могу возразить самым неприятным для Заикина образом. Во-первых, он пришел ко мне уже 10 дней после подания мною просьбы на него Его Высокопревосходительству, во-вторых, о печатании им второго издания книги моей известился я не прежде, как уже 6 или 7 листов оной было напечатано, и то нечаянным образом, именно чрез г-на коллежского советника Измайлова, к коему Заикин посылал поправлять корректуру от имени моего, между тем как я совершенно про то ничего не ведал.

Но сии последние поступки служат вместе в похвалу и честь г-на Заикина, ибо доказывают, что совесть напоминала ему о данном мною обещании выдать второе издание в лучшем виде, несмотря, что выгоды купечества заглашали его; а потому-то он и хотел издать книгу мою вновь без моего ведома и не сдержал своего слова в первом обезображенном виде. — Я уже не говорю, что есть ли б отнесся он ко мне, как водится, к автору, при втором издании, то я мог бы сделать весьма нужные и полезные поправки, кои укрылись при первом.

Впрочем, я низколько не отымаю права, данного мною Заикину на напечатание моей книги, но прошу единственно, чтоб не позволено было ему издать ее в первом виде, а на лучшей бумаге, лучшими литерами, исправнее, уничтожить старые гравюры, а новые отдать сделать лучшим граверам нашим — ибо не интерес, а честолюбие считаю я себе наградою за труды мои.

Надворный советник и кавалер *Павел Свинын*

14 июня 1818

Эта записка Свинына еще менее убедительна, чем предьдущая. Если известные и уважаемые книгопродавцы Иван Васильевич Сленин (1789—

1836) и Василий Алексеевич Плавильщиков (1768—1823), издания которых относятся к числу лучших для своего времени, предлагали ему гонорар за рукопись, то почему он предпочел отдать ее Заикину безденежно? Некорректна и ссылка на рецензию в журнале «Сын отечества», поскольку там буквально перед цитируемыми словами сказано, что каждая статья «снабжена рисованною сочинителем с натуры и *хорошо выгравированною* (выделено мной. — А. Р.) картинкою»¹⁰. Ничего не говорилось о низком полиграфическом уровне издания и в положительной рецензии на эту книгу в журнале «Российский музеум» (1815, № 10—11), хотя и тут упоминалось о гравированных картинах. Отметим, кстати, что гравюры были выполнены по рисункам Свинына, который некоторое время учился в Академии художеств и обладал, по мнению историка изобразительного искусства, «жадным интересом к виденному, умением рисовать и исключительною способностью точнейшим образом фиксировать виденное»¹¹.

Юридически Заикин был неуязвим, но дворянин и чиновник, каковым был Свинын, мог тем не менее найти какую-нибудь возможность помешать переизданию книги (как мы видим, он и пытался это сделать), и окажись на месте Фока другой человек, готовый «порадеть» знакомцу, — плохи были бы дела Заикина. Вот почему он пытался осуществить переиздание тайком от Свинына и корректуру дал читать не ему (тем более что в первом издании он сделал это некачественно), а известному писателю Александру Ефимовичу Измайлову (1779—1831), в будущем — литературному врагу Свинына. Вторую записку Свинына также дали прочесть Заикину, и он подготовил новое, последнее «объяснение».

Его высокоблагородию господину надворному советнику
и следственному приставу Илье Степановичу Никонову
От Санкт-петербургского купца и книгопродавца Ивана Заикина

Объяснение

На объявленное мне вашим высокоблагородием объяснение г-на надворного советника Свинына, написанное в опровержение прежнего моего возражения, сим честь имею объявить.

Не знаю того, по здравому ли рассудку или неопытности своей г. Свинын предпочтительно другим уступил мне сочиненную им книгу «Опыт живописного путешествия по Северной Америке», но показание его на счет того, чтоб я получил от распродажи оной более 5000 рублей, совершенно неосновательно. Оной книги было напечатано только 700 экземпляров, из коих самонаименьшая только часть продана за наличные деньги, едва равняющиеся моим издержкам, а остаток частию променян на другие книги, не менее оной невыгодные по продаже их по опубликованной даже цене по пяти рублей в каждый, за исключением издержек на публикации, переплеты, уступки и другие расходы, я не мог бы выручить более 2000 рублей. Несправедливо также и то, будто бы г. Свинын за добровольным его мне уступлением книги своей не имел никакой платы, ибо ему отпущено оной до тридцати экземпляров, и сверх того других книг по цене на 80 рублей, за кои он никогда не платил мне и я не требовал с него никаких денег.

В вящее доказательство того, что г. Свинын был первым изданием книги его совершенно доволен, в дополнение прежде сказанного мною служит еще и то, что он, спустя потом около трех лет, приглашал меня заняться изданием книги его «Описание Санкт-Петербурга», в утверждение чего имеется у меня собственноручное его письмо, в коем он именно объясняется, что *дает мне преимущество пред всеми прочими книгопродавцами*. Из сего следует, что он совсем не имел на меня ни малейшего неудовольствия.

Совершенно не все журналы (хотя, впрочем, сии произвольные периодические издания не могут иметь к делу никакого отношения) говорили о неисправности издания книги г. Свинына, а «Сын Отечества», объяснявшийся только на счет типографских ошибок, которые по собственному его, г. Свинына, держанию корректуры, коей имеются еще у меня донныне некоторые листы, нисколько не могут быть отнесены на мой счет. Впрочем, приступая ныне ко второму сей книги изданию, я просил заняться корректурою особо известных сведений в литературе, и твердо уверен, что сие второе издание, ныне уже совершенно отпечатанное, гораздо исправнее, нежели первое, произведенное под личным надзором самого г-на сочинителя.

В заключение всего долгом моим поставляю повторить, что по печатанию книги «Опыт живописного путешествия по Америке», за получением от г. Свинына на оную уступного *акта в вечное владение*, я нисколько не зависим от его мнений и желаний и потому почитаю себя изъятым от всякого по сему случаю ответствения, как и он с своей стороны не должен и не может иметь ко мне никакого притязания.

Представляя сие благоусмотрению вашего высокоблагородия, покорнейше прошу приобщить вторичное мое объяснение к прежде поданному мною 26 апреля сего года, и за тем отклонить меня от дальнейших каких бы то ни было с г. Свиныным по сему делу соотношений.

Июня 17 дня, 1818 года.

К сему объяснению С.-Петербургский купец и книгопродавец Иван большой Заикин руку приложил.

Эта записка содержит ряд аргументов, еще более укрепляющих позицию Заикина. Правда, он, по-видимому, недостоверно излагает историю распространения первого издания (хотя, впрочем, это никак не связано с предметом тяжбы). Возникает вопрос: если первое издание так плохо расходилось, то зачем Заикин решил выпустить новое?

Получив записки с обвинениями и объяснениями обеих сторон, Никонов счел свою задачу выполненной и на следующий день, 18 июня, обер-полицмейстер представил Вязмитинову «на благорассмотрение» рапорт с изложением хода следствия, приложив записки Свинына и Заикина.

Ознакомившись с делом, Фок решил, судя по всему, что тут нет повода для вмешательства, поскольку требования Свинына не имели под собой законного основания, и не дал дальнейшего хода жалобе Свинына.

В декабре 1818 г. книга благополучно вышла в свет. Правда, не исключено, что были еще какие-нибудь закулисные, не нашедшие отражения в деле обстоятельства и переговоры, связанные с ее изданием. Слишком уж долго шло печатание, и, кроме того, в библиотеках она сохранилась в двух вариантах, отличающихся титульным листом. На одном стоит дата цензурного разрешения (полученного для издания 1815 г.) и нет указания на то, что это переиздание; во втором проставлено новое цензурное разрешение (18 января 1818 г.), а на титуле напечатано, что это — «Второе издание».

В деле сохранился еще один документ — письмо недоумевающего Свинына:

Милостивый государь, Максим Яковлевич!

С благодарностию честь имею препроводить при сем английские газеты ваши — в совершенной целости, прося покорнейше ссудить меня следующими нумерами.

К крайнему моему удивлению я увидел сегодня в газетах публикацию Заикина о продаже второго издания моего «Путешествия по Америке»; мне желательно знать, с позволения ли он сделал сие министра полиции

или сам по себе? Ибо как известно вам, милостивый государь, что я подавал прошедшею еще зимою просьбу с достаточными доказательствами о воспрещении Заикину делать новое издание в том безобразном виде, в коем распродано им первое. Картинки нынешнего издания еще несравненно хуже, а сие составляет главное достоинство оной книги.

Покорнейше прошу взять на себя труд известить меня по сему предмету и верить отличному почтению и совершенной преданности

вашего покорнейшего слуги
Пав. Свиньина

12 декабря 1818

Что ответил Свиньину Фок, — нам неизвестно. Но и без этого ясно — попытка Свиньина воздействовать на книгопродавца через полицию провалилась — книга вышла, а он остался ни с чем.

Примечания

- 1 *Болховитинов Н. Н.* Становление русско-американских отношений. 1775—1815. М., 1966. С. 42.
- 2 Цит. по: Николай Полевой. Материалы по истории русской литературы и журналистики тридцатых годов. Л., 1934. С. 135.
- 3 См.: Гоголь в воспоминаниях современников. М., 1952. С. 431; *Данилевский Г. П.* Украинская старина. Харьков, 1866. С. 214; *Лернер Н. О.* Новые приобретения Пушкинского текста и дополнения. — *Пушкин А. С.* Сочинения. Т. 6. СПб., 1915. С. 217—218.
- 4 См.: *Никитенко А. В.* Дневник. Л., 1955. Т. 1. С. 134.
- 5 *Пржецлавский О. А.* Воспоминания. — Рус. старина. 1874. № 12. С. 381. Подробнее о М. Я. Фоке и об отношении к нему современников см.: *Рейтблат А. И.* Булгарин и III отделение в 1826—1831 гг. — Новое литературное обозрение. № 2. 1993. С. 116—118.
- 6 *Овсянников Н. Г.* Воспоминания старого книгопродавца о петербургской книжной торговле за пятидесятилетие до 1870 г. — Материалы для истории русской книжной торговли. СПб., 1879. С. 4.
- 7 См.: Ивана Тимофеевича Лисенкова воспоминания в прошедшем времени о книгопродавцах и авторах. — Там же. С. 64. (Каталоги книг, продающихся в книжных лавках И. Заикина, выходили с 1804 г. по 1831 г. См.: Книготорговые каталоги первой половины XIX века: Указатель. М., 1976. С. 22—24.)
- 8 Этот документ еще раз подтверждает сделанный нами ранее вывод, что в России юридическое закрепление авторского права сложилось задолго до цензурного устава 1828 г. См.: *Рейтблат А. И.* Материалы к истории авторского права в России в первой трети XIX в. — Книга: Исследования и материалы. М., 1993. Сб. 65. С. 137—144.
- 9 Сын отечества. 1818. № 12. С. 235—236.
- 10 Сын отечества. 1815. № 23. С. 147.
- 11 *Коростин А. Ф.* Начало литографии в России. М., 1943. Вып. 2. С. 63.

Н. А. Богомолов

КАТЕГОРИЯ «ПОДЗЕМНЫЙ КЛАССИК» В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ XX ВЕКА

Давая в статье «О современном лиризме» характеристику младшим из тех поэтов, что предстояли ему, Анненский писал: «Чудные мозаики икон, на которые никто не молится, волны красивой реки, таящие отвратительную смерть, любовь, грация и красота среди кулис, в золотой пудре и под электрической лампой, тайна на спиритическом сеансе — и свобода в красных лоскутках — вот та обстановка, среди которой вырастают наши молодые поэты. «Шипка» — для них учебник Иловайского, а когда Толстой писал «Власть тьмы», они еще кусали груди своих кормилиц»¹.

В этих словах комментаторы видят лишь иронию по поводу того, что поэтам совсем недавнее прошлое является в виде исторической дали². Осмелюсь предположить, что дело здесь гораздо глубже. Прежде всего это, кажется, обозначено аллюзией на строки пушкинского письма: «Зачем кусать нам груди кормилицы нашей? потому что зубки прорезались?»³, возводящей всю мысль Анненского к ситуации гораздо более общей, нежели только нынешняя. Но ведь и сам смысл приведенных слов лежит не просто в пренебрежительной характеристике, но прежде всего — в обнажении разрыва между поколениями, знаменующего глубинную попятность. В известном смысле Анненский своими словами предвосхитил трагическую напряженность «Колелемого треножника», где утверждалось, что «Петровский и Петербургский период русской истории кончился; что бы ни предстояло — старое не вернется. Возврат немыслим ни исторически, ни психологически»⁴. И дело здесь, как подчеркивает сам Ходасевич, не в 1917 году, а в совершенно определенном состоянии всего общества, начавшем формироваться, по мнению поэта, приблизительно с 1905 года.

Оставим хронологические уточнения, тем более, что они вряд ли безоговорочно возможны, и скажем о том, что подобная констатация разрыва фиксирует и совершенно определенное для людей нового типа непонимание многого и многого в истории, в том числе и в истории литературы. На смену естественной непрерывности движения, сохранению памяти о самых, казалось бы, незначительных явлениях прошлого приходит сознание в известном смысле катастрофическое, констатирующее провал между историческими временами и старающееся внести в них свою волю какие-то коррективы, позволяющие катастрофу если не отменить, то заглушить, представить преодолимой. Собственно говоря, практически все реальные антитезы массовому сознанию двадцатого века построены на доказательствах того, что связь времен возможна, сегодняшний человек в состоянии понять своих предшественников из девятнадцатого, восемнадцатого, семнадцатого веков такими, каковы они были на самом деле.

Одним из очевидных проявлений такой тенденции было создание в России собственного представления об истории культуры предшествующего времени; того представления, которое живо и по сей день и является нам как оборотная сторона авангарда. Для эпохи Анненского и несколько более поздней оно было сконцентрировано в формуле «подзем-

ный классик», примененной к Барбе д'Оревилю. По справедливому наблюдению Р. Д. Тименчика, восходит это название к словам Реми де Гурмона о Барбе: «...он еще долго будет вызывать любопытство и надолго останется одним из немногих как бы подземных классиков французской литературы. Алтари их в глубине крипт, но верные спускаются туда охотно, между тем как храмы великих святых к солнцу раскрывают свою пустоту и уныние»⁵. Возможно, что Реми де Гурмон воспользовался каким-либо более древним французским источником, что немаловажно, ибо на первых порах в качестве «подземных классиков» в России нередко фигурировали именно французы.

Мне уже приходилось цитировать помету Брюсова к своему стихотворению под рубрикой «символизм» «Из Рымбо»: «Это мистифик<ация>. Тогда я еще не читал Рымбо да и вообще с символист<ами> был знаком не непосредственно, а через статью З. Венгеровой в «В<естнике> Е<вропы>» <18>92 № 9»⁶. В одной из брюсовских дневниковых тетрадей сохранился краткий конспект этой статьи, где о Рымбо сказано (в числе прочих основателей школы, среди коих поименованы Верлен, Малларме, Лафорг, Ренье, Роденбах, Мореас и др.): «Артур Рымбо (наименее понятный)» — и сделано специальное примечание: «Пис<ал> <18>61-71 (лет 18), а в нач<але> 80<-х> год<ов> исчез, не напечатав ни одного стих<отворения>. Верл<ен> тщат<ельно> сохра<нял> уцелевшие и превозн<осил> его гениальн<ость>»⁷. Как видим, внимание в этой записи обращено как раз на то, что стало признаком «подземных классиков» вообще: загадочность судьбы, пристальное внимание не только к творчеству, но и к внешним жизненным проявлениям и, наконец, стремление тут же восстановить традицию этого утраченного предшественника в собственной литературной деятельности. Конечно, у Брюсова это еще было не осознанным импульсом, а скорее одной из многочисленных попыток создать вокруг своих первых стихов атмосферу загадочности и мистификации, но типологически это дало один из ключей к дальнейшему восприятию французской литературы в кругу ранних символистов, когда многообещающие замыслы целостных антологий (как у Ивана Коневского или Вяч. Иванова⁸) завершались ничем, уступая место эфемерным и достаточно случайным авторским подборкам. Характерно, что в дебютные годы русского символизма при всей его ориентации на творчество Малларме практически не было осуществлено хоть сколько-нибудь приемлемого перевода его стихов, как, впрочем, и поэзии Рымбо.

Следует отметить, что Анненскому подобный подход к французской поэзии был не вовсе чужд, и подборка переводов в «Тихих песнях» свидетельствовала не столько о желании создать относительно представительную антологию, сколько о вполне импрессионистическом соположении ряда произведений. О том же свидетельствует и мнение, высказанное в письме к Волошину: «Любите Вы Шарля Кро?.. Вот поэт — *Do-re-mi-fa-sol-la-si-do...* Помните? Вот что нам — т.е. в широком смысле слова — нам — читателям русским — надо. Может быть, тут именно тот мост, который миражно хоть, но перебросится — ну пускай на полчаса — разве этого мало? — от тысячелетней Иронической Лютеции к нам в устьесольские палестины»⁹. Имя практически неизвестного (к тому же путаемого с его сыном¹⁰) поэта означало для Анненского мост через временной разрыв, то есть типологически стало тем же, чем имя любого другого «подземного классика».

Примечательно, кстати сказать, что одно из последних известных мне применений формулы (в модифицированном виде) относится также к зарубежному писателю: 19 ноября 1918 г. в «Привале комедиантов» А. В. Луначарский прочитал доклад «Нам неведомый классик (Конрад Фердинанд Мейер)». Судя по известным материалам¹¹, попытка наркомом просвещения создать еще одного «подземного/неведомого классика» успехом не увенчалась и оказалась одним из последних опытов в деле при-

способления идеологического багажа «серебряного века» к новой эпохе в жизни России.

Эта попытка была тем более характерна, что именно в еще не открывшемся «Привале» задумывался «театр подземных классиков», в репертуар которого должны были входить Тик, Клодель, Метерлинк, Стриндберг, К. Миклашевский, Кузмин, а руководить предприятием намеревался Мейерхольд. Однако из этой затеи практически ничего не вышло¹².

В литературе же обретение своих «подземных классиков» было гораздо более успешным и принципиальным делом. Тут обращение к зарубежной литературе в поисках возможных имен, конечно, продолжалось на протяжении всего начала века, однако меня более интересует канонизация русских поэтов (и — значительно реже — прозаиков).

Как кажется, одним из наиболее ранних опытов манифестирующего характера было предисловие А. А. Ланга к первому сборнику своих стихов «Одинокий труд», напечатанному под псевдонимом «А. Березин». Собственно говоря, слово «предисловие» употреблено не вполне точно: на титульном листе книги значится: «Статья и стихи», а в письмах к Брюсову Ланг (более известный под псевдонимом А. Л. Миропольский) вообще говорил о том, что главное для него — статья. В этой статье под характерным для эпохи названием «Я обвиняю» содержится не только важное для всего русского символизма прямое соположение современной поэзии с русской поэтической классикой, причем «наиболее талантливыми» безо всяких оговорок и пояснений названы исключительно символисты: Бальмонт, Минский, Мережковский, Гиппиус, Сологуб, Брюсов, А. Добролюбов и (перифрастически) сам Ланг как укравшийся под иным своим псевдонимом автор первого выпуска «Русских символистов». Вторая важная особенность, вызывающая для своего времени, — набор имен русских классиков, на которых ориентирован автор: Пушкин, Тютчев, Баратынский и Фет¹³. Двое из этого списка — очевидные «подземные классики»: если Пушкин принадлежит к разряду «вечных спутников», а Фет — безусловный современник, то Тютчев и Баратынский для самого конца XIX века — явные чужестранцы.

В дальнейшем Тютчев канонизировался стремительно и новым поколением поэтов, в десятые годы, воспринимался уже как классик бесспорный и потому нуждающийся в свержении с пьедестала¹⁴, а Баратынский остался в числе потаенных учителей и для поколения Брюсова, и для поколения его младших современников. В наиболее, пожалуй, сильной степени это заметно в поэзии Вл. Ходасевича, почти не писавшего о Баратынском специально (что тоже обращает на себя внимание!), но испытывавшего на себе воздействие его творческого опыта в очень сильной степени¹⁵. Еще один пример — Модест Гофман, который после отречения от стихов сделал именно Баратынского объектом своих текстологических экспериментов, до сих пор вызывающих ярость специалистов.

Одновременно с этим начинается и формирование собственной символистской мифологии, превращающей современников и соратников в легенду. В наиболее отчетливой форме выявилось это в ситуациях с Александром Добролюбовым, Коневским и Анненским. Если две последние весьма подробно описаны¹⁶, то первая еще нуждается в изучении. Положение дел в десятые годы выразительно обрисовал Георгий Иванов в одном из своих квазимемуарных очерков, в рассказе о неожиданной встрече с мужиком, спросившим у него и Мандельштама адрес «Аполлона»: «Имя Александра Добролюбова нынешнему молодому «послевоенному» поколению не говорит ровно ничего. Его просто никто не слышал. А между тем этот таинственный полубогочеловек, кажется, жив и сейчас. По слухам, бродит где-то в России — с Урала на Кавказ, из Астрахани в Петербург — бродит вот так мужиком в тулупе, с посохом — так, как мы его видели или как он почудился нам на полутемной петербургской улице. — Скажите, господа, где помещается «Аполлон»?»¹⁷

Основы добролюбовской мифологии были заложены еще датированным вторым сентября 1899 года (примечательно, что под статьей Ланга стоит дата 22 июня, т.е. разница в сроках — менее трех месяцев) предисловием И. Коневского к «Собранию стихов» Добролюбова, да и всем облик этого собрания, стилизованного под научное издание давно ушедшего из жизни классика, с вариантами, описанием рукописей и списком стихотворений, не вошедших в книгу. Отказ от литературного творчества, осуществленный Добролюбовым, трактовался Коневским как «цельное тайновидение и тайнодействие, упражнения в тех состояниях иного сознания, которые были известны чистым мистикам всех веков, прежде всего индийским волхвам, далее новоплатоникам и гностикам, а в обителях восточного христианства производимые под названием “умного делания”»¹⁸. Тем самым он ставился в один ряд с аналогичным поступком Рембо (правда, в инверсированном виде: если Добролюбов покидает поэзию, чтобы осуществить «умное делание», то Рембо, если принять за аксиому убедительную концепцию Э. Старки, отрехшись от намерения мистически преобразить мир своей поэзией, ушел в «частную жизнь») и оказывался основой для последующих актов русских поэтов: Леонида Семенова, Вл. Нарбута и др.

Однако, сходные внешне, эти два направления поисков «боковых», «параллельных» линий литературного развития оказываются внутренне глубоко различными. Канонизация того или иного своего современника или ближайшего предшественника (Фета, Коневского, Добролюбова и пр.), не замеченного или презренного в свое время, на деле означает сугубо современную акцию, рассчитанную на изменение собственной литературной позиции в восприятии читателей. Обращение же к «блаженному наследству» «подземных классиков» создает для самого поэта и его читателей иную перспективу вообще всего бытия в литературе. Так, личность и творчество Муни для Ходасевича являются средством литературного самоопределения в сегодняшней литературе, почему этому незамеченному поэту посвящен специальный мемуарный очерк, его памяти — книга стихов и пр., тогда как ориентация на творчество Баратынского заставляет читателей и исследователей искать в «блуждающих снах» «чужого певца» попытку автора вписать свое творчество в определенную линию литературного развития, идущую, конечно, к современности, но от некоего потаенного прошлого. В этом смысле выглядит оправданной гипотеза А. Л. Зорина о том, что написанная уже к финалу биографии «Жизнь Василия Травникова» у Ходасевича была своего рода поэтической генеалогией его самого, его попыткой наметить свое место в истории русской литературы в соотношении с фигурой Баратынского¹⁹.

Столь же примечателен случай, связанный со сделанным тем же Ходасевичем «открытием» для современности поэзии Е. П. Ростопчиной.

Как известно, именно он едва ли не первым вернул это имя в современное ему литературное сознание. В свое время я попытался объяснить, зачем ему это понадобилось: обращение к поэзии Ростопчиной служило оправданием собственным опытам Ходасевича, особенно нескольким романского типа стихотворениям, вошедшим в «Молодость» и «Счастливый домик»²⁰. Но весьма показательно, что его статья была опубликована не сразу же после написания, а лишь в 1916 году и была означена двойной датой: 1908—1915.

Вряд ли можно сомневаться в том, что побудительным толчком для Ходасевича при публикации этой работы послужило предисловие Валерия Брюсова к собранию сочинений Каролины Павловой, появившееся в том же 1915 году. Рецензируя брюсовское издание, Ходасевич начинает с иронической характеристики увлечений каким-либо забытым поэтом: «...даже те лица, которые интересуются старой поэзией, принуждены по частям удовлетворять свое любопытство, роаясь в старинных журналах и задыхаясь в музейной пыли <...> создаются у нас специалисты “по

Милькееву», «по Попугаеву» и т.д. «Милькеевец» слушает «попугаевца» приблизительно как человека, побывавшего на полдосе. «Попугаевец» так же точно слушает «милькеевца»²¹. И далее следует последовательное опровержение всех пристрастных к творчеству Каролины Павловой: и знали ее поэзию «сравнительно много» (немаловажный аргумент!), и стих ее небрежен, и чувство художественной меры отсутствует, и поэзия прозаична, и вообще творчество Павловой лишено какой бы то ни было женственности: «Некрасивая, нелюбимая, замкнутая, Павлова не жила жизнью женщины и оттого, вероятно, так не любила более счастливую свою современницу и литературную соперницу, гр. Ростопчину...»²² Противопоставляя Павлову и Ростопчину, Ходасевич тем самым вписывает весь разговор о «подземных полуклассиках» в рамки актуального спора, напряженно ведущегося с Брюсовым (напомню, что в промежутке между рецензией на сочинения Павловой и статьей о Ростопчиной Ходасевич дважды рецензировал сборники Брюсова), о современной поэзии, где умышленность поэтического облика раннего Брюсова противопоставляется раскрепощенному (или, по крайней мере, казавшемуся таким) Брюсову 1915—1916 годов. А это, в свою очередь, свидетельствует об изменениях, совершающихся в художественном мире самого Ходасевича на переломе от «Счастливого домика», еще насыщенного «масочными» стихотворениями, к прямой и пронзительной открытости «Путем зерна».

Если для поколения символистов обращение к личности и творчеству «подземных классиков» выстраивало мосты между прошлым и современностью достаточно открыто, то для поколения последующих авторов подобного рода имена вполне могли означать и нечто другое. Если, скажем, Каролина Павлова для Брюсова, Аполлон Григорьев для Блока или — возьмем фигуры явно периферийные — поэты младших линий (типа Авдотьи Глиники или Бутурлина) для А. Кондратьева, Подолинский для А. Тиякова означали попытку отыскать в прошлом свои собственные корни, то для младших поколений, которые преимущественно и имел в виду Анненский в цитированном отрывке, обращение к именам давно забытых поэтов могло символизировать — и часто символизировало — не то.

Так, значительное количество этих поэтов вообще не пользовалось подобными категориями. Озеров для Мандельштама, малоизвестные поэты XVIII века для Георгия Иванова, Языков для «центрифугистов», скорее всего, служили лишь знаками, фиксирующими забвение и временную отдаленность. Для Гумилева и Ахматовой «подземных классиков» как бы вообще не существовало; они шли по традиционному пути художественного освоения старого поэта (обращение Гумилева к поэзии Вийона²³) или же были ориентированы на пространство «мирового поэтического текста», в котором «все плачущие равны пред Богом» (Ахматова) и выпавшая на чью-либо долю забвенность не придает предшественнику никакой специальной ценности.

Существовал, сколько мы можем судить, и вариант Кузмина, в котором есть нечто типологически весьма схожее с «подземными классиками», однако само отношение Кузмина к писателям такого разряда переводит их в совсем иные категории. Когда, составляя планы для издательства «Петрополис», Кузмин включает в них романы Гейнзе и Клингера, Тика и немецкие народные книги, журнальные публикации Лескова и «Гаспара из тьмы», он тем самым предполагает реализовать программу изданий, ориентированных исключительно на его собственное отношение к искусству, где важнейшую роль играли категории «люблю — не люблю», «нравится — не нравится», а мимолетность и связанное с ней забвение не канонизировали автора, а делали его ценным именно в таком — мимолетном — качестве.

Между прочим, раз уж зашла речь о неопубликованных списках Кузмина (их — разного рода и разного времени — чрезвычайно много), позволю себе привести один из них, связанный с поэзией современной,

но наглядно демонстрирующий не только расстановку сил в петроградской литературной критике начала двадцатых годов, но и эстетические предпочтения ряда поэтов, ибо трудно предположить, что Кузмин сопоставлял поэта с намеряемым автором книги о нем безо всякого основания. И так, В. М. Жирмунскому предполагалось отдать книги о Бальмонте и Кузмине, Гумилеву — об Анненском, М. Л. Лозинскому — о Брюсове, К. А. Сюннебергу — о Сологубе и Белом, В. А. Чудовскому — о Гиппиус и Ахматовой, В. А. Пясту — о Мережковском и Блоке, самому Кузмину — о Ремизове и Вяч. Иванове (для монографии о Ремизове значился еще Б. М. Эйхенбаум), Г. Иванову — о Гумилеве, В. Шкловскому (его фамилия снабжена знаком вопроса) — о Хлебникове, К. И. Чуковскому — о Маяковском²⁴.

Однако, возвращаясь к теме, замечу, что в дальнейшей эволюции русской поэзии произошло как бы распадение на два потока применительно к традициям разного рода. С одной стороны, возникали решительно канонизировавшиеся фигуры и авторы, опиравшиеся на них и только на них (как сформулировал это один из пролетарских поэтов: «Он с нами, лучезарный Пушкин, И Ломоносов, и Кольцов»), что, в конечном счете, вело к ширококомасштабному празднованию юбилеев поэтов канонизированных и стремительному уменьшению числа всех прочих, которые бы почитались достойными внимания. С другой стороны, в неофициальной литературе возникало напряженное внимание к поэтам неканонизированным и именно до тех пор, пока они не входили в круг общественного внимания. Поэтому когда, например, в недавнем интервью Игорь Холин заявляет о том, что он чрезвычайно почитает Тредиаковского и в качестве образца его стихов приводит явный апокриф, или когда в качестве подлинных произведений Хармса воспринимаются «Веселые ребята» (ряд анекдотов о писателях, созданный уже в семидесятые годы), — это свидетельствует о стремлении помимо самиздата создать особый род искусства, предназначенный для эзотерического чтения и не имеющий связи с реальной историей литературы. Ни тому, ни другому типу сознания сама идея существования подземного классика не свойственна, так как их интересует лишь некий конструкт, имеющий мало сходства с действительностью. Этот парадокс вполне объясняет, к примеру, судьбу наследия обэриутов в сознании нашей молодой литературы, когда легко воспроизводимые отдельные приемы и общая интонация заменяют сложнейшие смысловые построения Хармса, Введенского, молодого Заболоцкого или (называю эту фамилию с естественной оговоркой о фактической отделенности от группы) Олейникова.

Видимо, возвращение к категории «подземный классик» будет для русской литературы означать возвращение к некому естественному для зрелой словесности состоянию, в котором, помимо общепризнанных гениев, должны существовать и авторы, всплывающие в какой-то внутренне необходимый момент как духовная опора, позволяющая стать в стороне от бурного потока сегодняшней литературной повседневности.

И здесь, конечно же, бесценен опыт Анненского, который не только сам на какое-то время стал «подземным классиком», но и как поэт до определенной степени символизировал переходность литературы от подземной традиции презираемых времен²⁵ к самым новейшим достижениям современной поэзии, предсказывая и ее потаенное движение. В дневнике Кузмина после первой встречи с Анненским записано: «Анненский несколько старинно чопорный, с поэтической эмфазой, для скептика и остроумца слишком бессистемен, без *clarté* и определенности. Стихи похожи не то на Случевского, не то на Жемчужникова<...> Вообще люди милые, но далеко не самой первой родственности»²⁶. В соединении прошлого и настоящего с будущим, провидимым в последние годы жизни, наверное, состоит суть и ценность личности и поэзии Анненского.

Примечания

- 1 *Анненский Иннокентий*. Книги отражений. М., 1979. С. 360—361.
- 2 Там же. С. 637.
- 3 *Пушкин* [А. С.] Полн. собр. соч. Т. 13. М.;Л., 1937. С. 135. (Из письма к К. Ф. Рыльеву от 25 января 1825 г.)
- 4 *Ходасевич Владислав*. Собр. соч. Т. 2. [Ann Arbor, 1990]. С. 312.
- 5 *Волошин Максимилиан*. Лики творчества. Л., 1988. С. 47. См.: *Тименчик Р. Д.* Тынянов и некоторые течения эстетической мысли 1910-х годов. — Тыняновский сборник. Вторые Тыняновские чтения. Рига, 1988. С. 68.
- 6 *Брюсов Валерий*. Среди стихов. М., 1990. С. 6.
- 7 РГБ, ф. 386, карт. 1, ед. хр. 11/2, л. 36 об.
- 8 См.: *Котрелев Н. В.* Переводная литература в деятельности издательства «Скорпион». — Социально-культурные функции книгоиздательской деятельности. М., 1985. С. 72—81.
- 9 *Анненский Иннокентий*. Книги отражений. С. 486.
- 10 См. прим. А. В. Лаврова и Р. Д. Тименчика к публикации «Иннокентий Анненский в неизданных воспоминаниях». — Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1981. Л., 1983. С. 125.
- 11 *Конечный А. М., Мордерер В. Я., Парнис А. Е., Тименчик Р. Д.* Артистическое кабаре «Привал комедиантов». — Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1988. М., 1989. С. 145—146.
- 12 Там же. С. 109.
- 13 См.: *Березин А.* Одинокий труд. Статья и стихи. М., 1899. С. 3—7.
- 14 См.: *Тименчик Р. Д.* Указ. соч. С. 67—68.
- 15 См.: *Богомолов Н. А.* Рецепция поэзии пушкинской эпохи в лирике В. Ф. Ходасевича. — Пушкинские чтения. Таллинн, 1990. С.170—175.
- 16 См.: *Мордерер В. Я.* Блок и Иван Коневской. — Лит. наследство. Т. 92. Кн. 4. М., 1987; Переписка <Брюсова> с Ив. Коневским / Вст. ст. А.В. Лаврова. — Лит. наследство. Т. 98. Кн. 1. М., 1991; *Тименчик Р. Д.* Поэзия И. Анненского в читательской среде 1910-х годов. — Уч. зап. Тартуского университета. Вып. 680. Тарту, 1985; он же. Культ Иннокентия Анненского на рубеже 1920-х годов. — Культура русского модернизма. М., 1993.
- 17 *Иванов Георгий*. Стихотворения. Третий Рим. Петербургские зимы. Китайские тени. М., 1989. С. 455.
- 18 *Добролюбов Александр*. Собрание стихов. М., 1900. С. 6—7.
- 19 *Зорин Андрей*. Начало. — *Ходасевич В.* Державин. М., 1988. С. 36.
- 20 *Богомолов Н. А.* Жизнь и поэзия Владислава Ходасевича. — *Ходасевич Владислав*. Стихотворения. Л., 1989. С. 26—28.
- 21 *Ходасевич Владислав*. Собр. соч. Т. 2. С. 216.
- 22 Там же. С. 218.
- 23 В этом смысле мне не представляется убедительным предположение С. Карлинского о том, что для Гумилева «подземным классиком» был Т. Готье (*Karlinsky Simon. Nikolai Gumilev and Theophile Gautier. — Cultural Mythologies of Russian Modernism: From the Golden Age to the Silver Age. Berkeley e.a., [1992]. P. 329—331*).
- 24 ИРЛИ, ф. 172, оп. 1, ед. хр. 319.
- 25 См., напр., высказывание одного из ревностных поклонников Анненского, Г. Адамовича, в рецензии на «Путем зерна»: «Его творчество есть редкое соединение внимания и вкуса к форме с очень общим, почти интеллигентским, почти раттаузовским представлением о поэзии как о «грезе». Это типичное представление литератора. Мне кажется, что эти традиции русского литературства — не чистые традиции — с привкусом восьмидесятилетия в искусстве Ходасевича очень сильны» (Цех поэтов. Кн. 3. Пг., 1922. С. 62).
- 26 Запись от 9 августа 1909 г. (РГАЛИ, ф. 232, оп.1, ед. хр. 54, л. 75 об. — 76).



ОБ ОСИПЕ МАНДЕЛЬШТАМЕ

Савелий Сендерович
МАНДЕЛЬШТАМ И РОЗАНОВ*

Б. А. Кацу

Философское качество мира Осипа Эмильевича Мандельштама, проявившееся прямо в его статьях и косвенно, но сильно в его прозе и поэзии, должно быть понято в многомерном смысловом пространстве; одно из измерений составляет история русской философии. Философы, связь с которыми можно увидеть у него, — это в первую очередь Мережковский, Розанов, Гершензон, Шестов.

Поэт чрезвычайно интересовался религиозно-философской литературой, а в творчестве Розанова нашли выражение как раз те проблемы, что имели первостепенное значение для Мандельштама. Это прежде всего проблемы соотношения иудаизма и христианства, сущности обеих религий, или, точнее, культур, и характера еврейства¹.

Первое упоминание о Розанове мы находим довольно рано, в незрелую пору, в письме В. В. Гиппиусу из Парижа от апреля 1908: «В Париже я прочел Розанова и очень полюбил его, но не то конкретное культурное содержание — к которому он привязан своей чистой, библейской привязанностью»². Эта ранняя реакция характерна для молодого Мандельштама, отталкивавшегося от своих библейских корней. Оно меняется к концу жизни, но уже здесь активный характер отталкивания свидетельствует о небезразличии по отношению к упомянутому культурному содержанию.

Как высоко он ценил Розанова, Мандельштам засвидетельствовал в статье «О природе слова» (1922), где, впрочем, находит продолжение та же установка, что высказана в письме 1908 г. Исходя из этой статьи, А. Л. Кроун набросала картину литературного влияния, оказанного на Мандельштама Розановым³. Принимая эту картину, я намерен остановиться на некоторых менее приметных частностях, которые приведут нас к другим планам наблюдения.

1

Среди воронежских стихов Мандельштама есть такое:

Это какая улица?
Улица Мандельштама.
Что за фамилия чертова! —
Как ее не вывертывай,
Криво звучит, а не прямо.

* Сокращенный вариант.

Мало в нем было линейного,
Нрава он не был лилейного,
И потому эта улица,
Или, верней, эта яма —
Так и зовется по имени
Этого Мандельштама.

(Апрель 1935. Воронеж)

Трудно не увидеть в этом подхват темы Розанова и диалог с ним. В «Опавших листьях» под 1911 г. читаем такую миниатюру:

Вывороченные шпалы. Шашки. Песок. Камень. Рытвины.

— Что это? — ремонт мостовой?

— Нет, это «Сочинения Розанова». И по железным рельсам несется уверенно трамвай.

(на Невском ремонт)⁴

«Опавшие листья» дважды издавались в Петербурге в формативные годы Мандельштама — в 1913 и 1915. Подхват очевиден. К диалогическому измерению относятся мотивы *линейности* и *лилейности*. У Розанова, несмотря на разрытость его улицы, по ней проходят рельсы трамвайной линии и есть намек на прямизну: трамвай несется уверенно. Отсюда мотив *линейности*, или точнее, *нелинейности* у Мандельштама. В противоположность Розанову, как это у него часто бывает, у Мандельштама улица кривая, не только на ней ямы, а сама она яма. Что до *лилейности*, то Мандельштам хорошо помнил классическое багюшковско-жуковско-пушкинское соседство *лилей* и *роз*; вторая часть этого двуединого мотива — корень имени философа, *Розанова*, лилейный представляет его по смежности, по своеобразной поэтико-мотивной метонимичности, характерной для движения мандельштамовской мысли.

2

18-м января 1937 г. помечено следующее стихотворение Мандельштама:

Не сравнивай: живущий несравним.
С каким-то ласковым испугом
Я соглашался с равенством равнин,
И неба круг мне был недугом.

Я обращался к воздуху-слуге,
Ждал от него услуги или вести,
И собирался в путь и плывал по дуге
Неначинающихся путешествий.

Где больше неба мне — там я бродить готов,
И ясная тоска меня не отпускает
От молодых еще, воронежских холмов —
К всечеловеческим, яснеющим в Тоскане.

Здесь загадочное выражение:

И собирался в путь и плывал по дуге
Неначинающихся путешествий.

Эта малая деталь не только получает объяснения из Розанова — из его ранней книги «Легенда о Великом Инквизиторе Ф. М. Достоевского» (1894), но и оказывается чрезвычайно важным следом большого и глубокого плана содержания у Мандельштама. Речь у Розанова идет о том, что зло, входя в душу, искажает ее целиком, именно как целое.

<...> в акте *рождения*, без сомнения, передается родившим рожденному не только его организация, но и то, что служит как бы ее законом и скрепляющим центром, т. е. сама *душа*. *Наследственность* характеров, особых дарований или порочных наклонностей слишком общеизвестный теперь факт, чтобы мы могли теперь в этом сколько-нибудь сомневаться. Множественность актов рождения и индивидуальные особенности рожденных дают основание думать, что в каждом порознь акте передаются некоторые части того сложного содержания, которое входит в душу рождающего; причем, когда передаются части выраженные — наблюдается наследственность, когда *передается невыраженное* — она, по-видимому, *отсутствует*. Каждая *часть*, именно в силу таковой природы своей, содержит в себе способность *восстановляться до целого*, вызывать появление недостающих частей, которые, все равно как и порядок их, предустановлены в ней именно ее прежним отношением к целому, из которого она вышла; как, напр., *в самой малой дуге, оставшейся от окружности, предустановлены все исчезнувшие ее части, и по ней они могут быть восстановлены*⁵.

(Курсив последних строк мой, предшествующие выделения принадлежат Розанову. — С. С.)

У Мандельштама этот мотив подхвачен в характерном диалогическом плане: поэт говорит не о генетическом наследии, а о свободном выборе культурного наследства. О значимости органической метафоры в мышлении Мандельштама уже писалось, к числу ее источников должен быть подключен Розанов. Но важно и то, что в 30-е годы Мандельштам как раз размышляет над наследственной передачей определяющих черт: «И те, кому мы посвящаем опыт, // До опыта приобрели черты» («Восьмистишия», VII: «И Шуберт на воде...»).

3

Впервые мотив *дуги* как траектории движения появляется у Мандельштама в первом из его «Восьмистиший» (ноябрь 1933 — июль 1935):

Люблю появление ткани,
Когда после двух или трех,
А то четырех задыханий
Придет выпрямительный вздох —
И дугами парусных гонок
Открытые формы чертя,
Играет пространство спросонок —
Не знавшее люльки дитя.

В варианте, или лучше сказать, двойнике этого стихотворения мотив преобразуется и меняет свой характер: «И вот дуговая растяжка // Звучит в бормотаньях моих», но это и характерно для Мандельштама, что мотив не стоит на месте, не блюдет своей тождественности («грызенье орешка»; «Слово Психея. Живое слово не обозначает предмета, а свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вещьность, милое тело». — «Слово и культура», 1921)⁶. Здесь, в обоих вариантах восьмистишия, однако, важно для нас заметить другой, смежный, мотив — мотив *ткани*. Его очевидное значение связано с древним уподоблением текста, в первую очередь поэтического текста — ткани. Но у Мандельштама то и дело мотив находится на пересечении нескольких смысловых пластов. Я предлагаю присмотреться к еще одному смыслу мотива *ткани* и его контексту в сопоставлении с Розановым. Знаменитая статья Розанова «Нечто из седой древности», где он с большой силой развил новый и неожиданный взгляд на семитов с точки зрения христианина, появилась впервые еще в сборнике его статей «Религия и культура» в 1899 г. (переиздан в 1901) и затем в расширенном варианте — в книге «Из восточных

мотивов» в 1916 г. Статья эта была настолько знаменита, что предположить незнакомство Мандельштама с ней вряд ли возможно. В этой статье мотив *ткани* относится к числу ключевых в его феноменологии еврейства. Упрекая христианство в стерильности, философ в противоположность подчеркивает эротическую, брачную, семейную основу еврейской жизни и ветхозаветного мироощущения. В этой связи читаем:

“Таинство брака”, которое для нас есть раз в жизни, и память его все хладеет, — для израильян есть таинство ритмических биений в браке, из коих каждое имеет силу первого и ту специфически религиозную высоту, которую мы перенесли на слово о браке; т. е. для них таинство есть *ткань* жизни, самое основание ткущего челнока...

Они не имеют наших «наук», не захотели «искусств», явно отвращаются от «государственности»: они суть *ткачи* самой жизни, суть таинственные жинетворцы. <...>

Религия ритуала и «очищения» есть именно религия жизненной *ткани*, снований станка... (Подчеркнуто мною. — С. С.)⁷

Законен вопрос: имеет ли розановский контекст *ткани* какое-либо отношение к мандельштамовским «Восьмистишиям»? Полагаю, весьма серьезное. В «Восьмистишиях» есть некоторое сквозное глубинное течение, о котором свидетельствует целый ряд мотивов. Третье восьмистишие начинается стихом: «О, бабочка, о мусульманка»; *мусульманка* — это семитический мотив, метонимически связанный с темой еврейства⁸, где бабочка служит метафорой для еврейства, находящегося в вечном процессе трансформации; о трансформациях идет речь и в «Восьмистишиях». В 4-м восьмистишии речь идет о генетической трансформации всего живого — о проникновении в мир «предков» — ящериц, улиток и створчаток (*ящер/пращур* — ассоциация, установленная В. Хлебниковым). В 5-м подхвачена тема проникновения — здесь речь идет о проникновении взгляда в глубину земной коры, а в 6-м — о другом типе генетической трансформации и о проникновении в первоначальную суть — об отношении наброска к завершеному стихотворению. В 7-м — о соотношении ближайшего опыта и доопытного, унаследованного характера: «И те, кому мы посвящаем опыт, // До опыта приобрели черты». В 8-м восьмистишии речь возвращается к «мусульманской» теме, сквозь которую просвечивает тема христианства:

Бывают мечети живые,
И я догадался сейчас:
Быть может, мы — Айя-София
С бесчисленным множеством глаз.

Мечеть была прежде христианским храмом: Айя-София — св. София, подобно тому как сквозь образ бабочки с «глазами» на крыльях можно разглядеть покрытые глазами крылья архангелов в росписи христианского храма. После этого в 9-м восьмистишии прямо появляется «иудейский» мотив:

Скажи мне, чертежник пустыни,
Сыпучих песков геометр,
Ужель безудержность линий
Сильнее, чем дующий ветер?
— Меня не касается трелет
Его *иудейских* забот —
Он опыт из лепета лепит
И лепет из опыта пьет.

В 10-м восьмистишии речь идет о том, какую тайну связи со вселенной хранит ребенок в люльке, то есть о врожденном наследии, а вместе с этим и о «наважденьи причин». Когда в последнем, 11-м, восьмистишии говорится о разрыве «постоянства и самосознания причин», не остается

сомнения в том, что речь идет о причинности, связанной с врожденным наследием. И оно завершается строками об обращении к бесконечности в поисках решения задачи *корней*. Последний мотив имеет опять-таки двойной смысл: рядом с мотивами *величин* и *задачника* он читается как математическое понятие, но речь идет, конечно же, о собственных корнях, о происхождении, чему и посвящен весь цикл. Таким образом, если в «Восьмистишиях» есть сквозная тема, то это размышления о своем семитическом наследии. Этот контекст смежен указанному розановскому, поэтому розановское употребление мотива *ткани* должно быть принято во внимание.

4

Одна из наиболее шумевших книг Розанова — «Темный лик. Метафизика христианства» (1911) — включает очерк «О сладчайшем Иисусе»⁹. В нем Розанов выдвигает один из своих самых сильных упреков христианству. Он говорит о повернутости христианства спиной к жизни и привязанности его к смерти: в христианстве все усилия направлены на потустороннее существование, идеалом христианской жизни являются аскетизм, гроб и мощи. Он цитирует Макария Египетского: «Если хочешь спастись, будь мертв». Идеал христианства осуществляется только в смерти, и жизнь должна быть опустошена. В христианстве «*нерв* был выдернут» из жизни.

Как только вы попытаетесь оживлять семью, искусство, литературу, как только чему-нибудь отдадитесь «с душою», — вы фатально начнете выходить из христианства. <...> Едва монах уцепился за ребенка, сказал: «не отдам»; едва уцепился за барышню, сказал: «люблю и не перестану любить», — как христианство кончилось. Как только *серьезна* семья — христианство вдруг обращается в шутку; как только серьезно христианство — в шутку обращается семья, литература, искусство. Все это есть, но не в настоящем виде. Все это есть, но без идеала¹⁰.

Здесь Розанов переходит к своей излюбленной теме — сопоставлению христианства и иудаизма:

Но как же тогда? где *этому* всему место? Д. С. Мережковский негодует на *серый*, или *пестрый* вид христианства, его полосатость: черная полоска, белая полоска; скорбь, — но не вечная; монастырь и пост, — но среди хорошего ландшафта. Можно написать оду: «Размышление о Божием величии при виде северного сияния», но «Медного всадника» написать — грешно. Но что такое *чистый черный цвет*? Это — смерть, гроб, о котором я говорил в одном из предыдущих своих докладов и коего решительно невозможно вырвать из христианства. Это его хребет и четыре ноги. «Гробом» оно бежит вперед, на гробе зиждется. Что такое *чистый белый цвет*? Воскрешенный эллин и иудей, воскресший Египет. Все три в светозарном новом воплощении, с какими-нибудь новыми нюансами, но в существе — они. Танец перед Ковчегом Завета, «воспойте Господу на арфах», как говорила Иудифь. Эллин есть успокоенный, не агитированный иудей; иудей без глупины. Иудей есть желток того пасхального яичка, скорлупу и белок которого составляет эллинизм; скорлупу раскрашенную, литературную, с надписями «Христос Воскресе», с изображениями, живописью, искусствами. Мало ли что на скорлупе можно написать: целую эллинскую цивилизацию. Но скорлупа со всеми надписями хрупка, а белок мало питателен и растителен. Важнее всего внутри скрытый желток и в нем зародышевое пятнышко; это и есть *жид* с его таинственным обрезанием, вечный, неугасимый! <...> Еврей есть *душа* человечества, его энтелехия»¹¹. (Курсив Розанова. — С. С.)

Желток того пасхального яичка, внутри скрытый желток — мог ли Мандельштам пройти мимо этого образа, вводя мотив желтизны как символа еврейства?

Желтое солнце, желтый свет, желтый сумрак — в противоположность черному и в ассоциации с Иудеей и иудаизмом появляется у Мандельштама в 1916: «Эта ночь неповторима» («У ворот Ерусалима//Солнце черное взошло./Солнце желтое страшнее...»). 1917: «Среди священников левитом молодым» («Он говорил: небес тревожна желтизна./ <...> Се черно-желтый свет, се радость Иудеи»). 1920: «Вернись в смесительное лоно» («Вернись в смесительное лоно,//Откуда, Лия, ты пришла,//За то, что солнцу Илиона//Ты желтый сумрак предпочла»)¹². В связи с Розановым здесь возникает возможность увидеть смысловой план желтого дополнительным по отношению к тому отрицательному, на котором настаивал К. Тарановский на основе внешнего анализа текстов¹³.

Мотив собственно *желтка* и опять-таки в сопоставлении с черным, появляется у позднего Мандельштама:

Узнавай же скорее декабрьский денек,
Где к зловещему дегтю примешан *желток*.

О том, что это не внешний, описательный образ, по-видимому, свидетельствует его контекст:

Я вернулся в мой город, знакомый до слез,
До прожилков, до детских припухлых желез.
Ты вернулся сюда — так глотай же скорей
Рыбий жир ленинградских речных фонарей!

На поверхности здесь желток — это фонари над темной Невой в мрачный декабрьский день. Но по существу здесь речь идет о посещении заново детства, то есть еврейской поры его жизни; о припухлых железах, то есть *миндалинах*, с чем коренным образом связано его имя, *Мандельштам*; о домашнем рыбьем жире детства¹⁴.

Примечания

- 1 См.: *Мандельштам Осип*. Камень. Л., 1990. С. 256, 364. (Записки С. Е. Каблукова.)
- 2 *Мандельштам О. Э.* Собр. соч./Под ред. Г. П. Струве и Б. А. Филиппова. Международное литературное содружество, 1971. Т. 2. С. 484.
- 3 *Crone Anna Lisa*. Mandelstam's Rozanov. — Столетие Мандельштама/Mandelstam Centenary Conference. Tiffany, N. Y.: Hermitage Publishers, 1994. P. 56—71.
- 4 «Опавшие листья. Короб первый». — *Розанов В. В.* [Сочинения] Т. 2. «Уединенное». М.: Правда, 1990. С. 288.
- 5 Легенда о Великом Инквизиторе Ф. М. Достоевского. Опыт критического комментария с приложением двух этюдов о Гоголе. Изд. 3-е. СПб., 1906. С. 106—107.
- 6 *Мандельштам О. Э.* Собр. соч. Т. 2. С. 226.
- 7 *Розанов В. В.* [Сочинения]. Т. 1. «Религия и культура». М.: Правда, 1990. С. 254, 259.
- 8 Ср. подобную метонимию: хамитский вместо семитский у Б. Пастернака в «Темах и вариациях». Но мотив бабочки связан также напрямую с темой еврейства — через книжку М. О. Гершензона «Судьбы еврейского народа» (Берлин, 1927, гл. VII).
- 9 Г. Фрейдин находит влияние этого очерка Розанова на Мандельштама в его ранней статье (возможно 1916) «Пушкин и Скрябин» (*Freidin Gregory*. A Coat of Many Colors. Osip Mandelstam and His Mithologies of Self-Presentation. Berkeley, 1987. P. 309, 311).
- 10 *Розанов В. В.* Темный лик. Метафизика христианства. СПб., 1911. С. 258—259.
- 11 Там же. С. 565—566.

- 12 Желтый цвет сам по себе отнюдь не однозначно связан с еврейскими мотивами у Манделъштама. Было замечено, что желтый связан с петербургской символикой начиная с Пушкина, у которого в «Пиковой даме» Германн наблюдает желтое платье графини, а затем ее желтое лицо; петербургский желтый дом также входит в литературу со времен Пушкина; в «Портрете» Гоголя желтый становится предметом обсуждения; желтый билет Сони Мармеладовой появляется у Достоевского; дом Аблеухова в «Петербурге» Белого желтый; Манделъштаму ближе всего желтый И. Анненского «Желтый пар петербургской зимы, / Желтый снег, облипающий плиты...» («Петербург», 1910) — отклик Манделъштама: «Над желтизной правительственных зданий...»
- 13 *Taranovsky Kiril. Essays on Mandel'stam.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1976 («The Black-Yellow Light». P. 48—67). См. также более уравновешенный взгляд: *O.R. [Omri Ronen]. «Mandelshtam, Osip Emilyevich».* — *Encyclopedia Judaica, Decennial Book, 1973—82, Jerusalem.* P. 459—461.
- 14 См. сопоставление этимона *мандель/миндаль* и *миндалины*: *Тименчик Роман.* Еврейские подтексты в «Египетской марке» Осипа Манделъштама. — *Jews and Slavs.* Jerusalem—St. Petersburg, 1993. V. 1. P. 355; см. также его сообщение о том, что Манделъштам мог столкнуться с идеей, что у восточных народов плод миндального дерева был символом плодородия и его органов в книге Розанова «Из восточных мотивов» (там же, прим. 8 на с. 356—357).

М. Л. Гаспаров

«СТИХИ О НЕИЗВЕСТНОМ СОЛДАТЕ» О. МАНДЕЛЬШТАМА:
АПОКАЛИПСИС И/ИЛИ АГИТКА?

ТЕКСТ

<1>

- 1 Этот воздух пусть будет свидетелем,
Дальнобойное сердце его,
И в землянках всеядный и деятельный
Океан без окна — вещество.
- 5 До чего эти звезды изветливы!
Все им нужно глядеть — для чего? -
В осужденье судьбы и свидетеля,
В океан без окна, вещество.
- 9 Помнит дождь, неприветливый сеятель,
Безымянная манна его,
Как лесистые крестики метиши
Океан или клин боевой.
- 13 Будут люди холодные, хилые
Убивать, холодать, голодать, -
И в своей знаменитой могиле
Неизвестный положен солдат.
- 17 Научи меня, ласточка хилая,
Разучившаяся летать,
Как мне с этой воздушной могилою
Без руля и крыла совладать.
- 21 И за Лермонтова Михаила
Я отдам тебе строгий отчет,
Как сутулого учит могила
И воздушная яма влечет.

<2>

- 25 Шевелящимися виноградинами
Угрожают нам эти миры,

Работа выполнена при поддержке Российского фонда фундаментальных исследований при Президиуме РАН (грант 93-06-11019) и фонда IREX, предоставившего автору возможность работы в архиве О.Мандельштама в рукописном отделе библиотеки Принстонского университета. Здесь печатается в сокращенном варианте. За помощь и советы я приношу глубокую благодарность Е.В.Алексеевой, Кл.Брауну, С.В.Василенко, О.Ронену, Ю.Л.Фрейдину.

- И висят городами украденными,
Золотыми обмолвками, ябедами,
Ядовитого холода ягодами
Растяжимых созвездий шатры -
31 Золотые созвездий жиры...

<3>

- 32 Сквозь эфир десятичноозначенный
Свет размолотых в луч скоростей
Начинает число, опзраченный
Светлой болью и молью полей.
- 36 И за полем полей поле новое
Треугольным летит журавлем —
Весть летит светопыльной обновой,
И от битвы вчерашней светло.
- 40 Весть летит светопыльной обновой:
— Я не Лейпциг, я не Ватерлоо,
Я не Битва Народов, я новое,
От меня будет свету светло.

<4>

- 44 Аравийское месиво, крошево,
Свет размолотых в луч скоростей,
И своими косыми подошвами
Луч стоит на сетчатке моей.
- 48 Миллионы убитых задешево
Протоптали тропу в пустоте, —
Доброй ночи, всего им хорошего
От лица земляных крепостей.
- 52 Неподкупное небо окопное —
Небо крупных оптовх смертей —
За тобой, от тебя, целокупное,
Я губами несусь в темноте —
- 56 За воронки, за насыпи, осыпи,
По которым он медлил и мплил:
Развороченных — пасмурный, оспенный
И приниженный гений могил.

<5>

- 60 Хорошо умирает пехота,
И поет хорошо хор ночной
Над улыбкой приплюснутой Швейка,
И над птичьим копьем Дон-Кихота.
И над рыцарской птичьей плюсной.
И дружит с человеком калека —
Им обоим найдется работа.
И стучит по околицам века
Костылей деревянных семейка —
Эй, товарищество, — шар земной!

<6>

- 70 Для того ль должен череп развиться
Во весь лоб — от виска до виска,
Чтоб в его дорогие глазницы
Не могли не вливаться войска?
- 74 Развивается череп от жизни
Во весь лоб — от виска до виска,
Чистотой своих швов он дразнит себя,
Понимающим куполом яснится,
Мыслью пенится, сам себе снится —
Чаша чаш и отчизна отчизне —
Звездным рубчиком шитый чепец —
Чепчик счастья — Шекспира отец...

<7>

- 82 Ясность ясеневая, зоркость яворовая
Чуть-чуть красная мчится в свой дом,
Словно обмороками заговаривая
Оба неба с их тусклым огнем.
- 86 Нам союзно лишь то, что избыточно,
Впереди не провал, а промер,
И бороться за воздух прожиточный —
Это слава другим не в пример.
- 90 И, сознание свое заговаривая
Полубморочным бытием,
Я ль без выбора пью это варево,
Свою голову ем под огнем?
- 94 Для того ль заготовлена тара
Обаянья в пространстве пустом,
Чтобы белые звезды обратно
Чуть-чуть красные мчались в свой дом
Слышишь, мачеха звездного табора,
Ночь, что будет сейчас и потом?

<8>

- 100 Наливаются кровью аорты
И звучит по рядам шепотком:
— Я рожден в девяносто четвертом...
— Я рожден в девяносто втором...
И, в кулак зажимая истертый
Год рожденья, с гурьбой и гуртом
Я шепчу обескровленным ртом:
Я рожден в ночь с второго на третье
Января в девяносто одном
Ненадежном году, и столетья
- 110 Окружают меня огнем.

1-15 марта 1937.

ПРЕДИСЛОВИЕ

«Стихи о неизвестном солдате» — самое большое и самое сложное стихотворение Мандельштама. Оно написано за 20 месяцев до смерти поэта — в ссылке, в Воронеже, весной 1937 г. Непосредственно перед этим было написано другое большое стихотворение — в честь Сталина, так называемая «Ода». Внутренне эти два стихотворения связаны: о вожде, который дает имя эпохе, и о бойце, который погибает безымянным. Работа над стихотворением шла долго и трудно, окончательный текст его так и не установился. Здесь оно напечатано по последнему авторитетному изданию: *О. Мандельштам. Собрание произведений: Стихотворения / Сост., подгот. текста и примеч. С. В. Василенко и Ю. Л. Фрейдина. М.: Республика, 1992*; только номера восьми отрывков, составляющих стихотворение, взяты нами в скобки, потому что они не принадлежат самому поэту. Ранние же редакции описываются и цитируются по изданию: *О. Мандельштам. Сочинения: В 2 т. Т. 1 / Сост., подгот. текста и комм. П. М. Нерлера. М.: Худож. литература, 1990*. Здесь они опубликованы в столь полном составе в первый раз, и это позволяет взглянуть по-новому и на историю текста, и на самый смысл мандельштамовского стихотворения.

О «Стихах о неизвестном солдате» за последние 15 лет написано очень много: хочется сказать, что внутри мандельштамоведения уже выделилась отдельная отрасль — «солдатоведение». Общая установка к восприятию стихотворения была задана еще вдовой поэта: в «Воспоминаниях» Н. Я. Мандельштам разбросано очень много упоминаний о «Неизвестном солдате», а во «Второй книге» ему посвящена отдельная глава. Далее последовали работы Ю. И. Левина (Заметки о поэзии О. Мандельштама тридцатых гг. II : «Стихи о неизвестном солдате». — *Slavica Hierosolimitana*, IV, 1979, p. 185—213), О. Ронена (К сюжету «Стихов о неизвестном солдате». Там же, p. 214—222, перепеч. в сб. «Слово и судьба». М., 1991), Вяч. Вс. Иванова («Стихи о неизвестном солдате» в контексте мировой поэзии. — Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама. Воронеж, 1990, с. 356—367), В. М. Живова (Космологические утопии в восприятии большевистской революции и антикосмологические мотивы в русской поэзии 1920—1930-х гг: «Стихи о неизвестном солдате» О. Мандельштама. — Сборник статей к 70-летию проф. Ю. М. Лотмана, Тарту, 1992, с. 411—434), Л. Ф. Кациса (Мандельштам и Байрон: к анализу «Стихов о неизвестном солдате». — «Слово и судьба», с. 436—453; Эсхатологизм и байронизм позднего Мандельштама: к анализу «Стихов о неизвестном солдате». — Столетие Мандельштама: материалы симпозиума, Tiffany, 1994, с. 119—135), М. Б. Мейлаха (Об одном экзотическом подтексте «Стихов о неизвестном солдате». — Столетие Мандельштама, с. 112—117), не говоря о более мелких заметках и попутных наблюдениях в других статьях и книгах.

Главное внимание в работах последних лет было обращено на поиски подтекстов — реминисценций из литературных и нелитературных произведений, которые помогли бы нам понять сложное содержание этих стихов. Образы «Стихов о неизвестном солдате» очень разнородны и вызывают очень разнонаправленные ассоциации. Хочется найти какой-то текст, который послужил бы ключом к стихотворению, объяснил бы в нем сразу все или хотя бы многие частности. Первый и важнейший шаг в этом направлении был сделан О. Роненом: он нашел убедительнейший подтекст для центрального мотива самых темных частей стихотворения (3, 4 и 7), где говорится о наполеоновских битвах, скорости света и полете в небесном пространстве в прошлое и будущее. Им оказалась научно-популярная фантазия К. Фламмарiona, когда-то очень читаемая, а потом почти забытая. И это, пожалуй, единственное открытие, при-

знанное всеми мандельштамоведами. Все другие тексты, предлагавшиеся в качестве ключей к «Стихам о неизвестном солдате», гораздо более сомнительны: а предлагались, например, Эйнштейн (о котором Мандельштам знал, конечно, только из пересказов), Хлебников, сатира Байрона «Видение суда», Н.Федоров с его проектом воскрешения мертвых техническими способами и оккультист Гюрджиев с его космическими фантазиями. Бесспорно, отдельные мотивы «Стихов о неизвестном солдате» действительно восходят к этим источникам; но так же бесспорно, что ни один из них не дает объяснения структуре стихотворения в целом.

Спрашивается, почему эти поиски всеобъясняющих подтекстов так часто заходят в тупик? Ответ: потому что в стихотворении ищут больше, чем в нем есть, — или, по крайней мере, чем вложено в него автором. В нем видят картину апокалиптической гибели мира в результате глобальной войны. Действительно, в стихотворении это есть, — но как часть, а не как целое. Да, картина Мандельштама написана апокалиптическими красками. Но кончается она светлее, чем кажется: ведь и настоящий Апокалипсис кончается светлым видением нового Иерусалима. И начинается она скромнее, чем кажется: не космической темой, а гражданской, даже официально-гражданской — антивоенной. Вот этот аспект стихотворения мы и попробуем рассмотреть. Я заранее принимаю упреки в том, что я упрощаю, примитивизирую и стихотворение и поэта. Ключ, который здесь предлагается к стихотворению, — гораздо более грубый, чем Эйнштейн или Гюрджиев. Зато этот ключевой текст не взят со стороны, а принадлежит самому Мандельштаму: он находится в авторских вариантах «Стихов о неизвестном солдате», и притом в самых поздних вариантах. Хотя бы поэтому он заслуживает внимания.

АПОКАЛИПСИС

У всех пишущих о «Стихах о неизвестном солдате» неизбежно возникает общий образ: конец света, Страшный суд, Апокалипсис. Есть даже статья «Апокалипсис у Мандельштама» (В. Хазана), где, конечно, «Неизвестному солдату» уделено немало места. Чем вызвано это ощущение, какие конкретные слова в стихотворении порождают его?

Во-первых (и это сразу бросается в глаза), в стихотворении очень много пространства, космоса и стихий: это такие слова, как *бытие, пространство, провал и промер, пустота, вещество, миры, шар земной, воздушный океан, небо, эфир, ночь, звезды*.

Во-вторых (это гораздо менее заметно), в стихотворении очень мало времени: таких слов, как *столетье, век, год*. Воспоминание о прошлом присутствует (*Шекспир, Дон-Кихот, лейпцигская Битва Народов, Лермонтов*), но в настоящем время как бы остановилось («и времени больше не будет»). Между тем в традиционной русской лирике, судя по предварительным подсчетам, временная лексика обычно сильно преобладает над пространственной.

В-третьих, это застывшее мироздание заполнено образами войны, гибели, увечья, причем — по контрасту с космической рамкой — это гибель не героическая, а прозаическая, безымянная, массовая: *мешиво, крошево, землянки, окопы, воронки, гурьба и гурты, миллионы убитых зашево, могилы, крестики, калеки, костыли*.

В-четвертых, каковы предметы, таковы и качества: эти люди — *безымянные, неизвестные, холодные, хилые, сутулые*, а вокруг них все — *ненадежное, полубморочное, изветливое, неприветли вое, пасмурное, тусклое, ядовитое, дальнобойное*; а если среди этих мрачных эпитетов и вспыхивают положительные, то парадоксальным образом — применительно к дурным явлениям: *знаменитая могила, светлая боль, крупная смерть*,

целокупное небо окопное, хорошо умирает пехота.

В-пятых, каковы качества, таковы и действия: этот мир *голодает, холодает, умирает*, ему *угрожают*, его *обескровливают, принижают, размалывают*.

В-шестых, человек в этом мире не столько духовен, сколько телесен, вещественен, физиологичен: у него *череп с глазницами и швами, аорты с кровью, год рожденья у него в кулаке*, на его *сетчатке луч стоит подошвами*, он *пьет смертное варево* и *свою голову ест под огнем*.

В-седьмых, метафоры, сопровождающие гибель этого человека, черпаются в значительной части из двух жизненных сфер — это *торг и суд*, это *убитые задешево, прожиточный воздух, оптовые смерти, затоваривание, тара обаянья*, и это *судьи, свидетели, строгий отчет, обмолвки, изветы и ябеды* (Страшный суд!).

Наконец, в-восьмых, в эту толчею смертных образов врзается один контрастный, самый загадочный: это *весть, свет, луч, скорость, мчащийся полет, ясность ясеневая и зоркость яворовая*, и она несет миру *новое*: «*от меня будет свету светло*». Таким образом, страшная картина окопного светопреставления не безысходна — как не безысходен и Апокалипсис с его сияющим новым Иерусалимом.

Мы намеренно ограничиваемся этим тезаурусом атомарных образов. Как они складываются в сложную структуру, — об этом сейчас говорить было бы слишком долго и трудно; да и ненадежно, потому что основа этой структуры — композиция стихотворения — окончательно не установилась. Но и простого количественного соотношения этих образов достаточно, чтобы убедиться, что нарисованная нами картина — не импрессионистический произвол. Соотношение существительных, прилагательных (с наречиями) и глаголов в нашем стихотворении 6:2:2 (а например, в «Нашедшем подкову» — 5:2:3): существительных в «Солдате» больше, глаголов меньше, картина статичнее, временное измерение слабее. Среди существительных космическая тема «пространство» и «движение» охватывает 30% словоупотреблений, «время» — только 3%. На тему «война и смерть» приходится 24%, на «человек» — 19% (в том числе «человек телесный» — 13%, «человек духовный» — 6%). На «суд» и «торг» — 4% существительных и 5% прилагательных. Прилагательных с отрицательной смысловой окраской — 48% (со словарной — 28%, с контекстуальной — 20%); с положительной только 10%. Глаголов смыслового поля «страдание, смерть» — 25% словоупотреблений. Тема «свет, полет, весть, новое» — 11% от общего количества словоупотреблений существительных, прилагательных, глаголов.

ГРАЖДАНСКАЯ ТЕМА

Апокалипсис Нового Завета кончался светлой вестью о новом Иерусалиме. В апокалипсисе Мандельштама светлая весть является не в конце, а в середине — в <3> отрывке. Конец звучит гораздо мрачнее:

Наливаются кровью аорты,
И звучит по рядам шепотком:
— Я рожден в девяносто четвертом...
— Я рожден в девяносто втором...
И, в кулак зажимая истертый
Год рожденья, с гурьбой и гуртом,
Я шепчу обескровленным ртом:
Я рожден в ночь с второго на третье
Января, в девяносто одном
Ненадежном году, и столетья
Окружают меня огнем.

Со 2 на 3 января 1891 г. — это, действительно, реальная дата рождения Мандельштама, она придает концовке особую знаменательность. Но что за сцена, что за переключка изображается здесь?

Здесь обычно начинается обман зрения — результат ложной апперцепции. Мы знаем: Мандельштам дважды арестовывался, был в ссылке и погиб в концлагере. Естественно, что нам прежде всего кажется: это переключка заключенных на этапе или в тюрьме. Именно так понимали эту сцену решительно все, писавшие о «Неизвестном солдате», начиная со вдовы поэта. (Она даже предполагает, что «год рожденья» здесь — от утомительных перерегистраций ссылочного Мандельштама каждые несколько дней в участке воронежского НКВД.) Стихотворение, начинающееся массовыми смертями в мировой войне и кончающееся массовыми смертями в войне Сталина против собственного народа, выглядит вполне законченным и хорошо укладывается в традиционный образ Мандельштама — борца против режима и его жертвы.

Тем не менее это понимание неправильно. В предпоследних редакциях стихотворения (от 5 апреля 1937) за этой сценой следовали еще 12 стихов, и из них было ясно: это переключка не в лагере, а на воинском призыве, не среди отвергнутых государством, а среди призываемых государством, это не отречение от советского режима, а его приятие. Заодно понятно и значение «года рожденья»: с определения года рождения начинается всякий воинский призыв (а на каторжных переключках спрашивают не год рождения, а статью). Стихотворение, начинавшееся космической мистерией, кончается гражданским актом:

Но окончилась та переключка
И пропала, как весть без вестей,
И по выбору совести личной,
По указу великих смертей
Я — дичок испугавшийся света,
Становлюсь рядовым той страны,
У которой попросят совета
Все кто жить и воскреснуть должны.
И союза ее гражданином
Становлюсь на призыв и учет,
И вселенной ее семьянином
Всяк живущий меня назовет...

«Окончилась та переключка» — это переключка бойцов 1914 г., павших и пропавших «без вестей», неизвестными солдатами. «По указу великих смертей» — их смерть была завещанием сверстникам (в том числе и Мандельштаму) бороться за то, чтобы эта трагедия не повторилась. Его страна — союз — семья — вселенная — главный деятель этой борьбы. Наконец, эсхатологические слова «все, кто жить и воскреснуть должны», по-видимому, означают просто «воскреснуть от вечного страха войны». Эта метафора впервые является у Мандельштама за месяц до «Неизвестного солдата», в стихотворении «Обороняет сон...» (3 февраля 1937), отпочковавшемся от сталинской оды: это стихи граждански-патриотического содержания, свободные от всякой апокалиптичности. Вот его текст в первоначальной редакции:

Уходят вдаль людских голов бугры:
Я уменьшаюсь там — меня уж не заметят,
Но в книгах ласковых и в играх детворы
Воскресну я — сказать, что солнце светит...

И в бой меня ведут понятные слова
— За оборону жизни — оборону
Страны — земли, где смерть утратит все права
И будет под стеклом показан штык граненый...

Правдивей правды нет, чем искренность бойца:
 Для чести и любви, для верности и стали
 Есть имя славное простого мудреца
 — Его мы слышали и мы его застали.

(В следующей редакции строка о смерти приобретает вид: «Страны — земли, где смерть уснет, как днем сова».) В начале стихотворения — «людских голов бугры», в которых поэта не видно — как Неизвестного солдата среди «миллионов убитых задешево». Но за этим исчезновением — воскресение: свое личное и всей страны, которая спасет землю от смертельных войн. И вывод: в бой на защиту этой страны. Этими тремя мотивами стихотворение 3 февраля перекликается с 12-стишием 5 апреля, а «Стихи о неизвестном солдате» протягиваются между ними, как между двумя точками опоры. А когда «Стихи о неизвестном солдате» достаточно сформировались, поэт отсекает их от этих точек опоры, заглушевает их идейный генезис (такая манера работы известна и по другим его стихотворениям). Апокалипсис остается, агитка уходит в подтекст.

Замечательно, что 12-стишный отрывок, объясняющий развязку стихотворения, стал известен очень поздно. Он замалчивался. Он сохранился в бумагах С.Рудакова (ИРЛИ) в списке «Неизвестного солдата» рукой Н.Я.Мандельштам с правкой самого О.Мандельштама. Но сама Н.Я.Мандельштам, написавшая большой и ценный комментарий об истории текста «Неизвестного солдата» (в своей «Книге третьей»; перепечатано в сб. «Жизнь и творчество О.Мандельштама» и в «Собрании произведений...» под ред. С.В.Василенко и Ю.Л.Фрейдина), об этом тексте даже не вспоминает. Э.Герштейн, впервые его опубликовавшая в 1986 г. («Новое о Мандельштаме», Париж, с.199), сопровождает его как бы извиняющимся замечанием: «В трагической картине мира, изображенной в «Стихах о неизвестном солдате», эта строфа выглядит как остаточный элемент. Понятно, почему она осталась незавершенной и была отвергнута автором». И.М.Семенко, которая готовила текст воронежских стихов Мандельштама, при известии об этой новооткрытой редакции сделала запись, в которой звучит та же интонация: «Есть вариант более поздний (?) рукой Н.Я.М. с поправками О.М., 1937, март 27 — апр.5 <...> но он цензурный и с попытками «гражданской» поэзии» (сб. «Жизнь и творчество О.Мандельштама», с.171).

МИФ И ДЕМИФОЛОГИЗАЦИЯ

Причина таких колебаний и извинений понятна. Мандельштам, пишущий гражданские стихи с готовностью по совести стать рядовым на призыв и учет советской страны, — это образ, который плохо укладывается в сложившийся миф о Мандельштаме — борце против Сталина и его режима. Миф этот складен и ярок, но он слишком упрощает действительность. Мандельштам написал в 1933 г. эпиграмму, направленную против Сталина, за которую в конце концов и погиб. И Мандельштам написал в 1937 г. оду в честь Сталина, которая его не спасла. Историк должен объяснить, как эти два произведения, два образа мыслей совмещались или сменяли друг друга в сознании Мандельштама. А для мифа достаточно объявить, что одно из этих настроений было «настоящим», а другое «ненастоящим», и им можно пренебречь. И конечно, для современного человека не может быть сомнений, что «настоящим» должен быть Мандельштам эпиграммы, а не оды.

Этот миф о Мандельштаме нашел первое неуклюжее свое воплощение в комментариях к первым заграничным публикациям его поздних стихов

(в американском «Собрании сочинений»), а завершённое — в такой замечательной книге, как «Воспоминания» Н.Я.Мандельштам. Н.Я.Мандельштам никоим образом не была пассивной тенью своего мужа. Она — самостоятельный и очень талантливый публицист, написавший обличительную книгу против советского тоталитарного режима и его идеологии. В этой книге она пользовалась как аргументами судьбой мужа и его высказываниями. Разумеется, подбор этих аргументов односторонен: это публицистическая книга, а не запасник сведений для исследователей Мандельштама. Ее риторическая стратегия интересна и поучительна, о ней уже появились первые работы. Когда она сталкивалась с фактами, которые противоречили ее концепции, — с «Одой», прежде всего, — она представляла их не то что как неискренность, но как насилие поэта над собой, и умела описывать это героическое самоистязание Мандельштама очень выразительно. «Неизвестный солдат» был для нее драгоценным противовесом «Оде» и соответственно интерпретировался: в «Оде» Мандельштам принудил себя прославлять вождя, в «Солдате» без принуждения, от души пожалел жертв и этого вождя, и всех вождей одичалого XX века.

Сейчас невозможно делать обзор всей истории отношения Мандельштама к советской действительности: это слишком большая тема. В 1917 г. — лютое стихотворение об «октябрьском временщике»; в 1918 — спокойное «мужайтесь, мужи» перед новым трудом; в 1921 — программа «культура должна быть советником государства»; в 1928 — «чувствую себя должником революции, но приношу ей дары, в которых она пока не нуждается»; в 1930 — «Четвертая проза», разрыв и вызов власти, отступившейся от заветов революции, от «великого, могучего, запретного понятия класса»; в 1933 — эпиграмма на Сталина как этический выбор, добровольное самоубийство, смерть художника как «высший акт его творчества» (по старому выражению самого Мандельштама). Он шел на смерть, но смерть не состоялась, вместо казни ему была назначена ссылка. Это означало глубокий душевный переворот — как у Достоевского после эшафота. Несостоявшаяся смерть ставила его перед новым этическим выбором, а благодарность за жизнь определяла направление этого выбора. Приняв жизнь, Мандельштам как бы принимал и ответственность за все, что делается в этой жизни — и за хорошее и за плохое. Мандельштам называл себя наследником разночинцев и никогда не противопоставлял себя народу. А народ принимал режим и принимал Сталина: кто по памяти о революции, кто под влиянием гипнотизирующей пропаганды, кто из оупелого долготерпения. Разночинская традиция не позволяла Мандельштаму думать, будто все идут не в ногу, а он один в ногу. Все его ключевые стихи последних лет — это стихи о прятии советской действительности. В начале этого ряда — программные «Стансы» 1935 г. и смежные стихотворения, которые потом Н.Я.Мандельштам раздраженно вычеркивала из его тетрадей; в середине — сталинская «Ода»; в конце — умиленные стихи к «сталинке» Е.Поповой, жене артиста Яхонтова. Среди этих стихов есть очень сильные — как «Ода», которую И.Бродский прямо называет гениальной; есть очень слабые, как стихи к Поповой; но считать их все неискренними или написанными в порядке самопринуждения невозможно. Трагизм судьбы Мандельштама от этого становится не слабее, а сильнее: когда человека убивают его враги — это страшно, а когда те, кого он чувствует своими друзьями, — это еще страшнее. Ощущение этого трагизма всюду присутствует в этих поздних, приемлющих стихах Мандельштама — от этого они так сложны и глубоки и так непохожи на официальную советскую поэзию. Но они себя ей никогда не противопоставляют.

Спрашивается, какое же место в этом ряду поздних стихов Мандельштама занимают «Стихи о неизвестном солдате»? Почему самое большое стихотворение поэта оказалось написано о космических ужасах войны?

ОБСТАНОВКА

Прежде всего, нужно вспомнить: обличение войны не новость в творчестве Мандельштама. В 1916 г. он написал против войны оду «Зверинец», а в 1923 против воздушной войны — большое стихотворение «Опять войны разногосища...». В первом война рисовалась как порождение политических амбиций, во втором — социальных, классовых («за власть немногих»); в обоих, особенно во втором, было сильно влияние поэтики Хлебникова. И тема воздушной войны, и хлебниковская образность переходят потом отсюда в «Неизвестного солдата».

Военная и антивоенная тема всегда присутствовали в советской идеологии. Все трудности советского режима списывались на необходимость выжить во враждебном капиталистическом окружении при постоянной угрозе войны. Вся деформация этики в советской культуре порождена в конечном счете этим ощущением вечной войны, классовой войны; а в военное время, как известно, даже в самых христианских государствах отменяется заповедь «не убий». Но подача этой военной темы в советской публицистике была внутренне противоречива. С одной стороны, утверждалось, что война — это порождение капитализма, и расписывались ужасы недавней мировой («империалистической») войны. С другой стороны, утверждалось, что покончить с войнами может только мировая социалистическая революция, а она сама будет не чем иным, как войной — «последним решительным боем» пролетариата против буржуазии. Покончить с войной можно только посредством войны же, — «последней войны в истории». Для широкой публики этот парадокс затушевывался пропагандой: революционная война будет быстрая, будет победоносная, будет вся на вражеской территории и т.д. Но для Мандельштама, который помнил, что и в 1914 г. кричали о «последней войне в истории», такая пропаганда ничего не значила. «Справедливая война, чтобы покончить с несправедливыми войнами», — это была трагедия; это ощущение трагизма и побудило его к «Стихам о неизвестном солдате».

Мандельштама изображают пророком. Но в начале 1937 г. не нужно было быть пророком, чтобы писать об ужасах войны. Предчувствие войны было общим. В 1935 г. (первый воронежский год Мандельштама) началась итало-абиссинская война; она уже отодвинулась в прошлое, но об Абиссинии могли напомнить («арапом Петра Великого») пушкинские дни 1937 г., и это могло сказаться на упоминании в «Солдате» о египетском походе Наполеона (потом эта строфа выпала из текста). В 1936 г. началась испанская война и в начале 1937 г. была в самом разгаре; хроника испанских событий не сходила с газетных страниц, Мандельштам взволнованно следил за ней и даже, по словам Н.Я.Мандельштам, начинал учить испанский язык. (Кажется, не отмечалось, что в стихотворении «Как по улицам Киева-Вия...» строки «Уходили с последним трамваем // Прямо за город красноармейцы...» откликаются на постоянный мотив очерков об Испании: война на окраинах города, «идет на фронт любой трамвай», как писал Эренбург.) Только на фоне испанской войны можно представить себе гражданскую актуальность «Стихов о неизвестном солдате». 23—26 января 1937 г. проходил второй московский процесс — «антисоветского троцкистского центра» (Пятаков, Сокольников, Радек), итоги процесса подвел февральско-мартовский пленум ЦК с речью Сталина; как обычно, говорилось, что обвиняемые были агентами германской и японской империалистической военщины и замыслили интервенцию с целью восстановления капитализма и Троцкого. Начало пленума совпало с Днем Красной Армии 23 февраля; вспомним стихи Мандельштама о танковом параде и обороне страны, которые он набрасывал за две недели до этого. Наконец, в начале февраля с

неслыханной помпой был отмечен столетний юбилей Пушкина, без конца цитировалось стихотворение «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» — эта тема «памятника» стала общим знаменателем, связавшим оду Сталину, которая писалась в те дни, и стихи о знаменитой могиле неизвестного солдата, начавшиеся через месяц. Стихи о танковом параде были отводком оды Сталину, в них «оборона обороны» и освобождение мира от рабства подавалось мажорно и торжественно. Но достаточно было вдуматься в трагический аспект этой надвигающейся войны миров, и переход от «Оды» к «Стихам о неизвестном солдате» открывался сам собой.

Воспоминание о войне 1914 г. как о воплощении ужасов всякой войны возникало при этом вполне естественно. Годовщина ее, международный антивоенный день 1 августа отмечался в Советском Союзе ежегодно, хоть и не очень шумно; в газетах появлялись публицистические стихи с устойчивой топикой: бомбы, газы, окопная каторга, калеки, обличение империалистов, готовящих новую войну, советская страна на страже мира и революции. У В.Яхонтова была композиция «Война», заведомо известная Мандельштаму (указанием на это мы обязаны Л.Ф.Кацису). В юбилейном 1934 г. вышел публицистический фотоальбом «1914» с текстом И.Фейнберга и монтажами С.Телингатера, Мандельштам его видел и хвалил («Вопросы литературы» 1990, № 1, с.70). Там был монтаж (с.39): Пуанкаре на фоне густых шеренг кладбищенских крестов, которые клинья идут в перспективу («как лесистые крестики метели океан или клин боевой»), ниже, полосой, бесконечная гряда черепов, еще ниже, в профиль, навзничь, голова убитого с большим лбом и широким ухом («Для того ль должен череп развиться...»). А в Большой советской энциклопедии была репродукция О.Дикса «Умиравший солдат» — в окопе, с огромной глазницей, смутно состоящей из множества лиц («...чтоб в его дороге глазницы не могли не вливаться войска»). Вообще художественные подтексты «Неизвестного солдата» — особенно произведения немецкого экспрессионизма, охотно у нас воспроизводившиеся, заслуживают внимательного выявления: об этом писал еще Ю.И.Левин.

Для Мандельштама было значимо еще одно литературное воспоминание об этой войне. В дни работы над «Солдатом» исполнилось 20 лет февральской революции 1917 г. А за неделю до февральской революции в петроградском Французском институте был прочитан доклад Рауля Лабри «Поэты-воины» — о французских поэтах на войне, «которые умерли, которые, может быть, умирают в этот миг, которые, может быть, завтра умрут». Летом этот доклад был напечатан в «Аполлоне» (1917, №4/5, с.45—57) со стихами в переводе М.Лозинского (одного из немногих оставшихся в 1937 г. у Мандельштама друзей). Там говорилось: погибло более 200 поэтов, в возрасте от 20 до 45 лет, старшие из них сложились как поэты в 1890-х гг., младшие — после 1900. Мандельштаму в 1914 было 23 года, а в 1937 — 46 лет, он чувствовал себя принадлежащим именно к этому поколению недобитых на первой мировой войне и ждущих гибели на второй. Н.Я.Мандельштам запомнила его реплику: «может, он сам — неизвестный солдат». Отсюда в «Неизвестном солдате» переключка по годам рождений в концовке; а гадать о конкретных именах, которые для Мандельштама подставлялись под эти годы, вряд ли имеет смысл.

Сам образ неизвестного солдата должен был для Мандельштама переключаться с собственным героем стихотворения 1914 г. «В белом раю лежит богатырь...» — таким же безымянным спасителем внуков и правнуков. Потом, в 1925 г., он перевел стихотворение М.Бартеля «Неизвестному солдату», интересное лермонтовскими ассоциациями (с «Выхожу один я на дорогу...»), — «Лермонтов Михаил», как мы помним, присутствует в «Стихах о неизвестном солдате». В 1935 г. тот же образ появляет-

ся, еще метафорически, в воронежских стихах «Исполню дымчатый обряд...»: описывая пестрые морские камешки, Мандельштам кончает: «Но мне милей простой солдат//Морской пучины, серый, дикий,//Которому никто не рад...» (писалось одновременно со стихотворением о погибших летчиках «Не мучнистой бабочкою белой...»). В одновременной советской литературе образ могилы неизвестного солдата возникает не раз — обычно с укорами буржуазному лицемерию. В 1932 г. под заглавием «Могила неизвестного солдата» вышел роман В.Лидина; неизвестный солдат там — еврей, это должно было быть безразлично для Мандельштама. «Могила неизвестного солдата» называлось и стихотворение А.Штейнберга («Молодая гвардия». 1933. № 8), которое, по словам С.Липкина, было известно Мандельштаму; о неизвестном солдате говорится в стихах П.Антокольского о 1914 годе, переизданных в его одно­томнике 1934 г. В 1933 г. вышел перевод «1919» Дос Пассоса, кончавшийся отрывком «Тело американца» (о ва­шингтонской Моги­ле неизвестного солдата) — очень сильной и злой вариацией той же темы. (Об этом могло лиш­ний раз напомнить переиздание его же «42 параллели», только что вышедшее в 1936 г.) Все это шло на фоне неослабевающего интереса советских читателей к «На Западном фронте...» Ремарка: «непреодоленный ре­маркизм» еще недавно был модным упреком в критике.

Это — литературный фон «Стихов о неизвестном солдате»: военная тема, обращенная в прошлое. Что же касается военной темы, обращенной в будущее, то здесь вплотную перед началом «Неизвестного солдата» появилось самое пространное и программное выражение официальной концепции грядущей революционной мировой войны — роман П.Павленко «На Востоке» («Знамя». 1936. № 7 и 12): мгновенная война над чужой территорией, монолитное единство советского народа и Сталин, вышедший из Кремля к Большому театру, «чтобы быть вместе с Москвой» («его спокойная фигура, в наглухо застегнутой простой шинели, в фуражке с мягким козырьком, была проста до слез...» — и слезы, и шинель с фуражкой, и всенародное единство «на чудной площади» откликнулись уже в «Оде»). Здесь не было никакого трагизма, один бес­кровный героизм: самая подходящая точка отталкивания для мысли Мандельштама.

Наконец, что касается самой внешней формы стихотворения Мандельштама — его стихотворного размера, — то и он имеет характерный исток. Этот трехстопный анапест с дактилическими (или женскими) и мужскими окончаниями появляется у Мандельштама только в Воронеже в 1935 г. в стихотворении «От сырой простыни говорящая...» о фильме «Чапаев». Тревога о революционной войне близкого будущего вызвала воспоминание о революционной войне близкого прошлого. Семантическими ассоциациями этот размер восходил к Некрасову («Рыцарь на час») — точно так же как размер другого знаменитого гражданского стихотворения, «За гремячую доблесть...», осознанно восходил к Надсону. Непосредственно перед «Солдатом» его трехстопный размер мелькнул еще в стихотворении «Средь народного шума и спеха...» — лишнее подтверждение связи между темой «Солдата» и сталинской темой. Из «Стихов о неизвестном солдате» этот размер у Мандельштама перешел в одновременно писавшиеся стихи о Франции и о Риме (тоже участниках будущей войны), а потом в стихи о небе; но это сейчас за пределами нашего материала.

СЛОЖЕНИЕ ТЕКСТА

Разработка трагической темы «Стихов о неизвестном солдате» совершалась постепенно. Сталкивались, как сказано, два настроения — отчаяние при мысли о бедствиях новой войны и надежда на то, что эти

бедствия будут последними и войнам будет положен конец. Соотношение их нащупывалось медленно: это не было сочинение на тезис, заранее продуманный до конца, это было прояснение собственных смутных ощущений для самого себя. Общее направление этого движения мысли прослеживается по изменениям текста «Стихов о неизвестном солдате» от редакции к редакции. И следя за этим постепенным становлением текста, мы видим: в начале работы преобладает настроение отчаяния, в конце — настроение надежды и решимости. У нас на глазах происходит как бы разрешение глубокого душевного кризиса.

История текста «Стихов о неизвестном солдате» прояснялась в три приема: сперва комментарием Н.Я.Мандельштам (в «Третьей книге»), потом очерком И.М.Семенко «Творческая история “Стихов о неизвестном солдате”» (в ее книге «Поэтика позднего Мандельштама». Рим, 1986, с.102—126) и потом, уже после открытия предпоследней редакции с 12 предконцовочными строками, — изданием П.М.Нерлера 1990 г. В приложении к своему изданию П.М.Нерлер печатает 7 последовательных редакций «Солдата». Их мы и попытаемся рассмотреть. Издание это несовершенно, но лучшего нет; новые находки в любой момент могут перевернуть наши выводы, но, пока новых находок нет, нужно осмыслить хотя бы то, что имеется.

Семь редакций распадутся на четыре группы, которые можно условно назвать по их концовочным образам: «пророк смертей», «гений могил», «товарищество калек» и «перекличка бойцов». В первой группе преобладает мрачность, во второй и третьей — колебание, в четвертой — решимость.

«ПРОРОК СМЕРТЕЙ»: I редакция, 17 стихов, 1 марта 1937 (список Н.Я.Мандельштам, РГАЛИ). Здесь три строфы: «Этот воздух...», «Шевелящимися...», «Аравийское...» Первая строфа — воздух, бездушный, но сострадательный; вторая строфа — угрожающее небо, зыбкое и ядовитое; третья строфа — небо обрушивается бомбами («крошево начинающих смерть скоростей»), души «убитых задешево» встречным движением отлетают в небо, зренье пророка видит из настоящего эту картину будущего.

II редакция, 23 стиха (правка автора по I редакции). В первой строфе воздух тоже становится враждебным: дальнобойным и ядовитым; в третьей строфе мотив «задешево» переходит в мотив «без вести» («свет пропавших без вести вестей»), а мотив «пророка» сгущается в мрачную концовочную формулу: «это зренье пророка смертей». Таким образом, тема «неизвестного солдата» в зародыше появляется только здесь: до этого были только небо и земля, заполненные войной.

«ГЕНИЙ МОГИЛ»: III редакция, 39 строк, 3 марта 1937 (автограф в Принстонском архиве). Тема «неизвестного солдата» формируется окончательно («и в своей знаменитой могиле неизвестный положен солдат»). Тема «пророка смертей», наоборот, выцветает: вместо «смертей» в концовке появляется расплывчатый «гений могил» (по предположению О.Ронена, этот *genius loci*, паронимически, — газ фосген, «порождатель света»); вместо пророческого устремления в будущее — мечущееся движение «за тобой, от тебя» (обращение к небу) «я губами несусь в темноте». Больше того: «крошево скоростей» из полета бомб превращается в луч зрения («свет размолотых в луч скоростей»), и это зрение обращено не в будущее, а все дальше в прошлое, к Ватерлоо, Лейпцигу, Аустерлицу и Египту. Поэт как будто напоминает себе: гекатомбы будущего — не новость в истории, такие же громоздились и в прошлом.

III^a редакция, 39 стихов, 7 марта 1937 (список Н.Я.Мандельштам в «Наташиной книге», Принстон). Впервые появляется интонация протеста — 4 строки: «Для того ль должен череп развиваться Во весь лоб, от виска до виска, Чтоб в его дорогие глазницы Не могли не вливаться войска?»

Череп, символ смерти, вызываяще переосмысливается в символ мысли. Отступление о наполеоновском прошлом начинает сокращаться и в следующей редакции сходит на нет.

IV редакция, 55 стихов, 10 марта 1937 (список Н.Я.Мандельштам в Принстонском архиве, машинопись в архиве журнала «Знамя», РГАЛИ). Тема черепа, парадоксального символа жизнеутверждающей мысли, разворачивается до 12 строк. Тема света меняет направление: теперь свет летит не из настоящего к прошлым битвам, а от прошлых и/или будущих битв в настоящее (это такое же встречное, переменчивое движение, как в I и III редакциях). Сперва кажется, что это «от битвы давнишней светло», потом оказывается, что это не воспоминание о Лейпциге и Ватерлоо, а весть о чем-то «новом»: «от меня будет свету светло». Обе темы, черепа и света, связаны строкой, в которой череп «понимающим куполом яснится»: это свет понимания, разгоняющий прежние страхи.

«ТОВАРИЩЕСТВО КАЛЕК»: IV^a и IV^b редакции, 77 или 81 стих. Сохранились в виде двух планов — рукой Н.Я.Мандельштам и рукой самого поэта (Принстонский архив). Видно, что новые добавления разработывали старую тему бедствий войны — после вести о будущем естественно новым взглядом оглянуться на прошлое. Это прошлое является, во-первых, в прежнем, космическом аспекте (изветливые звезды, неприветливый дождь и воздушная могила — параллель земной могиле неизвестного солдата), а во-вторых, в новом, человеческом — как «парад калек». Замечательно, что этот парад калек подается не устрашающе, а гротескно-бодро: Швейк, Дон-Кихот, дружба, работа, семья, товарищество, все слова эмоционально окрашены положительно. Две редакции слегка различаются порядком частей, но концовка остается одна и та же: «Эй, товарищество, шар земной!»

«ПЕРЕКЛИЧКА БОЙЦОВ»: V редакция (список Н.Я.Мандельштам в собрании Б.И.Маршак), 90 стихов, середина марта 1937 (?). В конце текста добавляются два отрывка. Первый развивает тему «света» из IV редакции: «ясность ясеневая, зоркость яворовая» «мчится в свой дом», как бы облетев через обаяние пустого пространства и прошлое и будущее; и этот свет несет понимание: «впереди не провал, а промер», не неведомая гибель, а борьба за расчисленную победу, «за воздух прожиточный», и каждый должен делать свой выбор в этой борьбе. Второй отрывок подхватывает эту тему выбора — звучит переключка бойцов, становящихся в строй. И после того, как тема света доведена таким образом до своего логического конца, Мандельштам сворачивает ее начало — убирает декларативную весть «от меня будет свету светло» и предыдущие строфы. Понимание достигнуто, и весть о понимании уже не нужна.

Но на этом работа не останавливается. Следует

ПОПЫТКА ПРОДОЛЖЕНИЯ: редакции VI и VII, 96 и 94 стиха, 5 апреля 1937 и следующие дни («рудаковский список» рукой Н.Я.Мандельштам в ИРЛИ и правка О.Мандельштама по этому списку). Здесь добавляется четверостишие, поясняющее путь света по прошлому и будущему («Необутая, светлоголовая...») и, главное, 12-стишие, поясняющее смысл финальной переключки: «...гражданином становлюсь на призыв и учет...» Почему понадобились эти пояснения? Напрашивается такое предположение. Мы знаем, что «Солдат» (в редакции 10 марта) был послан в «Знамя», и из редакции пришел ответ, «что войны бывают справедливые и несправедливые и что пацифизм сам по себе не достоин одобрения» (пересказ Н.Я.Мандельштам в «Воспоминаниях», глава «Труд»). Это и могло побудить Мандельштама прояснить свою позицию до такой степени, которая была бы понятна не только ему самому, но и официальным редакторам. Однако это потребовало перехода на такой публицистический язык, от которого резко нарушалось единство стиха. Этот стилистический перебой — от «тары обаянья в пространстве пустом» до «гражда-

нином... на призыв и учет» — и сейчас ощущается всяким читателем. Поэтому попытка продолжения была отброшена, а получившийся вариант предан забвению.

Последнее, о чем здесь следует сказать, это

МНИМЫЙ ЭПИЛОГ: стихотворение, помеченное 9 марта, 8 стихов:

Я скажу это начерно, шопотом,
Потому что еще не пора:
Достигается потом и опытом
Безотчетного неба игра...

И под временным небом чистилища
Забываем мы часто о том,
Что счастливое небохранилище
Раздвижной и прижизненный дом.

Смысл его: впереди не провал, а промер, путь к раю лежит через чистилище, и мучаясь временными муками, нужно помнить, что этим мы прижизненно творим себе вечное небо. «Чистилище» — итоговое слово для определения той будущей войны, которая положит конец всем войнам; через него перекидывается тематическая связь «Неизвестного солдата» со смежными стихами о небесах: «Небо вечера в стену влюбилось...», два варианта «Заблудился я в небе — что делать...», «Может быть, это точка безумия...» Все они написаны тоже трехстопным анапестом и (вместе с «Я молю, как жалости и милости...» и «Римом» — стихами о партнерах по мировой войне) образуют метрико-семантическое соседство «Стихов о неизвестном солдате». Стихотворение «Я скажу это...» начинается с отсылочного слова «это». Относиться к последующему высказыванию («достигается потом...») оно может лишь с натяжкой: в этом значении естественнее было бы сказать: «я скажу начерно, шопотом: достигается потом и опытом...» Естественнее воспринимать его как относящееся к какому-то предыдущему высказыванию; но к какому? И здесь мы видим: если прочитать это восьмистишие подряд за «Неизвестным солдатом», то они идеально состыковываются. После заключительных строк «Солдата» — «Я шепчу... я рожден... в ненадежном году...» теперь следует продолжение: «Я скажу это начерно, шопотом, потому что еще не пора...» и т.д. Тема «Солдата» получает финальное завершение — успокаивающееся расширение поля зрения от строя бойцов до вселенского чистилища и рая, — а слова восьмистишия получают осмысление своего начального «это». Однако настаивать на таком прочтении мы не имеем права. Восьмистишие «Я скажу это...» было написано 9 марта, когда строки «Я шепчу... я рожден... в ненадежном году...» еще не существовали; и в сохранившихся списках (о которых — ниже) оно нигде не следует вплотную за «Солдатом». Поэтому назовем этот эпилог мнимым.

КОМПОЗИЦИЯ ТЕКСТА

Мы перечислили, как последовательно появляются в тексте (и исчезают из него) отдельные мотивы, складывающиеся в содержание «Стихов о неизвестном солдате». Мы почти не касались того, каким образом эти мотивы сцепляются друг с другом, образуя логическую композицию стихотворения — в каждой редакции, понятным образом, немного иную. Останавливаться на этом подробно здесь нет возможности. Ограничимся простейшим — попыткой прозаического пересказа сменяющихся редакций. Этот прием, конечно, очень груб и исследователям поэзии нового времени очень непривычен: принято считать, что поэзия есть именно то, что улетучивается из всякого прозаического пересказа. Но античники и

медиевисты, именно такими суммариями начинающие комментарий к любой оде Горация или песне Вальтера Шатильонского, хорошо знают, что такой парафраз — лучшая опора всякого композиционного анализа.

РЕДАКЦИЯ I. «Пусть хотя бы стихия посочувствует бедствиям людей. Война угрожает земле гибелью с неба. Зренье пророка уже видит, как эта угроза становится реальностью».

РЕДАКЦИЯ II. «Пусть стихия, уже отравленная и губительная, засвидетельствует бедствия людей. Война угрожает земле гибелью с неба. Будущее безвестно, но зренье пророка, неведомо как, уже видит грядущую гибель миллионов».

РЕДАКЦИЯ III. «Пусть стихия, уже отравленная и губительная, засвидетельствует бедствия людей. Миллионы уже погибли в окопах. Война угрожает земле гибелью с неба. Мой взгляд летит в будущее и видит там новые Ватерлоо, Лейпциг, Аустерлиц и Египет в наполеоновом саркофаге: люди будут мучиться так же, как прежде. Могила неизвестного солдата — символ как для прошлого, так и для будущего, они целокупны. Отрываясь от могил 1914 года, над которыми мглил ядовитый газ, слова моих губ летят от прошлого за будущим, но встречаются там одно и то же».

РЕДАКЦИЯ IV. «Пусть стихия, уже отравленная и губительная, засвидетельствует бедствия людей. Миллионы уже погибли в окопах. Война угрожает земле гибелью с неба. Мой взгляд летит в будущее и видит там, казалось бы, те же давнишние битвы. Но они новые, они несут светлую весть: не может быть, чтобы для этой погибели развивалась вся мировая культура! Памятником бывших и будущих страданий остаются Могила неизвестного солдата и слова поэта, от могил 1914 года, над которыми мглил ядовитый газ, летящие из прошлого в будущее».

РЕДАКЦИЯ V. «Пусть природа засвидетельствует бедствия людей. Им нет конца: памятник их — Могила неизвестного солдата на земле и неизвестного пилота в небе. А поэт раздваивается между тем и другим. Война угрожает земле гибелью с неба; взгляд поэта видит все, и слова его мечутся под этим небом над могилами, где мглил ядовитый газ. Умирает пехота, выживают калеки, но они верят в будущее: не может быть, чтобы лишь для погибели развивалась вся мировая культура! Взгляд, обежав небо прошлого и будущего, видит: впереди славная борьба за прожиток во имя избытка. В этой борьбе я делаю свой выбор и становлюсь в строй своих сверстников на рубеже прошлых и будущих войн».

РЕДАКЦИЯ VI. «Пусть природа засвидетельствует: не может быть, чтобы лишь для погибели развивалась вся мировая культура! Миллионы погибших душ отлетают в небо, а с неба война угрожает земле новыми смертями. Но взгляд мой лучом несется в небеса, видит зрелище давнишних битв и с ясной зоркостью приносит оттуда просветляющую весть: приближается славная борьба за прожиток во имя избытка, против мачехи-тщмы, наследия XIX столетия. В этой борьбе я делаю свой выбор и становлюсь в строй своих сверстников — рядовых советской страны. Их вдохновляет образ Неизвестного солдата. Однако новая война будет страшна, и поэтому слова мои так мечутся то к ней, то прочь от нее, над могилами прошлой войны».

«ОКОНЧАТЕЛЬНАЯ» РЕДАКЦИЯ. «<1> Пусть природа засвидетельствует бедствия людей. Им нет конца: памятник их — Могила неизвестного солдата на земле и неизвестного пилота в небе. А поэт раздваивается между тем и другим. <2> Война угрожает земле гибелью с неба. (<3> Но с того же неба, от зрелища бывших битв, лучом летит просветляющая надежда.) <4> Взгляд поэта видит мировые боины, и слова его мечутся под этим небом меж прошлым и будущим над могилами минувшей войны. <5> Умирает пехота, выживают калеки, но они верят в будущее: <6> не может быть, чтобы лишь для погибели развивалась вся мировая культура! <7> Взгляд, обежав небо прошлого и будущего, видит: впереди

славная борьба за прожиток во имя избытка. В этой борьбе я делаю свой выбор <8> и становлюсь в строй своих сверстников на рубеже прошлых и будущих войн».

Конечно, все эти пересказы композиционного строения сменяющихся редакций «Стихов о неизвестном солдате» грубы и примитивны. Они не передают главного — тех «колеблющихся признаков значения» (термин Тынянова), которые и придают поэзии — а поэзии позднего Мандельштама в особенности — ее художественную действенность. Но всякое колебание значений совершается вокруг какой-то смысловой оси, на которой и держится поэтическая композиция. Эту смысловую основу, на фоне которой выступают оттенки каждого слова и воспоминания об их контекстах и подтекстах, мы и старались нащупать. Когда будут предложены альтернативные пересказы, можно будет отобрать из них те, которые будут ощущаться более адекватными, а мотивируя этот отбор, формализовать сам этот процесс анализа образного строя лирического стихотворения, сделать его из субъективного объективным. Но покамест других пересказов нет.

ЗАКРЕПЛЕНИЕ ТЕКСТА

Таким образом, концовка стихотворения после некоторого колебания установилась однозначно: переключка бойцов и «я рожден... в ненадежном году». Но середина стихотворения не установилась: в V редакции трехстрочный отрывок «Сквозь эфир десятично-означенный... От меня будет свету светло» был вычеркнут, но не окончательно. Н.Я.Мандельштам пишет в комментарии: «У меня было два чистовых списка — совершенно одинаковых, кроме третьего раздела (один с ним, другой без него). Эти два списка мы взяли с собой в Саматиху <в 1938 г.> вместе с кучкой черновиков к «Солдату», чтобы О.М. окончательно решил судьбу третьего раздела. Он все же склонялся к варианту без него... Вопрос о третьем разделе остался нерешенным».

Решать его пришлось самой Н.Я.Мандельштам, когда она стала составлять посмертные сборники стихов позднего Мандельштама в «альбомах» — густо исписанных ученических тетрадках, которые отдавались на хранение разным лицам. Сохранились три таких альбома тех лет рукой Н.Я.Мандельштам (А1, А2, А3, конец 1930-х гг.) и копия еще одного, несохранившегося, альбома, рукой Э.Г.Бабаева (ТС, «ташкентский список», 1943 г.). Кроме того, «альбомом» по аналогии называется тетрадь с поздними записями рукой Н.Я.Мандельштам — подготовительными для машинописного свода его стихов (А4, конец 1940-х гг.).

Во всех трех ранних альбомах отрывок «Сквозь эфир... будет свету светло» отсутствует (в А1 он частично вписан на полях при позднейшей работе Н.Я.Мандельштам над подготовкой машинописного свода). В ТС он записан между строфами «Аравийское месиво...» и «Миллионы убитых...» с необычным порядком строф: «А за полем полей...» (так!), «Весть летит...», «Сквозь эфир...» П.М.Нерлер считает это отдельной, «V^a» редакцией 2 — 15 марта 1937; но скорее это лишь оплошность Н.Я.Мандельштам при ее первой попытке восстановить «третий раздел» в составе стихотворения (или оплошность Э.Бабаева, который мог внести, например, вставки на полях не туда, куда нужно; впрочем, его запись была просмотрена Н.Я.Мандельштам).

В позднем А4 она делает вторую попытку расширить текст: отрывок «Сквозь эфир...» занимает то место, где мы его видим сейчас, а над отрывками (впервые!) проставляются номера. При этом любопытны две подробности. Во-первых, к концу трехстрочного отрывка «Сквозь эфир...» приписывается (а потом зачеркивается) четвертая строфа, «В глубине

черномраморной устрицы...», с искажениями перенесенная из ранней III редакции: Н.Я.Мандельштам явно старается включить в окончательный текст как можно больше остатков ранних текстов. Во-вторых, нумерация отрывков сперва была рассчитана на 8 номеров, а потом сведена к 7 номерам: отрывок «Сквозь эфир...» был противостоестественно слит с предыдущим, «Шевелящимися виноградинами...»: это в память о том, что Мандельштаму «не нравилось, что в стихах — восемь разделов. Он предпочитал, чтобы их было семь (это его отношение к числам)» (комментарий Н.Я.Мандельштам).

Сконструированный таким образом текст А4 лег в конечном счете в основу нью-йоркского издания Г.Струве и Б.Филиппова 1964 г. (2-е изд. 1967 г.): с «черномраморной устрицей», но с разделением все-таки на 8, а не на 7 отрывков. В таком искусственно осложненном виде он стал достоянием читателей и вызвал первую волну интерпретаций, начиная с Ю.И.Левина. Лишь через десять лет начинается проверка и уточнение этого текста по рукописям. В.Швейцер в издании «Воронежских тетрадей» 1980 г. удаляет четверостишие «В глубине черномраморной устрицы...», а И.Семенко в публикации 1987 г. («Новый мир». № 10, с.196—200) вдобавок снимает нумерацию отрывков; впрочем, Ю.Фрейдин и С.Василенко в издании 1992 г. ее восстанавливают — то ли из пиетета к Н.Я.Мандельштам, то ли просто для удобства читателей. Однако удалить весь «третий раздел» («Сквозь эфир... будет свету светло») еще не решился ни один издатель. Между тем это следовало бы сделать: история текста, как мы видели, говорит в пользу этого, а логика текста в такой редакции выступит стройнее и яснее.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Мы попытались рассмотреть «Стихи о неизвестном солдате» в свете текстологических находок последнего десятилетия. Эти находки впервые выстроили перед нами последовательность семи (или даже более) редакций стихотворения и в предпоследних из них выявили неожиданно-публицистический фрагмент «...гражданином становлюсь на призыв и учет». Эту последовательность мы и старались осмыслить. Внимание наше было обращено не на отдельные семантические атомы (образы и подтексты), а на складывающуюся из них общую структуру целого. Все подтексты отдельных образов — от Фламариона до Байрона и Н.Федорова — реализуются лишь будучи вписаны в эту структуру. Некоторые из них вписываются легче, некоторые — с натяжками; останавливаться на этом мы не имели возможности.

Самое интересное, что можно было увидеть при таком обзоре, — это процесс переосмысления образов по ходу работы поэта, как бы перетекание их из одного в другой. Мы видели, как менялся сквозной образ скорости: сперва это был полет бомб, потом луч света — сперва светозрения, устремленного в прошлое, затем света-понимания, мчащегося из будущего. И мы видели, как сдвиги образов сопровождалась сдвигами идей: от безнадежного «зрения пророка смертей» к оглядке на историю, к мысли о мыслящем черепе человечества и к чувству решимости встать на войну против войны. Это не риторический прием, имеющий целью подвести читателя к заранее намеченному выводу, — это поэтическое мышление образами, имеющее целью уяснить смутную картину для самого себя. Этапы мысли, пройденные и оставшиеся позади, с легкостью отбрасываются: так, от всего воспоминания о наполеоновских войнах в стихотворении осталось только имя Лермонтова. Но, конечно, отбрасывается не все — иначе от стихотворения не осталось бы ничего, кроме, разве что, концовки. Наслоение образов и идей, отложившихся на раз-

ных этапах работы и не всегда согласных друг с другом (вспомним, что говорил Мандельштам в «Разговоре о Данте» о динамическом подтексте черновиков), делает стихотворение сложным и трудным для анализа.

Направление движения мысли, прослеживаемое в стихотворении, — от картины всеобщей гибели до идеи революционной войны против войн: от апокалипсиса к агитке. Связующим звеном между апокалипсисом и агиткой является образ «Я новое: от меня будет свету светло», до сих пор ускользавший от интерпретаторов. Мандельштам уловил хилястический пафос идеологии революционного социализма: его герои «по указу великих смертей» (неизвестных солдат всех войн) «жить и воскреснуть должны» — жить в чистилище последней войны, воскреснуть в раю без войн. (Хлебниковским расм всемирной пляски и всемирного пира кончались и прежние антивоенные стихи Мандельштама, «Зверинец» и «Опять войны разноголосища...») При этом война, о которой говорит Мандельштам, — не безликая, а классовая (вспомним «великое, могучее, запретное понятие класса» из «Четвертой прозы»). На капитал как причину бед указывает образный ряд «убитых задешево», «опгтовых смертей», «воздух прожиточный» и т.д. Мандельштам пишет о том же, о чем писали по антивоенным дням официозные советские поэты, — стихи его оказываются неприемлемы не из-за идеологии, а из-за стиля, который кому-то мешает увидеть идеологию. (Точно так же — не содержанием, а стилем, — оказывалась ведь неприемлема и ода Сталину.)

(На одном из обсуждений этой статьи был задан вопрос: «Неужели Мандельштам не понимал, что культура эпохи определяется не идеологией, а стилем?» Нет, не понимал. Он принимал идеологию, но не принимал стиля советской поэзии, который казался ему убогим; он хотел поднять его до той высоты и сложности, которую считал достойной, и именно этим оказывался враждебен властям и чужд читателям. В таком положении оказывались многие его товарищи по культуре — от Белого до Маяковского.)

Исследователи «Стихов о неизвестном солдате» сосредоточивались преимущественно на литературных подтекстах этого произведения. Мы постарались сосредоточиться на историческом его подтексте — на событиях современности и их отражении в советской идеологии. «Появление в трагическое время, в роковой миг жизни поэта пацифистского, антифашистского произведения... не поддается объяснению» (*Баевский В.* О поэтике О.Мандельштама: реалья, деталь, образ, контекст. — Филологические записки. 1994. № 2, с.68—69), — нам кажется, что все-таки поддается.

Когда мы говорим, что Мандельштам своих последних лет принимает советскую действительность (как бы это ни было нам неприятно), это может звучать неубедительно, несмотря на вереницу примеров от «Стансов» 1935 г. до «Стансов» 1937 г. Когда мы прослеживаем его путь от апокалипсиса к революционной войне в смене редакций «Неизвестного солдата», то мы видим каждое его движение навстречу советской современности, как под микроскопом. Ни приспособленчества, ни насилия над собой в этом движении нет — есть только трудная и сложная логика поэтической мысли. Возможностью подсмотреть этот творческий механизм притягивает действительности — вот чем интересны для анализа «Стихи о неизвестном солдате».

Михаил Безродный
СУЛТАНЫ МНИТЕЛЬНЫЕ

«Как быть, — спросила я потом О.М., — если они во всем будут искать скрытый смысл?» «Удивляться», — ответил О.М.¹

Не секрет, что интерес к поздней лирике Мандельштама в значительной мере стимулирован обилием в ней не до конца ясных, а то и вовсе темных мест: привычка видеть глубину в невнятном — неиссякаемый источник энергии толкователей. В привычку вошло и устремлять эту энергию по руслу, профиль которого определен представлениями о поэте как непримиримом противнике сталинского режима. Чтобы оценить плодотворность альянса мандельштамоведения с эзоповым языкознанием, попробуем разобрать одно из стихотворений, традиционно проходящих по ряду политических инвектив:

Бежит волна — волной волне хребет ломая,
Кидаясь на луну в невольничьей тоске,
И янычарская пучина молодая,
Неуспявшая столица волновая,
Кривеет, мечется и роет ров в песке.

А через воздух сумрачно-хлопчатый
Неначатой стены мерещатся зубцы,
И с пенных лестниц падают солдаты
Султанов мнительных — разбрызганы, раззяты —
И яд разносят хладные скопцы.

Биографическим импульсом к написанию стихотворения послужили воспоминания поэта о Крыме². Подозрение о том, что у этих строк, рисующих то ли шторм, то ли штурм, имеется антисоветский подтекст, впервые зародилось у сотрудников НКВД: вдова поэта пишет о визитах в их дом «искусствоведа в штатском», который пытался выяснить, не скрываются ли за образом волн «пятилетние планы». На это предположение Мандельштам отвечал удивлением³ — явно деланным, по мнению вдовы и большинства исследователей, обращавшихся к «Бежит волна...». Наиболее обстоятельно текст анализируется в статье Ю.Левина 1971 г. «Разбор одного стихотворения Мандельштама»⁴ — работе тонкой, остроумной и показательной для того периода в освоении мандельштамовского наследия, который можно было бы назвать «героическим» — как в смысле энергичной апробации новых методологий, так и (для ученых, живших в СССР) в смысле небезопасного устремления за пределы сугубо научной проблематики. («...Не следует ли смягчить некоторые резкие <в смысле “антисоветские”> формулировки?», — спрашивал в 1971 году К.Тарановский у Ю.Левина, предлагая опубликовать его мандельштамоведческие исследования в «International Journal of Linguistics and Poetics»⁵.)

Напомним основные тезисы работы Ю.Левина о «Бежит волна...». Показав смысловую неясность текста на уровне буквального его прочтения, исследователь предлагает отвлечься от фабулы и присмотреться к персо-

нажным характеристикам — таким, как жестокость, обращенная на «своих», бессмысленная активность, необоснованная подозрительность, рабство, неудовлетворенность и разобщенность. Все они, считает Ю. Левин, могут быть истолкованы в конкретно-историческом аспекте — как описывающие советскую социально-политическую действительность сталинского (и, надо понимать, брежневского) времени: *султаны* — это руководители страны, *солдаты* — винтики государственной машины, которые бессмысленно действуют и бессмысленно гибнут, *скопцы* — работники идеологического аппарата, прежде всего писатели, отравляющие все живое и мыслящее, *разъятость* — естественная и единственно возможная форма существования в обществе, зараженном подозрительностью, *неначатая стена* — то самое «светлое будущее», которое проектируют *султаны*, воспевают *скопцы* и пытаются строить *солдаты* (первоначальное впечатление — будто солдаты штурмуют стену — ошибочно: они ее возводят), а то, что стена *зубчатая*, указывает на Кремль. Однако аллегоризм, отмечает исследователь, нехарактерен для поэтической манеры Мандельштама, и здесь мы имеем дело не столько с политической оценкой эпохи, сколько с мифологизированным созерцанием самой ее сущности. В тексте обнаруживается еще один глубинный смысловой план — историсофский: *неначатая стена* — это Вавилонская башня, символ дерзновенного, но нечестивого стремления построить на земле подобие «царства Божьего», но без Бога и против Бога (ср.: «Мы наш, мы новый мир построим...»), т.е. символ активности, ведущей к дезинтеграции человечества (*разбрызганность* и *разъятость* как «смешение языков»).

Таким образом, автор «Бежит волна...» предстает перед нами политическим и религиозным мыслителем эпохи Большого террора, шифрующим свои идеи о государстве и народе, о Боге и человечестве в алогичном на первый взгляд переплетении образов морского пейзажа и батальной живописи. Прежде чем принять или отвергнуть это толкование, вернемся к буквальному прочтению текста и прикинем, в каких отношениях он находится с традициями поэтического изображения шторма и штурма.

Заметим, во-первых, что мультиплицирование слова волна при описании движения водной стихии — *Бежит волна — волной волне...* — имеет прецеденты, пусть не столь грамматически экстравагантные: «И пенит волны под рукою; / Волна, усилена волною...» («Сон воинов» Батюшкова); «Волна на волну набегала, / Волна погоняла волну» («Тамара» Лермонтова). Не редкость, разумеется, и уподобление бушующей водной стихии бешеному зверю, однако словоряд *Кривеет, мечется и роет ров...* обязан своим происхождением, по-видимому, не столько общепоэтической фразеологии, сколько просто общей: его звуко-семантической моделью послужило выражение *рвет и мечет*. Обратим внимание на способ оживления клише — путем легкого смазывания его звуковой фактуры и отсюда некоторого затемнения исходной семантики. Другой пример такой обработки «готового материала» — *пучина моровая* (в окончательной редакции *молодая*): здесь мы, вероятно, имеем дело не с чем иным, как с искажением — в угоду размеру и рифме — поэтизма *пучина морская*. Ср. мысль Б. Успенского о том, что в основе метафорики Мандельштама часто лежит простая субституция: исходное, «правильное» слово вытесняется его звуковым и по возможности изоритмичным подобием; так, *янычарская пучина* возникла, по мнению исследователя, на месте *янычарской дружины*⁶. Объясняя, почему *янычарская пучина* (= *дружина*) сравнивается с собакой, которая кидается на луну, Б. Успенский напоминает о фразеологизме *собака татарин*⁷. (Уместно указать также, что надежность сцепления этих образов была опробована Мандельштамом еще за двадцать лет до «Бежит волна...» — в раннем крымском стихотворении

«У моря ропот старческой кифары...»: «И воют псы, и бедные татары / В глухих деревнях каменного Крйма <...> Луна, возлюбленная псов голодных⁸ .)»

Заметим далее, что изображение шторма как штурма тоже относится к числу распространенных поэтизмов: достаточно вспомнить, скажем, картину неевского наводнения в «Медном всаднике». Традиционно и обратное — уподобление воинской атаки стремительному перемещению водных масс; ср., например, ее описание в державинской оде «На взятие Измаила»: «Как воды, с гор весной в долину / Низвержась, пенятся, ревут, / Волнами, льдом трясут плотину, — / К твердыням Россы так текут»; ср. здесь же сцену штурма крепости: «По лестницам на град, на стогны, / Как шумны волны через волны, / Они возносятся челом». Уже у Пушкина это сравнение, став метафорой, превращается в клише; так, в «Руслане и Людмиле»: «Неукротимые дружины, / Волнуясь, хлынули с равнины / И потекли к стене градской»; в «Кавказском пленнике»: «И дикие питомцы брани / Рекою хлынули с холмов»; в «Бахчисарайском фонтане»: «...Тьмы татар / На Польщу хлынули рекою». В последней поэме, к слову сказать, мы находим и *пучину* [вод], и [магометанскую] луну, и *хладного скопца*, и *тоску ль неволи* [безнадежной] (ср. *невольничью тоску* у Мандельштама) и переключку *неволи* и *волненья* («Невольно предавался ум / Неизъяснимому волненью»).

На «Бахчисарайский фонтан» как на один из источников в «Бежит волна...» образа *хладные скопцы*⁹ мельком указал Б.Успенский, однако и их, и *султанов мнительных* он считал все же «непосредственно <...> не связанными с содержанием стихотворения»¹⁰. То же отмечал и Ю.Левин: «...“султанам” присвоен атрибут “мнительность” <...> эта характеристика вполне традиционна, но в сфере, связанной скорее с гаремом (о чем напоминают и скопцы), нежели с солдатами, и мнительность султанов в контексте стихотворения представляется неуместной, как и появление скопцов»¹¹. Впрочем, далее он, ссылаясь на мнение Х.Барана, пишет, что «мнительность султанов может быть связана с янычарской темой: янычарское войско, как известно, к XVIII веку (точнее, уже с XV в. — М.Б.) превратилось в силу, более опасную для правительства, чем для внешних врагов: янычары активно участвовали в дворцовых переворотах и т.д.»¹². Тут-то бы исследователю и настоять на завершении этой истории осведомленным коллегой, а то и самому заглянуть, например, в примечания к пушкинскому «Стамбул гяуры нынче славят...», чтобы узнать о кровавой расправе, которую учинили регулярные войска Махмута II над янычарским корпусом, восставшим в Стамбуле в 1826 г., каковая информация позволила бы связать *мнительность султанов*, а также их парадоксальную жестокость по отношению к собственному воинству с темой *неусыпленной* (т.е. охваченной бунтом) *столицы*.

Итак, не следует сетовать на алогизм фабулы «Бежит волна...». Контекстуальная связность на первый взгляд «неуместных» образов и характеристик этого стихотворения сполна обеспечивается топикой и риторикой русской поэзии XVIII—XIX вв., прежде всего тех ее образцов, в которых осваивается крымско-кавказская тема. Исследователь более насчитанный и усидчивый без труда сыщет в словесной ткани «Бежит волна...» немало, помимо уже указанных, осколков этой традиции, послушно всплывших по императиву «памяти жанра». Нам же сейчас интереснее не столько установить генезис и масштабы «данного», сколько уяснить причины и обстоятельства возникновения «нового».

Представляется, что для Мандельштама было важно не просто дать словесное описание морского шторма (переходящее в картину сражения или казни), но и воспроизвести это описание на фонетическом, морфологическом и синтаксическом уровнях. Отсюда «шипение» и «рычание» звуковой фактуры, концентрация разных форм одного слова (*волна, вол-*

ной, волне, волновая; ср. еще окказионально однокоренное *невольничьей*) и, наоборот, разнокоренных слов, однотипно построенных (*кривеет, мечется и роет* или *раз-брызганы, разъ-яты, раз-носят*), структурный параллелизм словесных рядов (определяющее — определяемое — определяющее: *янычарская пучина молодая — неусыпленная столица волновая*), наконец, использование стыка:

а через воздух сумрачно-хлопЧАТЫЙ
ненаЧАТОЙ стены мерещатся зубцы,
и с пенных лестниц падают СОЛДАТЫ
СУЛТАНОВ мнительных — разбрызганы, РАЗЪЯТЫ, —
и ЯД РАЗносят хладные скопцы.

Нетрудно заметить, что выделенные звуковые переключки создают иллюзию возвратности волнового движения: слово, уподобляясь волне, ударяется о конец строки и откатывается, меняя свой облик (*-чатый / -чатой; солдаты / султанов*), а при последнем ударе распадается на части, которые вступают в новое сочетание (*разъ-ят- / яд-раз-*). Примечательно, что сломанным, разъятым на части оказывается само слово *разъяты* и что финал стихотворения эффектно переключается с его зачином: *...волне хребет лома́я*¹³.

Теперь немного пофантазируем на тему о том, как сочинялся этот текст. Опустив нереконструируемую стадию дословесного транса, попробуем представить себе, что могло стать толчком к превращению бормотаний в стихотворные строки. По-видимому, идея разъять слово *разъяты* и обнаружение возможности создать из него путем метатезы некое новое, полусмысленное сообщение. (Считать, что этот каламбур возник не с самого начала, а позже, дабы проиллюстрировать тезис о дезинтеграции социума, отравленного жестокостью, подозрительностью и бесплодной активностью, — столь же разумно, как полагать, будто намерение запечатлеть четырехстопным амфибрахийем историю падения розы на лапу собаки по кличке Азор предшествовало сочинению известного палиндромона.) Сообщение *яд раз-* нужно было сделать более осмысленным — получилось *и яд разносят* [*та́-та-та́-та-та́*]. Для осуществления этого действия требовались субъекты, укладывающиеся в *та́-та-та́-та-та́*, — и что-то (смутная ассоциация с «Анчаром»?) направило поиски по пушкинскому следу¹⁴ и привело к словосочетанию *хладные скопцы*¹⁵. Последнее задавало ориентальный колорит, т.е. ставило будущие образы в зависимость от соответствующего раздела словаря русской поэзии.

Весьма вероятно, что параллельно отыскивались мотивировки и рифмы для другой части каламбура — *разъяты*. Слово *солдаты*, может быть, не слишком подходило для обозначения мусульманских воинов, зато в звуковом отношении отлично сочеталось с *султанами*. Не исключено, что эту переключку Мандельштам позаимствовал из «Веселых нищих» Багрицкого, где трижды упоминается [*с барсучьим / кивал бы*] *султаном солдат*. Слово *султаны* (естественно, в ином значении, чем у Багрицкого) успешно сводило воедино обе линии: [*солдаты ...*] *разъяты* и *яд раз* [*носят хладные скопцы*].

И т.д. Гипотетическую реконструкцию процесса создания «Бежит волна...» нетрудно было бы продолжить, развивая ее в том же или каком-то ином гадательном направлении, однако и без того ясно, что подбор слов и тактика их взаимного согласования у Мандельштама подчинены несколько более сложной и увлекательной задаче, чем шифровка историко-софских и политологических концептов. За полтора года до «Бежит волна...» поэт сформулировал: *Часто пишется казнь, а читается правильно — песнь*. Думается, что обратное неверно.

Примечания

- 1 *Мандельштам Н.* Воспоминания. М., 1989. С. 160.
- 2 См.: *Мандельштам Н.* Книга третья. Paris, 1987. С. 212.
- 3 См. примеч.1.
- 4 Опубликовано в: Russian Literature. 1977. Vol.5 (2). P.115—122.
- 5 *Левин Ю.И.* Памяти К.Ф.Тарановского. — Новое литературное обозрение. 1993. № 3. С. 90.
- 6 См.: *Успенский Б. А.* Анатомия метафоры у Мандельштама. — Там же. 1994. № 7. С. 149.
- 7 Там же.
- 8 О другой автореминисценции в «Бежит волна...» — финальных строках стихотворения «Эта зыбь» (вольный перевод 5-й части «La popularité» Барбье) — см.: *Ronen O.* An Approach to Mandel'shtam. Jerusalem, 1983. P. 322.
- 9 Не раз указывалось также, что выражение *хладные скопцы* Мандельштам позаимствовал из пушкинского стихотворения «Поэт и толпа».
- 10 *Успенский Б. А.* Указ. соч. С. 149.
- 11 *Левин Ю. И.* Разбор... P. 117.
- 12 Там же. P. 120.
- 13 Ср. сходное, хотя и менее виртуозное, использование стыка с метатезой в финале стихотворения «1 января 1924 года»: «*Но пишущих машин простая СОНАТИНА — / Лишь ТЕНЬ СОНАТ могучих тех*». Применение этого приема «оправдано» здесь содержательно — идеей отражения (*тьень*).
- 14 Или путь был более окольным и шел к восточным мотивам Пушкина через русский перевод «Дон-Жуана», где, как заметил Л.Кацис (см.: *Кацис Л.* Мандельштам и Байрон (К анализу «Стихов о неизвестном солдате»). — Слово и судьба. Осип Мандельштам: Исследования и материалы. М., 1991. С. 452), имеется метрико-семантический аналог строки *И яд разносят хладные скопцы* — стих *Иль поднести давно готовый яд*.
- 15 Ср. наблюдение Ю. Левина: «...“хладные скопцы”, конечно, цитата из Пушкина, но использована она здесь скорее как готовое клише, нежели в качестве глубинного подтекста» (*Левин Ю. И.* Разбор... P. 120—121).



О ДАНИИЛЕ ХАРМСЕ

А. Герасимова

ДАНИИЛ ХАРМС КАК СОЧИНИТЕЛЬ

(Проблема чуда)

Ожидание чуда есть одна из слабостей русского народа, один из самых больших его соблазнов.

Н. Бердяев

Сочинитель сочинял,
А в углу сундук стоял.
Сочинитель не видал,
Спотыкнулся и упал.

Фольклор (?)

Все мы знаем, что представляет собой авторское «я» в классических рассказах Хармса. Оно может быть двух типов. Во-первых — это безликий повествователь-наблюдатель, лишенный эмоций и качеств и лишь иногда морализирующий («Вываливающиеся старухи», «Случаи» и др.). Во-вторых — так называемый автор-персонаж, провокационно похожий на прочих персонажей-«недочеловеков» («Меня называют капуцином...», «Я поднял пыль...»).

Существует, однако, группа текстов, с которыми дело обстоит иначе. Это, главным образом, несколько неоконченных рассказов, очевидно, относящихся к середине или второй половине 30-х годов. В них авторское «я» либо отсутствует, либо сведено к специфической роли «я» сочинительского, отсылающего нас к традиции классической, прежде всего русской классической литературы. Функции «сочинительского я» сводятся к тому, чтобы апеллировать к читателю, соглашаться или отказываться сообщить те или иные подробности, уверять или сомневаться в достоверности излагаемых событий, указывать на мнимые источники повествования и т.п. В устах Хармса это звучит довольно странно, так как в большинстве случаев единственным читателем, к которому он мог апеллировать, был он сам¹. Другой особенностью является присутствие так называемого «лирического героя», описываемого в третьем лице. Есть и другие общие черты, позволяющие выделить указанные тексты в особую группу: в них нет характерного протоколирования стремительно разворачивающихся брутальных событий, вместо этого — попытки подробного описания внешности, привычек, ничем не примечательных поступков одного человека, весьма похожего на самого автора. Например:

1. Семья Апраксиных состояла из четырех членов: глава семейства Федор Игнатьевич Апраксин, его жена Серафима Петровна Апраксина, сестра жены Антонина Петровна Кутенина и дальний родственник Федора Игнатьевича Семен Семенович Кэкс. <...> Главным героем этого небольшого рассказа будет именно этот Семен Семенович, а потому разрешите описать его наружность и характер. 3. Семен Семенович был франт. Он был всегда гладко выбрит и хорошо подстрижен. Галстук был всегда выглажен и хорошо завязан. Семен Семенович не носил длинных брюк, а ходил всегда в «гольфáх», потому что, как уверял Семен Семенович, гольфы не так мнутся и их не надо часто утюжить. Для стиля к гольфам, Семен Семенович курил трубку и потому на улицах его звали американцем².

(На этом рассказ обрывается.) Еще один набросок:

Квартира состояла из двух комнат и кухни. В одной комнате жил Николай Роберович Смит, а в другой Иван Игнатьевич Петров.

Обыкновенно Петров заходил к Смицу и у них начиналась беседа. Говорили о разных вещах, иногда рассказывали друг другу о прошлом, но больше говорил Петров. Смит в это время курил и что-нибудь делал, либо чистил свои ногти, либо разбирал старые письма, либо мешал кочергой в печке. Петров ходил всегда в коричневом пиджаке, и концы галстука болтались у него во все стороны. Смит был аккуратен; ходил он в коротких клетчатых штанах и носил крахмальные воротнички.

И этот рассказ также обрывается, не успев начаться. Следующий текст еще более примечателен:

К одному из домов, расположенных на одной из обыкновенных ленинградских улиц, подошел обыкновенный с виду молодой человек, в обыкновенном черном, двубортном пиджаке, простом, синем, вязаном галстуке и маленькой фетровой шапочке коричневого цвета. Ничего особенного в этом молодом человеке не было, разве только то, что плечи его были немного узки, а ноги немного длинны, да курил он не папиросу, а трубку; и даже девицы стоявшие под воротней сказали ему вслед: «тоже американец!» Но молодой человек сделал вид, что не слышал этого замечания, и спокойно вошел в подъезд <...> он подошел к двери, на которой висела бумажка, а на бумажке было написано жирными печатными буквами: «Яков Иванович Фитон». Буквы были нарисованы черной тушью, очень тщательно, но расположены были криво. И слово Фитон начиналось не с буквы Ф, а с Фиты, которая была похожа на колесо с одной переключиной. <...> Из квартиры послышался визгливый лай, но когда молодой человек вошел в прихожую к нему подбежали две маленькие собачки, и ткнувшись носами в его ноги, замолчали и весело убежали по коридору. Молодой человек молча прошел в свою комнату, на дверях которой было так же написано: «Яков Иванович Фитон». Молодой человек закрыл за собой дверь, повесил шляпу на крюк и сел в кресло возле стола. Немного погодя он закурил трубку и принялся читать какую-то книгу. Потом он сел за стол, на котором лежали записные книжки и листы чистой бумаги, стояли высокая лампа с зеленым абажуром, подносик с различными чернильницами, хрустальный стакан с карандашами и перьями и круглая, деревянная пепельница. Так, ничего не делая, он просидел за столом часа три и даже по лицу не было видно, чтобы он о чем-нибудь думал. <...>

На другой день Яков Иванович проснулся в 10 часов. Рядом с кроватью, на стуле стоял телефон и звонил. Яков Иванович снял трубку.

— Я слушаю, — сказал Яков Иванович. — Здравствуйте Вера Никитична. Спасибо, что вы меня разбудили...

Нетрудно вычлениить в этих текстах (условимся называть их *не-случаями*: во-первых, из-за их непохожести на типичные хармсовские «случаи», во-вторых, потому, что в них ничего не случается, ничего не происходит³) детали, любовно списанные Хармсом с самого себя, точнее, со своего знаменитого имиджа: клетчатые штаны до колен, трубка, черная собачка (правда, удвоенная); есть также набросок, персонаж которого, Иван Федорович, вернувшись домой, приветствует коша и «маленькую черненькую собачку по имени Кепка» — как известно из воспоминаний современников, именно так звали хармсовскую собственную собачку. В

другом наброске собака именуется «Феской» (через «фиту»). Кстати, до лета 1935 года Хармс во всех случаях писал вместо «ф» «фиту», и у нас есть некоторые соображения по поводу того значения, которое имела эта буква в его личной магии. Именно поэтому подчеркнуто написание через «фиту» фамилии «Фитон». Без сомнения, во всех трех приведенных набросках сочетание «иностранной» фамилии (Смит, Кэкс, Фитон) с обычным русским именем и отчеством корреспондирует с сочетанием имени и отчества Даниила Ивановича и его специально выдуманной фамилии — Хармс⁴. Характерно и уличное прозвище «американец», тоже скорее всего списанное с самого себя.

Примечателен конец последнего наброска: тщательное описание письменного стола, затем томительное безделье за этим столом, сон и звонок дамы. К этим событиям мы вернемся ниже.

К «не-случаям» примыкают также рассказы про Ивана Яковлевича. Оба они также не окончены, но несколько длиннее прочих, избилуют подробными описаниями незначительных действий и разными сочинительскими экивоками с гоголевским оттенком, например:

Человек, о котором я начал эту повесть, не отличался никакими особенными качествами достойными отдельного описания. Он был в меру худ, в меру бледен и в меру ленив. Я даже не могу вспомнить как он был одет. Я только помню, что на нем было что-то коричневое, может быть брюки, может быть пиджак, а может быть только галстук.

Основное настроение обоих текстов — фрустрация из-за отсутствия необходимых для жизни мелочей. В одном из них Ивану Яковлевичу «надоело питаться сушеным горошком», и он пытается купить себе в магазине «что-нибудь рыбное, колбасное или даже молочное», но хорошие продукты оказываются слишком дорогими, дешевые — дрянными, а в молочном отделе у приказчика такой длинный нос, что покупатели боятся подойти к прилавку. И вот он бесцельно бродит по улицам, заходит домой, курит, курит, снова выходит из дому. «Не стоит описывать, что еще делал Иван Яковлевич, потому что все его дела были слишком мелки и ничтожны», — признается автор. Но опять обратим внимание, на чем обрывается текст:

Дома он выкурил подряд четыре мажорчных папиросы, потом лег на диван, повернулся к стене и попробовал заснуть.

Но должно быть Иван Яковлевич перекурился, потому что сердце билось очень громко, и сон убежал.

Иван Яковлевич сел на диван и спустил ноги на пол.

Так просидел Иван Яковлевич до половины девятого.

— Вот если бы мне влюбиться в молодую даму, — сказал Иван Яковлевич, но сейчас же зажал себе рот рукой и вытаращил глаза.

— В молодую брюнетку! — сказал Иван Яковлевич отводя руку от рта. — В ту, которую я видел сегодня на улице.

Иван Яковлевич свернул папиросу и закурил.

В коридоре раздалось три звонка.

— Это ко мне, — сказал Иван Яковлевич, продолжая сидеть на диване и курить.

В другом рассказе, очень близком и по стилистике, и по замыслу, Иван Яковлевич Бобов никак не может подыскать себе в магазине подходящие брюки и в конце концов вынужден купить зеленые в желтую крапинку, из-за чего испытывает неудобство и стыд перед прохожими и сослуживцами (здесь, безусловно, отозвался Гоголь — уже не только стилем, но знаменитым сюжетом «Шинели»). На обороте первого листа текста имеется набросок, по которому можно судить о предполагавшемся продолжении рассказа:

Как только Иван Яковлевич приблизился к столу, свист прекратился. Иван Яковлевич прислушался, сделал еще шаг. Нет, свист не повторялся. Иван Яковлевич подошел к столу и выдвинул ящик. В ящике была только грязная вставочка, которая с грохотом покатила и стукнулась в стенку ящика. Иван

Яковлевич выдвинул другой ящик. В этом ящике ничего не было, и только на дне самого ящика, лиловым, чернильным карандашом было написано: «Свиньи». Иван Яковлевич задвинул оба ящика и сел на стул.

Таким образом, можно предположить, что Хармс намеревался подложить персонажу «свинью» в виде загадочной дразнилки, ложного чудачества. Ниже мы увидим, как эта идея получает свое развитие в повести «Старуха».

Заканчивая описание блока текстов, которые мы назвали «не-случаями», приведем здесь небольшую таблицу, в которой некоторые места гоголевской «Шинели» сравниваются с соответствующими местами у Хармса. Интересно, что речь идет в основном о зачине гоголевского произведения, как если бы оно было таким же незаконченным, как хармсовские «не-случаи».

«Шинель»

В департаменте... но лучше не называть в каком департаменте. Ничего нет сердее всякого рода департаментов <...> Итак, во избежание всяких неприятностей, лучше департамент, о котором идет дело, мы назовем *одним департаментом*. Итак, в *одном департаменте* служил *один чиновник*, чиновник нельзя сказать чтобы очень замечательный, низенького роста, несколько рябоват, несколько рыжеват, несколько даже на вид подслеповат <...>

[Портной о шинели:] «<...> дело совсем гнилое, тронешь иголой — а вот уж оно и ползет <...> Да заплаточки не на чем положить, укрепиться ей не за что, подержка больно велика. Только слава что сукно, а подуей ветер, так разлетится».

Покойница матушка, чиновница и очень хорошая женщина, расположилась, как следует, окрестить ребенка. <...> Родительнице представили на выбор любое из трех, какое она хочет выбрать: Моккия, Соссия, или назвать ребенка во имя мученика Хоздазата. «Нет», подумала покойница, «имена-то всё такие». Чтобы угодить ей, развернули календарь в другом месте <...>

<...>вицмундир у него был не зеленый, а какого-то рыжеватого-мучного цвета <...> Ни один раз в жизни не обратил он внимания на то, что делается и происходит всякий день на улице, на что, как известно, всегда посмотрит его же брат, молодой чиновник, простирающий до того проницательность своего бойкого взгляда, что заметит даже, у кого на другой стороне тротуара отпоролась внизу панталон стремешка, — что вызывает всегда лукавую усмешку на лице его.

Хармс

В одном большом городе <...> В одном городе, но я не скажу в каком, жил человек <...> Нам бы не хотелось затрагивать чьих-либо имен, потому что имена, которые мы могли бы затронуть, принадлежали столь незначительным особам, что нет никакого смысла помянуть их тут <...> (*Зачины набросков без названий, сер. 30-х гг.*)

Роста он был обыкновенного, одевался просто и незаметно <...> волосы расчесывал на пробор, усы и бороду брил и вообще был человеком совершенно незаметным. («В одном городе...»)

<...> обыкновенный с виду молодой человек <...> Ничего особенного в этом человеке не было <...> («К одному из домов...»)

Старые брюки Ивана Яковлевича износились уже настолько, что одеть их стало невозможно. Иван Яковлевич зашивал их несколько раз, но наконец и это перестало помогать. («Иван Яковлевич Бобов...»)

Родительница кричит: «Подавайте мне моего ребенка!» А ей отвечают: «Ваш, — говорят, — ребенок находится внутри вас». «Как! — кричит родительница. — Как ребенок внутри меня, когда я его только что родила!» «Но, — говорят родительнице, — может быть вы ошибаетесь?» <...> Одним словом и сами не знают, что сказать родительнице. («Теперь я расскажу...», 1935)

Первый раз в новых брюках (зеленых в желтую крапинку. — А. Г.) Иван Яковлевич вышел очень осторожно. <...> служащий скользнул взглядом по брюкам Ивана Яковлевича и остановился. <...> Иван Яковлевич сделал несколько шагов вперед, но увидев, что теперь навстречу ему идет не служащий, а служащая, опустил голову и перешел на другую сторону улицы. («Иван Яковлевич Бобов...»)

Примеры можно множить. Хармс и Гоголь — отдельная большая тема, на которую мы здесь распространяться не будем. Но необходимо помнить, что в известном списке «Вот мои любимые писатели» (1937) Хармс поставил Гоголя на первое место⁵. В том же году Хармс делает в «голубой тетради» следующую запись: «Довольно праздности и безделья! Каждый день раскрывай эту тетрадку и вписывай сюда не менее полстраницы. Если нечего записать, то запиши хотя бы по примеру Гоголя, что сегодня ничего не пишется. Пиши всегда с интересом и смотри написание как на праздник».

Таким образом, Гоголь выступает не только любимым писателем Хармса, но и учителем, примером в деле «сочинительства», преподносящим, надо сказать, довольно странный урок: не ждать, пока снизойдет «вдохновение», а упорно писать, тренироваться каждый день, и даже если не пишется, так и написать: «не пишется». (Подобная запись есть и в самой «голубой тетради».) Урок для Хармса чрезвычайно важный, сейчас попробуем выяснить, почему.

* * *

Нетрудно заметить, что все «не-случаи» представляют собой попытки создания одного и того произведения, оборванного на разных стадиях, в зависимости от того, когда автор осознает неудачность очередной попытки. По этим стадиям можно выстроить обобщенную схему начала этого предполагаемого произведения:

1. описание персонажа, чей облик напоминает облик самого автора;
2. основное настроение персонажа: фрустрация при соприкосновении с окружающим миром;
3. отсюда — болезненное ничегонеделание, бессонница;
4. ожидание изменения, традиционный символ или квинтэссенция короткого — знакомство и роман с красивой женщиной;
5. наконец — событие: дверной или телефонный звонок (вариант: встреча на улице), возможно, являющийся вестником изменения.

На этом, однако, даже самые далеко зашедшие «не-случаи» обрываются, и о дальнейшем остается догадываться. Обратим внимание на то, как здесь осторожен Хармс с неожиданностью — в то время как в «типично хармсовских» текстах он столь охотно эксплуатирует, даже профанирует феномен неожиданности. Эта необычная осторожность — чуть прикоснулся и тотчас же отдернул руку, взглянул и сразу отвернулся — заставляет задуматься над тем, какого же рода предстоящая неожиданность, и не близка ли она к так называемому чуду.

Обратимся к двум текстам, которые и по времени написания, и по смыслу являются своего рода обрамлением по отношению к «не-случаям», но сравнительно лучше известны и исследованы. Это рассказ «Утро» (1931) и повесть «Старуха» (1939).

Близость этих текстов к «не-случаям» определяется и «сочинительским» стилем, и бытовой описательностью, и настроением раздражения действительностью и смутного ожидания. Важное отличие заключается, однако, в том, что и в «Утре», и в «Старухе» авторское «я» не ограничивается ролью сочинительского «я», о котором говорилось выше, но превращается в автора-персонаж, причем с ударением не на вторую часть единства — «персонаж» (как это происходит в текстах типа «случаев»), а на первую его часть — «автора», смыкающегося с «лирическим героем» «случаев».

«Утро» начинается с того, что автор-персонаж (будем называть его повествователем) пытается понять свой собственный сон: собака лизала камень, а потом стала смотреть в воду.

Она там видела что-нибудь?
Зачем она смотрит в воду?

В одном из более поздних прозаических фрагментов, «Как легко человеку запутаться в мелких предметах...», Хармс снова заводит разговор о смотреии в воду. Предлагается налить в таз воды и смотреть на нее: даже если ничего не видно, «а все же хорошо». «Мы загибали пальцы и считали. А что считали мы не знали, ибо разве есть какой-либо счет в воде?» (1940). Смотрение в воду, таким образом, предстает как иероглиф ожидания, всматривания в подобную воде, однородно незначительную действительность в надежде увидеть в ней что-то кроме собственного отражения, дожидаться какого-то события. Действительность не только однообразна, но и утомительно дискомфортна: папиросы кончаются, денег нет, не на что даже пообедать, погода — «полуснег, полудождь». Не лучше и люди:

Они все недавно приехали из деревни и не умеют еще ходить по улицам. Очень трудно отличить их грязные костюмы и лица.

Они топчутся во все стороны, рычаг и толкаются.

Толкнув нечаяно друг друга они не говорят «простите», а кричат друг другу бранные слова.

Тут же, однако, выясняется, в чем главная причина фрустрации: это невозможность создать текст. Текст о невозможности создать текст: в перспективе — дурная бесконечность. Как пародия на классический модернистский сюжет: писатель, пишущий о писателе, текст о создании текста, сон во сне, — выглядит у Хармса тот же сюжет, взятый в неосуществлении: текст о невозможности создать текст, сон о бессоннице. «Утро»:

Вчера вечером я сидел за столом и много курил. Передо мной лежала бумага, чтобы написать что-то. Но я не знал, что мне надо написать. Я даже не знал должны быть это стихи или рассказ или рассуждение. Я ничего не написал и лег спать. Но я долго не спал. Мне хотелось узнать, что я должен был написать. Я перечислял в уме все виды словесного искусства, но я не узнал своего вида. Это могло быть одно слово, а может быть я должен был написать целую книгу. Я просил Бога о чуде, чтобы я понял, что мне нужно написать. Но мне начинало хотеться курить. У меня оставалось всего четыре папиросы. Хорошо бы хоть две, нет три, оставить на утро.

Я сел на кровати и закурил.

Я просил Бога о каком-то чуде.

Да да, надо чудо. Все равно какое чудо.

Собственно говоря, писатель, имеющий дело с так называемой реальной действительностью, изображающий, а не изобретающий, в идеале и является чудотворцем: пересоздавая косную реальность в художественный текст, он творит чудо — искусство. Есть подозрение, что этот вид чудотворства, когда бутылочное стекло на плотине действительно блестит, а пирожное «мадлен» действительно пахнет, был Хармсу недоступен. Несмотря на характерную имитацию внешних примет «сочинительства» в гоголевско-чеховской традиции, до конца выдержать роль «сочинителя» Хармс не может и, в частности, поэтому обрывает тексты, написанные в этой манере. Неспособность быть «сочинителем», в сочетании с неколебимым ощущением себя писателем, т.е. тем, чье основное назначение — наносить на бумагу неизобразительные знаки, — не исключено, что здесь один из истоков главной хармсовской темы, темы чуда, его возможности и невозможности. И, тем самым, один из истоков самого понятия «реальное искусство» — когда слово и вещь равноправны, когда стихи можно «бросить в окно, и стекло разобьется».

(Только не надо понимать это так, что, дескать, Хармс не умел писать, как нормальный писатель, вот и выдумал себе удобную теорию чуда. Это просто разные виды творчества. Того, кто оперирует словами как маг, интересует не красота слова, а его сила. Зная лишь «ударные» хармсовские вещи типа «случаев», мы не сомневаемся, что он это понимал. Но

знакомясь с «не-случаями», мы начинаем понимать, что он иногда в этом сомневался, что гораздо интереснее.)

* * *

«Чудеса» и неожиданности, которыми изобилуют тексты типа «случаев» — это изменения, происходящие вне наблюдателя и с легкостью необыкновенной. Так улетает на небо «Молодой человек, удививший сторожа», в одноименном рассказе; так «вдруг» появляются на столе конфеты, а потом случаются две смерти и два игровых, «понарошечных» воскресения в рассказе «Отец и Дочь». Такие чудеса, может быть, вернее даже назвать фокусами: фокус — иллюзия чуда. Как в стихотворении 1928 г. «Фокусы!!»:

Из-под комода ехал всадник
лицом красивый как молитва,
он с малолетства был проказник
ему подруга бритва.
Числа не помня своего
держал он курицу в зубах.
Иван Матвевича свело
загнав печенку меж рубаш.
А Софья Павловна строга
сидела выставив затылок
оттуда выросли рога
и сто четырнадцать бутылок⁶.

В этом творимом на глазах игровом мире в любую секунду может произойти все, что угодно. («Я — творец мира», как пишет Хармс в 1933 г. К. Пугачевой.) Но то чудо, о котором просит повествователь «Утра» и которое подспудно ожидается в «не-случаях», — другого рода, другой природы. Оно не одно из множества «чудес»-фокусов, оно — единственное. Оно должно произойти не в том мире, который творит автор и, значит, не по воле автора; оно должно произойти в том мире, который сотворен Богом и, значит, просить о нем надо Бога. И, самое главное, это должно быть не внешнее, а внутреннее чудо, не просто некое невероятное событие, свидетелем которого должен стать повествователь, а нечто такое, что произойдет с ним самим. Продолжим прерванную цитату из «Утра»:

Да да, надо чудо. Все равно какое чудо.
Я зажег лампу и посмотрел вокруг. Все было по-прежнему.
Да ничего и не должно было измениться в моей комнате.
Должно измениться что-то во мне.

В связи с этим противопоставлением внешнего чуда внутреннему и вообще в связи с проблемой человека-мира хочется вспомнить один известный, но нехарактерный «случай» под названием «Сундук» (или, в другой редакции, «Гамма Сундук»). «Человек с тонкой шеей забрался в сундук, закрыл за собой крышку и начал задыхаться», не забывая при этом разглагольствовать о борьбе между жизнью и смертью, свидетелем и участником которой ему предстоит быть. При этом он, кажется, не собирается предпринимать ничего для победы жизни, то есть поднимать крышку сундука. Далее происходит следующее:

Ой! Что же это такое? Сейчас что-то произошло, но я не могу понять, что именно. Я что-то видел или что-то слышал...
Ой! Опять что-то произошло! Боже мой! Мне нечем дышать. Я кажется умираю...
А это еще что такое? Почему я пою? Кажется у меня болит шея... Но где же сундук? Почему я вижу все, что находится у меня в комнате? Да никак я лежу на полу. А где же сундук?

Сундук исчезает, и человек резюмирует: «Значит жизнь победила смерть неизвестным для меня способом». Черновой вариант рассказа снабжен примечанием автора, то ли недоуменным, то ли язвительным: «Если сказать “жизнь победила смерть” то неясно кто кого победил, ибо ясно: “тигр победил льва” или “тигра победил лев”».

Иными словами, амбивалентность грамматической конструкции предполагает двойное толкование финала рассказа: произошло чудо, но это чудо — может быть, победа жизни, а может быть, и победа смерти. В связи с этим последним толкованием можно привести еще одну цитату, на этот раз из Введенского («серая тетрадь», 1932-33): «Чудо возможно в момент Смерти. Оно возможно потому что Смерть есть остановка времени».

«Утро» заканчивается описанием бессонницы и наконец трудного засыпания. Кажется, никакого чуда на этот раз не случается.

Проблема чуда была актуальна не для одного Хармса, но и для его друзей, причем по-разному — в обэриутской (игровой) и чинарской (эзотерической) системах. Так, среди чинарских текстов есть два пересказа одного и того же сна, который приснился Якову Друскину. Сам он пишет («Сон I»):

Я встретил Л. В.⁷ на улице. Он был какой-то просветленный и неинтересный.

Я хотел, чтобы он сделал чудо, но прямо просить чуда нельзя. Я попросил его подбросить меня. Он подбросил. — Ну, это еще не чудо, — подумал я, и попросил его подбросить повыше. Он подбросил меня почти до трамвайных проводов. Я все еще не был уверен в чуде. — Л. В., а Вы не можете меня подбросить еще выше? — Он подбросил меня выше трамвайных проводов. — Ну, это уже чудо — подумал я, и сразу стало неинтересно. Совершенное чудо стало неинтересным.

Тот же сон пересказывает Л. Липавский в «Разговорах» со следующим резюме:

Значит, чудо. И сразу учитель стал Я. С. неинтересен и пропал. Ведь во сне так всегда: что становится безразличным, то перестает существовать.

Здесь есть два «теоретических» момента, которые, как кажется, имеют прямое отношение к нашему предмету. Во-первых, запрет: «прямо просить чуда нельзя». Очевидно, как философ прежде всего христианский, Друскин склонен видеть в прямой просьбе о чуде грех, соблазн. И второе — то, что совершенное чудо становится неинтересным и, если приложить сюда же вывод Липавского, — перестает существовать.

Проблема чуда в рассказе «Утро» — проблема чуда несовершеншегося. В «Старухе» Хармс наконец находит в себе силы для осуществления давнего замысла, того самого, набросками или подступами к которому мы можем теперь считать «не-случаи», — текст создан, и проблема несовершеншегося чуда превращается в проблему чуда совершеншегося, которая оказывается еще сложнее.

В сущности, что происходит в повести? Повествователь встречает на дворе старуху с часами без стрелок (еще раз вспомним Введенского: «Чудо возможно в момент Смерти <...> потому что Смерть есть остановка времени»). Приходит домой и ложится на кушетку, стараясь заснуть. Но заснуть не может (ср. бессонницу в «Утре» и в «не-случаях»). Вместо этого он решает заняться сочинением прозы:

Я возьму бумагу и перо и буду писать. Я чувствую в себе страшную силу. Я все обдумал еще вчера. Это будет рассказ о чудотворце, который живет в наше время и не творит чудес. Он знает, что он чудотворец и может сотворить любое чудо, но он этого не делает. Его выселяют из квартиры, он знает, что стоит ему только махнуть пальцем и квартира останется за ним но он не

делает этого, он покорно съезжает с квартиры и живет за городом в сарае. Он может этот сарай превратить в прекрасный кирпичный дом, но он не делает этого, он продолжает жить в сарае и, в конце концов, умирает, не сделав за свою жизнь ни одного чуда.

Задуманный рассказ — рассказ о свободе воли. Его предположительный герой настолько свободен в своем выборе, что даже отказывается от возможности преодолеть стесняющие его внешние обстоятельства (ср. раздражение от окружающего мира в «не-случаях», против которого их персонаж беспомощен), сознательно не используя свой чудесный дар. Однако, как выясняется, повествователь не способен написать ничего, кроме одной знаменательной фразы: «Чудотворец был высокого роста» (это все, что осталось от попыток описания внешности героя⁸).

Все последующие события при желании можно рассматривать как сон повествователя, которому все же удалось уснуть. Но здесь, в сущности, не имеет значения, происходит действие наяву или во сне. Чудо не надо творить — оно приходит само. Но какое это чудо? И к кому, осмелимся спросить, попала в результате предназначавшаяся Богу молитва о чуде? Поначалу это только мрачная нелепость: мерзкая старуха, незваная гостья повествователя, умирает у него в комнате. Затем — страшная пародия на христианское чудо, на евангельское чудо воскресения: труп старухи ненадолго оживает, ползает по комнате. Не была ли мысль о чуде искушением, самоощущением чудотворца — гордыней, и не пришло ли теперь уже закономерное возмездие? Знакомая ситуация: «ученик чародея»... Теперь уже придется просить Бога о «чуде наоборот», о ликвидации вторгшегося в жизнь отвратительного и страшного чуда:

Вдруг, — подумал я, — старуха исчезла. Я войду в комнату, а старухи-то и нет. Боже мой! Неужели чудес не бывает?!

Увы: бывают. Более того: это непрошеное «чудо» уничтожает возможность обыкновенного человеческого чуда, о котором мечтает герой: завести роман с хорошенькой дамочкой, встреченной на улице, а точнее, в очереди (очередь, магазин — одна из характерных ситуаций, вызывающих раздражение персонажа «не-случаев»). Это тот самый критический момент, на котором обрывались «не-случаи», но теперь нашлась причина неосуществления: старуха, непрошеное анти-чудо. Бытовая мотивировка (дамочку куда-то пригласить) перекрывается более глубокой, проскальзывающей в разговоре повествователя с Сакердоном Михайловичем:

- <...> я вспомнил, что не могу пустить ее в свою комнату.
- Что же, у вас в комнате была другая дама? — спросил Сакердон Михайлович.
- Да, если хотите, у меня в комнате находилась другая дама, — сказал я, улыбаясь. — Теперь я никого к себе в комнату не могу пустить.
- Женитесь. Будете приглашать меня к обеду, — сказал Сакердон Михайлович.

(Ср. распространенный фольклорный мотив смерти-свадьбы.)

Чудо жизни отменяется чудом смерти. И уж совсем символически тот эпизод, где повествователь, уже упаковав ненавистный труп в чемодан⁹, вновь видит на улице свою милую дамочку, но чемодан мешает ему догнать ее: тому, кто тащит с собой смерть, за жизнью не угнаться...

Таким образом, все было бы слишком понятно, если бы не еще один, может быть, самый интересный поворот сюжета — открытый финал, характерный, между прочим, и для кипчевых вещей Введенского (ср., напр., «Кругом возможно Бог», «Суд ушел», «Некоторое количество разговоров» и др.). Стоило повествователю отлучиться по нужде, как чемодан с мертвой старухой, который он везет за город, чтобы утопить в болоте, оказался украденным. А может быть, просто исчез. Надо сказать, что еще до того, как вплотную заняться текстом «Старухи», мы обратили

особое внимание на один из незначительных, казалось бы, эпизодов в середине повести. Приведем его здесь:

Но в это мгновение в комнате что-то резко щелкнуло.

— Что это? — спросил я.

Мы сидели молча и прислушивались. Вдруг щелкнуло еще раз. Сакердон Михайлович вскочил со стула и, подбежав к окну, сорвал занавеску.

— Что вы делаете? — крикнул я¹⁰.

Читатель, вслед за повествователем, вправе предположить все что угодно. Станный звук, да еще сопровождающийся неадекватными действиями Сакердона Михайловича — не она ли это, долгожданная неожиданность с заявкой на чудо? Немедленное бытовое, «самое обыкновенное» объяснение, однако, снимает эффект:

Но Сакердон Михайлович, не отвечая мне, кинулся к керосинке, схватил занавесочной кастрюльку и поставил ее на пол.

— Черт побери! — сказал Сакердон Михайлович. — Я забыл в кастрюльку налить воды, а кастрюлька эмалированная и теперь эмаль отскочила.

— Все понятно, — сказал я, кивая головой.

Нам тогда показалось, что этот эпизод как-то внутренне связан с финалом «Старухи». И позднее мы с радостью обнаружили указание на это в самом тексте повести:

И вдруг я остаиваюсь и тупо гляжу перед собой. Чемодана, там где я его оставил, нет. Должно быть, я ошибся окном. Я прыгаю к следующему окошку. Чемодана нет. Я прыгаю назад, вперед, я пробегаю вагон в обе стороны, заглядываю под скамейки, но чемодана нигде нет.

Да, разве можно тут сомневаться? Конечно, пока я был в уборной, чемодан украли. Это можно было предвидеть!

Я сижу на скамейке с вытаращенными глазами, и мне почему-то вспоминается, как у Сакердона Михайловича с треском отскакивала эмаль от раскаленной кастрюльки.

Тут есть, конечно, некоторая связь на внешнем причинно-следственном уровне, о которой для смеха следует упомянуть: ведь если бы Сакердон Михайлович не забыл налить в кастрюльку воды, друзьям не пришлось бы есть сардельки сырыми, тогда, может быть, у повествователя не разболелся бы живот¹¹, ему не пришлось бы отлучаться в уборную, и чемодан бы не украли. Но дело все-таки, видимо, не совсем в этом. Перед нами та же цепочка: ожидание чуда — свершение чуда — его неинтересность или ненужность — его отмена. Только в случае с кастрюлькой — на профаническом, предупредительном, в случае же с чемоданом — на более серьезном уровне. Чемодан исчез вслед за сундуком из рассказа «Сундук». Теперь непонятно: был ли чемодан со старухой или его вовсе не было? И Хармсу остается лишь подчеркнуть открытый финал характерной для него фигурой квази-окончания:

На этом я временно заканчиваю свою рукопись, считая, что она и так уже достаточно затянута¹².

Примечания

- 1 Ср., напр., «Предназначение» (т.е. обращение к читателю), предвещающее неоконченный «Перечень зверей»: «...скачи дальше, смейся и делай все, что ты хочешь, потому что есть у меня и другой читатель, получше тебя!»; далее зачеркнуто: «и этот читатель — я сам».
- 2 Все тексты, за исключением особо отмеченных, цитируются по автографам, сохранившимся в собрании Я. С. Друскина (ОРИК РНБ, ф. 1232 и личный архив Л. С. Друскиной).

- 3 Ср. известную хармсовскую шутку из текста «Однажды я пришел в Госиздат...»: «Вот например: раз, два, три! Ничего не произошло! Вот я запечатлел момент, в котором ничего не произошло.
Я сказал об этом Заболоцкому. Тому это очень понравилось, и он целый день сидел и считал раз, два, три! и отмечал, что ничего не произошло.
За таким занятием застал Заболоцкого Шварц. И Шварц тоже заинтересовался этим оригинальным способом запечатлеть то, что происходит в нашу эпоху, потому что ведь из моментов складывается эпоха».
- 4 В архиве имеются самодельные «визитные карточки» или «дверные таблички» Хармса. На одной из них, например, «жирными печатными буквами» тщательно, но кривовато выведено: «Даниил Иванович Дукон-Хармс».
- 5 Опубл. В.Глоцером: Книжное обозрение. 1990. № 3, 19 янв. С. 9. Следующий текст из «голубой тетради» опубликован им же: Вопросы литературы. 1987. № 8. С. 262.
- 6 Текст цитируется по изданию: *Хармс Д.* Собрание произведений /Под ред. М. Мейлаха и Вл. Эрля. Вегем, 1978. Т. 1. № 26.
- 7 Л. В. Георг, учитель словесности в гимназии им. Лентовской, где учились Друскин, Введенский, Липавский.
- 8 Ср. заключительную часть хармсовского рассказа «Симфония № 2» (1941), конец которого также имеет определенное отношение к проблеме чуда:
«Я высокого роста, нелупый, одеваюсь изящно и со вкусом, не пью, на скачки не хожу, но к дамам тянусь. <...> с Мариной Петровной у меня вышел забавный случай о котором я и хочу рассказать. Случай вполне обыкновенный, но все же забавный ибо Марина Петровна, благодаря меня, совершенно облысела, как ладонь. Случилось это так: пришел я однажды к Марине Петровне, а она трах! и облысела. Вот и всё».
Обратим специальное внимание не только на высокий рост автора-персонажа, который оказывается виновником некоего чуда или фокуса с Мариной Петровной, но и на то, что это чудо или фокус объявляется «случаем вполне обыкновенным», — точно так же как в «не-случаях», подражая Гоголю, Хармс называет персонажа самым обыкновенным, ничем не примечательным человеком, а сам, очевидно, предвдущает некие странные и необыкновенные события, должностующие произойти в так и не написанных продолжениях «не-случаев».
- 9 Нельзя отрицать типологическое подобие чемодана и сундука — замкнутого, запертого пространства-небытия (ср. «комнату с тараканами» у Достоевского). И если чудо — преодоление этого пространства («Сундук»), то борьба с вторжением античуда не случайно воплощается в запикивание его обратно в это пространство-небытие.
- 10 Ср. приведенный выше фрагмент о свисте, источник которого Иван Яковлевич силился обнаружить в выдвинутых ящиках стола.
- 11 «Видно сардельки, которые я ел сегодня, были не очень хороши, потому что живот мой болел все сильнее. А может быть, это потому, что я ел их сырыми?»
- 12 Интересно отметить, что этот прием также восходит к традиции русской классической литературы, ср., напр., окончание рассказа А. П. Чехова «Сапоги всмятку».

Валерий Сажин

БЛОК У ХАРМСА

Постепенное исследование текстов Хармса обнаруживает их основательную подверженность влияниям, насыщенность мотивами и реминисценциями из других литературных текстов. Надо полагать, что во множестве уже разбросанные частные замечания о памяти Хармса по отношению к предшествовавшей и современной ему литературе трансформируются с течением времени в исследования о Хармсе и — Пушкине, Гоголе, Козьме Пруткове (и Алексее К. Толстом), Достоевском, Льве Толстом, Лескове...¹

Впрочем, творческий метод Хармса вряд ли позволит когда-либо уверенно сказать об итоговой расшифровке всех метаморфоз и «сдвигов», которые он проделал с чужими текстами. Поэтому, в частности, настоящее сообщение надо рассматривать как предварительные заметки к обозначенной теме.

Проблема «Блок у обзриутов» имеет уже свою коротенькую исследовательскую историю. Применительно к А. Введенскому в сугубо биографическом плане ее описали А. А. Кобринский и М. Б. Мейлах². Авторами даны историко-биографические мотивировки известному обращению к А. Блоку в 1921 году трех соучеников 190-й советской трудовой школы им. Лентовской со своими стихотворениями и сопроводительной запиской к ним. Этими соучениками были А. Алексеев, Л. Липавский и А. Введенский. Работа А. А. Кобринского и М. Б. Мейлаха не оставляет сомнений в том, что Блок был одним из любимых поэтов А. Введенского в конце 1910-х — начале 1920-х годов.

То же можно сказать и о Хармсе. Покойный А. А. Александров отмечал, например, что во II Детскосельской школе, где директорствовала и вела русский язык и словесность тетка Хармса Наталия Ивановна Колюбакина, устраивался, в частности, вечер памяти Блока и на нем присутствовал Хармс³. По воспоминаниям Я. Друскина, весной или летом 1925 г. началась дружба Хармса с Введенским⁴ и (ступая на логико-художественную тропу) заключим, что оба поэта сошлись в своем увлечении Блоком. Впрочем, есть и более основательное свидетельство заинтересованности Хармса в творчестве Блока — текст в его записной книжке 1926 г., озаглавленный им «Стихотворения наизустные мною», где среди 16 других авторов фигурирует Блок со следующими произведениями: «Двенадцать. Незнакомка. Ты проходишь. Сусальный ангел. Потемнели, поблекли. В ресторане. В голубой далекой спальне»⁵.

Этим, кажется, исчерпываются наличные прямые свидетельства об отношении Хармса к Блоку.

Каковы же косвенные, или, иными словами, творческие свидетельства?

Одно из них усматриваем в тексте Хармса «История Сдыгр Аппр» (1929)⁶. Исходная коллизия этой сценки, сочетающей прозаические и стихотворные части, состоит в отрывании руки Петром Павловичем у Андрея Семеновича (многократно разыгрываемая у Хармса ситуация), после чего тот ходит с пустым рукавом. Сопоставим ее с ремаркой из «Балаганчика» Блока, в которой о мистиках, сидящих за столом, гово-

рится, что они «<...> безжизненно повисли на стульях. Рукава сюртуков вытянулись и закрыли кисти рук, будто рук и не было. Головы ушли в воротники. Кажется, на стульях висят пустые сюртуки»⁷. Это внешнее подобие умножается более, на наш взгляд, существенным. В «Истории Сдыгр Аппр» Петр Павлович, усугубляя свои злодеяния, откусывает ухо профессора Тартарелина: «-Ой-ой-ой, как больно! — стонал профессор. — Моя рана горит и исходит соком. Где найдется такой страдательный человек, который промоет мою рану и зальет ее коллодием?!»

Был чудный вечер. Высокие звезды, расположенные на небе установленными фигурами, светили вниз»⁸. Это травестированное истечение раны соком, кажется, корреспондирует аналогичной ситуации «Балаганчика» Блока: «Влюбленный бьет с размаху паяца по голове тяжким деревянным мечом. Паяц перегнулся через раму и повис. Из головы его брызжет струя клоквенного сока.

П а я ц

(*пронзительно кричит*)

Помогите! Истекаю клоквенным соком!»⁹

Отметим, что следом начинается факельное шествие, означающее ночное (как и у Хармса) время происходящих событий.

Более фундаментальными представляются трансформации блоковских вейний в «Комедии города Петербурга» Хармса.

Предварительно необходимо охарактеризовать историю текста¹⁰. Сохранившаяся рукопись «Комедии города Петербурга» представляет собой последовательное сочетание написанных на протяжении 28 февраля — 5 сентября 1927 года и, вероятно, чуть позже нескольких групп текстов, озаглавленных Хармсом: «часть II» (28 февраля — 7 марта), «Действие II» (6 — 9 мая), «Второй план» и «Первый план» (11 мая), «Третий акт Комедии Города Петербурга» (25 мая), «III часть» (не датирована, но поскольку имеется черновой вариант начала с датой 5 сентября, можно полагать, что текст получил окончательное оформление тогда же или около этого времени) и «К III-ей части Комедии Города Петербурга Интермедия» (4 сентября). Причем в автографе имеется еще недатированный фрагмент из двух стихов под заглавием: «Действие III», не вошедший ни в один из известных текстов «Комедии...».

Имея несомненные доказательства тому, что «Комедия...» существовала как некое произведение с таким заглавием еще до 20 августа 1926 г.¹¹, мы, тем не менее, не можем быть совершенно уверены, что перед нами новый текст, пополняющий или продолжающий текст 1926 г., а не его редакция¹².

Таким образом, принятую последовательность публикации частей «Комедии...» следует, вероятно, признать наиболее адекватной сохранившемуся авторскому тексту¹³, единственное сомнение можно высказать относительно все-таки, на наш взгляд, излишней уверенности, с какой при публикации «Комедии...» реконструируются отсутствующие у Хармса «Действие I», «Действие III»¹⁴.

Текстологические детали немаловажны, поскольку они имеют прямое отношение к вопросу о смыслообразующей конструкции «Комедии...» Указания на наличие никем не виденных «окончательного варианта» или «беловой рукописи» содержат, пусть прямо и не высказанное, предположение, что не организованная во временной и логической последовательности конструкция того текста «Комедии...», с которым мы имеем дело, приобрела в конце концов «правильные» формы. Между тем, еще в 1966 г. А. Александров, сопоставив «Комедию...» с посвященным ей текстом «Восстания» Н. Заболоцкого, заметил, что «Пьеса Хармса была принципиально фрагментарна»¹⁵ и что не случайно Заболоцкий назвал свое «Восстание» в посвящении Хармсу «фрагментами», поскольку «Восстание» миниатюрно воспроизводит конструктивный принцип «Комедии»¹⁶.

То же свойство текста Хармса отметил И. Вишневецкий: «<...> дошедший до нас черновик «Комедии города Петербурга» 1927 года не оставляет впечатления незаконченности, хотя и начинается только с II части. Цельность известной нам рукописи настолько поразительна, что закрадывается сомнение — а была ли вообще написана отсутствующая в черновике I часть?»¹⁷

Предположения о том, что мы имеем дело с вполне завершенным (структурно) текстом, основываются на интерпретации его фрагментарной конструкции как отражении ситуации исторического катаклизма, претерпеваемого Петербургом (олицетворяющем, по-видимому, всю Россию) в результате революционных потрясений, — подобно тому, как в посвященном «Комедии...» «Восстании» Заболоцкий «<...> изобразил катастрофическое распадение старого мира под мощными ударами революции»¹⁸. Смещение и смешение исторического времени представляют одновременно сосуществующие в «Комедии...» императоры Петр I и Николай II, комсомолец Вертунов, придворный Иван Щепкин, Павел Афанасьевич Фамусов и другие персонажи. Атмосферу же «Комедии...» определяет мотив угрозы старому миру, который пытается уцелеть, но сонм Чудовищ, предводительствуемых Зверем, появляющимся в финале (употребляем этот термин условно), означает крушение мира сего вообще («Тухнет солнышко как свечка на ветру»; 521)¹⁹.

Полагаем, что ряд мотивов «Комедии...» позволяет интерпретировать ее как частичный парафраз «Двенадцати» Блока.

Наиболее прозрачно отсылающим вообще к Блоку и его лирике является фрагмент «Комедии...», в котором два офицера, стоящих, так сказать, на страже интересов царя, видят, как по небу летят, подобно призракам, Стол, Пьяница и Дама. Дама отбивается от Пьяницы:

Дама
Сашка, мерзавец! не хватай меня...!
Пьяница
Подожди ж подожди ж...
Дама
Нельзя, не хочу
(Отбивается. Пьяница целует её) (515).

Очевидно, что фигурируют персонажи Блока, причем Пьяница, как видно, идентифицирован с самим поэтом²⁰.

Но, повторим, мы находим в «Комедии...» мотивы, адресующие ее конкретно к «Двенадцати» Блока.

Перечислим их с подобающими примерами.

Едва ли не банальным будет констатировать пронизывающий текст Блока мотив ветра — своеобразное действующее лицо «Двенадцати», воплощающее угрозу старому миру. Подобную функцию (и столь же насыпая текст) выполняет ветер в «Комедии...», где Ваня Щепкин («некий бывший человек») систематически заботится о том, чтоб предохранить прежде всего царя от губительного влияния ветра (сквозняка). Вот несколько параллельных мест из Блока и Хармса:

«Двенадцать»
Черный вечер.
Белый снег.
Ветер, ветер!
На ногах не стоит человек.
Ветер ветер —
На всем божьем свете! (347)²¹

Завивает ветер
Белый снежок (347).

«Комедия...»
Щепкин: Закройте двери. Сквозняк невозможный. Царь простудится. (488)
Щепкин: Да закройте же вы двери. Простудится же. (489)

балалаечник
царь танцует
ветер дует
люди плачут

Ветер хлесткий!
Не отстает и мороз! (348)

слезы льют
всё таную
ветер дует
царь не скачет
ходят лют (489).

Ветер веселый
И зол и рад,
Крутит подолы,
Прохожих косит,
Рвет, мнет и носит
Большой плакат... (348—349)

Щепкин вбегая: Господа, закройте дверь. Оттепель это самое опасное время! (491)

Щепкин вбегая: <...> где-то, по-мойму, окно открыто — дует... (502)

Поздний вечер.
Пустеет улица.
Один бродяга
Сутулится,
Да свищет ветер... (349)

Фамусов <о ветре>

Дудит в придворные глаза
в портьеры, в шторы, в образа
кольшет перья, фижмы, пудру
вертится, трогает струну
дворцы ломает в пух и к утру
потоком льётся на страну.
летит волна, за ней другая
царицу куклой кувиркая
козлиный комкая платок
царя бросая в потолок (521—522).

Гуляет ветер, порхает снег
Идут двенадцать человек. (349)

...Вдаль идут державным шагом...
— Кто еще там? Выходи! —
Это — ветер с красным флагом
Разыгрался впереди... (358)

Отметим при этом даже буквально совпадающее в мотиве ветра-вьюги акцентирование Блоком и Хармсом одного и того же слова:

Блок

Разыгралась чтой-то вьюга,
Ой, вьюга́, ой, вьюга́!
Не видать совсем друг друга
За четыре за шага! (356)

Хармс

Щепкин
он вьется так и вьется
на вьюгу на вьюгу (525).

Наиболее очевидным, «откуда дует ветер», станет ближе к концу «Комедии...»:

Закройте раму, закройте двери
ветер не злился и к нам не лети
темною ночью выйдут звери
выйдут крылатые нас найти (522).

И действительно, почти тот час же появляется Хор чудовищ:

мы любимцы сквозняка
сквозняка сквозняка
мы летим из далека́
далека́ ка́ (523).

С «налетом» этих «зверей» связана еще одна текстовая параллель сопоставляемых произведений:

Запирайте этажи,
Нынче будут грабежи! (354)

большой Хор

проходили
звери дугие
закрывались
окна с трепетом (519).

Другая параллель «Двенадцати» в «Комедии...» — Катенька, образ жизни которой вполне корреспондирует ее тезке Катьке: это персонаж, о котором комсомолец Вертунов в таких словах напоминает Николаю II:

Она тебя встречала поцелуем на Морской
и зонтиком помахивая шла под ручку.
Вы заходили в ювелирный магазин
ты шел как подобает Императору
а Катенька как виселица шла (493);

демонический персонаж Обернибесов называет ее «девкой»:

Вон хочешь эта девка обернется?
.....

свернет в кусты и ляжет на траву (508);

князь Мещерский именует ее «прелестной кокоткой», и она флиртует с ним, называет женихом, а при появлении комсомольца Вертунова мгновенно предаёт Мещерского и льнет к «новой власти». Под конец (так сказать, в «финале») комсомолец Вертунов называет Катеньку своей женой — исход иной, нежели в «Двенадцати», но процесс подобный.

Наконец, обратимся к Обернибесову²²: это демонический персонаж «Комедии...», который то и дело восклицает: «Бог — это я!» (494, 495, 507, 508), но в конце концов «срезается»:

Я Бог но с топором! (509) —

Бог, обернувшийся бесом. Именно с ним (как с одним из сонма чудовищ) связан мотив вьюги, о нем сказано уже цитировавшееся:

он вьется так и вьется
на вьюгу на вьюгу ...

и подобно тому, кто «за вьюгой невидим» в «Двенадцати», — бродит в «Комедии...» Обернибесов. Сравним:

Кто еще там? Выходи

.....
Кто в сугробе — выходи!

.....
Эй, откликнись, кто идет? (358)

— Кто там машет красным флагом?

— Приглядись-ка, эка тьма.

— Кто там ходит беглым шагом,

Хоронясь за все дома? (358)

Кто идет!

Откликнись, кто идет!

Эй, слушай, кто ты такой!

Стой, не пушуй!

Ответь, куда идешь и как зовут

(506—507)

У Блока — Христос с «кровавым флагом», у Хармса — Бог с топором Обернибесов.

Небезосновательность, по крайней мере, некоторых из обозначенных параллелей побуждает вернуться к общей проблеме текста «Комедии...» — ее фрагментарности, по поводу содержательного смысла которой, как отмечалось выше, уже высказывались осторожные предположения. Дело в том, что и текст «Двенадцати» сознавался Блоком (во всяком случае, так преподносился) как фрагментарная структура — «ряд стихотворений под общим заглавием»²³. Разумеется, эта блоковская автохарактеристика подлежит разнообразным корректировкам и интерпретациям, но сама по себе показательна. Так же, как судьба текста «Комедии...» Хармса: опрометчиво было бы настаивать на его безусловной полноте, но не вероятно, что, проявись сейчас другие части «Комедии...», это были бы еще какие-то «действие», «акт», «часть», «интермедия» — что-то из того же разноименного набора, который мы имеем на сегодня, — но не то, что организует текст на манер классической драматургии и разведет персонажей и действие «Комедии...» во времени и пространстве.

Сознавая необходимость осторожно относиться к авторским самохарактеристикам, упомянем все-таки свидетельство Н. И. Харджиева, что Хармс считал «Комедию...» своей «лучшей и самой ценной вещью»²⁴. Действительно, трудно обнаружить у Хармса другой текст, в котором бы, как в «Комедии...», социальные мотивы были так отчетливы и разнопланово развернуты. Впрочем, отнюдь не хотелось бы связывать эту самооценку лишь с социальными мотивами «Комедии...» — в нашей работе они выделены лишь с прикладной целью сопоставления их с аналогичными у Блока, тогда как содержание хармсовского текста шире и «Комедия...» в меньшей степени о любви, чем, так сказать, о революции (как, впрочем, кажется, и «Двенадцать» Блока?).

Примечания

- 1 Больше всего наблюдений на этот счет см.: *Jaccard J.-Ph. Daniil Harms et la fin de l'avant-gard russe*. Bern, Berlin..., 1991 (русское изд.: СПб., 1995); см. также, напр.: *Jovanovic M.* Случай Раскольникова и его отголоски в русской советской прозе (пародийный аспект). — *Zbornik za slavistiku*. 1981. № 21. P. 46—48; *Cassedy S. D.* Kharms's parody of Dostoevski: Anty-tragedy as political comment. — *Canadian—American studies*. 1984. № 18. P. 268—286; *Улановская Б.* «Может солнце рассердиться на инфузорию...» (Достоевский и творчество поэтов «Объединения реального искусства»). — *Достоевский и мировая культура: Альманах*. № 1. Ч. III. СПб., 1993. С. 67—83; *Chances E.* Čehov and Harms: Story/anty-story. — *Russian literature journal*. 1982. № 36 (123—124). P. 181—192; *Perlina N.* Daniil Kharms's Poetic System: Text, Context, Intertext. — *Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd. Essays and Materials / Ed. by Neil Cornwell*. London, 1991. P. 175—191; *Aizlewood R.* Towards an interpretation of Kharms's Sluchai. — Там же. P. 97—122; *Сажин В.* Тысяча мелочей. — *Новое литературное обозрение*. 1993. № 3. С. 201; Он же. Сон о погибели русской литературы. — Хармсиздат представляет. Сборник материалов. СПб., 1995. С. 83—85.
- 2 *Кобринский А. А., Мейлах М. Б.* Введенский и Блок: Материалы к поэтической предыстории ОБЭРИУ. — А. Блок и русский символизм: проблемы текста и жанра. Тарту, 1990. С. 72—81 (Блоковский сб. X).
- 3 *Александров А. А.* О первых литературных опытах Даниила Хармса. — *Русская литература*. 1992. № 3. С. 156.
- 4 *Друскин Я.* «Чинари». — *Аврора*. 1989. № 6. С. 105.
- 5 *Дневниковые записи Даниила Хармса / Публ. А. Устинова и А. Кобринского.* — *Минувшее*. 11. М.; СПб., 1992. С. 434.
- 6 *Хармс Д.* Полет в небеса: Стихи. Проза. Драма. Письма. Л., 1988. С. 298—307 (с неточностями).
- 7 *Блок А.* Театр. Л., 1981. С. 65 (Библиотека поэта. Большая серия).
- 8 *Хармс Д.* Указ. изд. С. 302.
- 9 *Блок А.* Указ. изд. С. 70.
- 10 Ссылаемся на новейшее издание: *Поэты группы «ОБЭРИУ»*. СПб., 1994. С. 487—528 (Библиотека поэта. Большая серия). В дальнейшем все цитаты даются по этому изд. с указанием страниц в тексте и с поправками по автографу Хармса в РНБ — ф. 1232, ед. хр. 330.
- 11 Это дата стихотворения Н. Заболоцкого «Восстание» с посвящением: «Фрагменты Даниилу Хармсу, автору “Комедии города Петербурга”» (*Александров А.* Стихотворение Николая Заболоцкого «Восстание». — *Русская литература*. 1966. № 3. С. 191).
- 12 Точно также, несмотря на сведения о продолжении работы над «Комедией...» вплоть до 1931 г., мы совершенно не знаем того, что представляла собой эта вещь Хармса в 1931 г.: «Окончательный вариант ее был закончен к 1931 году (по воспоминаниям друзей)» (*Хармс Д.* Собрание произведений / Под ред. М. Б. Мейлаха и В. И. Эрля. Бремен, 1978. Т. I. С. 181, примечания).
- 13 Даже несмотря на то, что «Интермедия», очевидно, написанная последней по времени, ставится перед «III частью» — в соответствии со своим функциональным заглавием.
- 14 *Поэты группы «ОБЭРИУ»*. С. 487, 513. Следуя этой логике, при публикации «III части» тоже следовало ввести конъектуру: «Действие I», но она отсутствует (С. 521); отметим попутно, что ошибочно представлено как конъектура заглавие: «Действие II» (С. 498) — это авторское заглавие.
- 15 *Александров А.* Стихотворение Николая Заболоцкого «Восстание». С. 191.

- 16 Там же.
- 17 *Вишневецкий И. О* «Комедии города Петербурга». — Театр. 1991. № 11. С. 59.
- 18 *Александров А.* Указ. соч. С. 191.
- 19 Ср.: *Вишневецкий И.* Указ. соч. С. 59.
- 20 По словам составителей невышедшего, к сожалению, тома «Театр ОБЭРИУ» — А. Кобринского и М. Мейлаха, блоковский акцент этого места «Комедии...» отмечен ими в комментариях (отсутствует в последнем издании «Комедии...» в Библиотеке поэта).
- 21 «Двенадцать» цит. по: *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960. Т. 3 (с указанием в тексте страницы).
- 22 Фамилию этого персонажа комментаторы последнего издания «Комедии...» считают заимствованием из повести «Неумный бубен» А. Ремизова (1909). — Поэты группы «ОБЭРИУ». С. 628.
- 23 *Иванова Е. В.* Об аресте Александра Блока в 1919 году. — Филологические науки. 1992. № 4. С. 111.
- 24 *Вишневецкий И.* Указ. соч. С. 58. На одном из авторских чтений «Комедии...» «вершиной среди того, что создано Хармсом», назвал ее Заболоцкий (*Бахтеев И.* Когда мы были молодыми: Невьдуманный рассказ. — Воспоминания о Н. Заболоцком. Изд. 2-е. М., 1984. С. 79). Вероятно, этим совпадением самооценки и мнения Заболоцкого объясняется то, что Хармс передал ему, по свидетельству Н. И. Харджиева, текст «Комедии...» (*Вишневецкий И.* Указ. соч. С. 58).

Илья Кукулин

«ДВЕНАДЦАТЬ» А. А. БЛОКА, ЖЕРТВЕННЫЙ КОЗЕЛ
И СЮЖЕТОСЛОЖЕНИЕ У ДАНИИЛА ХАРМСА

1

В некоторых текстах Даниила Хармса можно выделить более или менее инвариантную схему отношений между персонажами, которую пока условно назовем «учитель и женщина». Эта схема, по нашему мнению, обнаруживается в текстах «Елизавета Бам» (1927), «Окно» (1931), «Архитектор и Мария» (1933), «Мне все противно...» (1933).

Если внимательно рассмотреть три последние, в них можно увидеть сходные ситуации. Важнейшую роль в их сюжетах играет противостояние двух персонажей, мужчины и женщины. Мужчина предстает как персонаж самоуверенный, рациональный, структурирующий мир, претендующий на роль учителя. Женщина — как персонаж неуверенный в себе, зависимый, иррациональный, интуитивный, способный к эмпатии и любви. В «Окне» Учитель стремится «рационализировать» Школьницу.

Учитель. Смотри в ступку на дно
и пестиком зерна толки.

Школьница. Я не могу толочь эти камушки:
они, учитель, так тверды,
моя же ручка так нежна...

Учитель. Подумаешь, какая княжна!
Скрытая теплота парообразования
должна быть тобою изучена.

После чего Школьница умирает, а в комнате возникает Окно:

Окно. Я внезапно растворилось.
Я дыра в стене домов.
Сквозь меня душа пролилась.
Я форточка возвышенных умов¹.

О значении и происхождении символического образа окна в произведениях Хармса существует относительно много исследований, опирающихся на литературные произведения, а также на фрагменты из писем и дневников. Окно, обозначаемое также иероглифом \square , имеет у Хармса несколько уровней смысла.

«Я стоял на пустой площадке (трамвая. — И.К.) и пел, прославляя Бога и Эстер.

<...> До самых ворот дома я пел: “Весь мир — окно — Эстер”².

А.А.Александров пишет: «Диалоги Хармса <...> многозначны <...>. Возьмем, к примеру, «Окно». Ученица, умученная строгим педагогом, умирает в классе, «недокопчив образования». Умирает тайком, что особенно возмущает строгого педагога. Душа ее улетает в окно. Балаганная ситуация на тему тупого, мертвающего обучения? Да, конечно.

Но вот из письма осенью 1931 года к Р.Поляковой мы узнаем, что Хармс называл окном монограмму любимой женщины (точнее, саму эту

женщину. — *И.К.*: «Я называл ее окном, сквозь которое я смотрю на небо и вижу звезду. А звезду я называл раем, но очень далеким».

Эта личная символика <...> заставляет нас прочесть диалог в новом ключе, биографическом. Текст — метафорический рассказ о разрыве любовных отношений. И такое понимание <...> отвечает скрытой энергии многих текстов Хармса, содержание которых связано с любовным конфликтом <...>.

С текстом «Окна» сохраняет прямую связь черновая редакция диалога «Окнов и Козлов» (и окончательная тоже, см.далее. — *И.К.*), созданного также в марте 1931 года. В этом наброске Окнов и Козлов ведут спор о духе и плоти. Не вынеся простоту рассуждений Козлова, стукнув его как следует, Окнов убегает в окно (может быть, Окнов Козлова не «стукнул как следует», а убил; убитый же Козлов превратился в окно. — *И.К.*). Этот спор в запечатанном виде скрывается в тексте «Окна». Спор о земном и возвышенном — третий содержательный слой диалога Хармса. <...> Итак, в диалоге <...> — три слоя значений. Внешний (литературный) — сюжет об учителе-мучителе. Скрытый (биографический) — о конце любви. И третий (проблемный), глубоко хармсовский, — алогизм о земном и небесном³.

В «Архитекторе» Каблуков вызывает Марию из беспамятного состояния.

Мария.	Смотрите! Архитектор целится вам в грудь!
Каблуков.	Убийца! Твой черед не за горами. (<i>Архитектор стреляет</i>)
Мария.	Ах! Дым раздвинул воздух сизыми шарами!
Архитектор.	Окончен путь: восходит ясный день, и дом закончен, каменный владыка. Соблюдена гармония высот и тяжести. <...> Флаг в воздухе стреляет. Хвала и слава архитектору! И архитектор — это я ⁴ .

Убийство Каблукова оказывается в то же время моментом завершения дома Архитектором.

В конце стихотворения «Мне все противно...» проступают апокалиптические мотивы (ср. также стихотворение «Цирк Принтинпрам», 1941):

Все погбло. Мир бледнеет.
Звезды рушатся с небес.
День свернулся. Миг длиннеет.
Гибнут камни. Сохнет лес.
Только ты стоишь, учитель,
60 неизменную фигурой.
Что ты хочешь. мой мучитель,
мой мучитель белокурый?
В твоём взгляде светит ложь.
Ах, зачем ты вынул нож!⁵

Однако здесь эсхатологические мотивы подвергнуты «испытующей профанации». На месте Бога в апокалиптической картине проступает таинственный «учитель» и «мучитель белокурый», соединяющий в своих высказываниях рационализм, претензию на научность и своего рода схематический мистицизм («лишь то высокий смысл имеет,/ что узнает в своей природе бесконечность...»). Профанирующая подмена, которую

произвел «учитель» («В твоём взгляде светит ложь...»), — может быть, явление того же типа, что и грандиозные амбиции Архитектора («Хвала и слава архитектору!/ И архитектор - это я»). (Вынул ли нож «учитель», потому что понял, что разоблачен?)

По-видимому, подобным же сочетанием претензий на научность, самоуверенности и тяготения к магии наделен Петр Николаевич, который все время собирается *убить* Елизавету Бам.

Петр Николаевич. <...> Но помните, что завтра ночью
Елизавета Бам умрет <...>

Иван Иванович. Ему известно все вокруг,
Он повелитель мне и друг⁶,
Одним движением крыла
Он двигает морями,
Одним размахом топора
Он рубит лес и горы —
Одним дыханием своим
Он всюду есть неуловим.

Папаша. Давай сразимся, чародей,
Ты словом, я рукой...

(*кусочек 14*)⁷

Петр Николаевич, по крайней мере со слов Ивана Ивановича, тоже претендует заменить собой Бога.

2

В текстах Хармса можно проследить и другую сюжетно-ролевую схему. Одно из возможных ее названий — «посвященный и профан». Наиболее четко этот мотив проявляется в стихотворении «Окнов и Козлов», где в споре между верующим Окновым и неверующим «советско-революционным» Козловым второй изображен как профан в традиционном смысле слова, то есть как непосвященный. После их спора Козлов «падает пораженный кочергой», и тут же в тексте возникает Окно:

Окно. Я внезапно растворилось
Я дыра в стене домов
Мне все на свете покорилося
я форточка возвышенных умов.

*все*⁸

Аналогичную сюжетную схему можно выделить в драматическом тексте «Макаров и Петерсен. № 3» (входит в цикл «Случаи» под № 17). Петерсен начинает вести себя как профан, непосвященный и после того, как Макаров произносит название книги МАЛГИЛ, исчезает и попадает в невидимую, потустороннюю реальность, где, «став шаром, <...> утрачивает все свои желания». В рассказе «Пакин и Ракукин» («Случаи», № 30) можно увидеть измененный вариант той же самой схемы: Пакин издевается над покорным Ракукиным и неожиданно для себя убивает его. После чего описывается путешествие души Ракукина вслед за ангелом смерти, то есть невидимая реальность⁹.

3

С текстом «Окнов и Козлов» (ОиК) перекликается текст смешанного жанра «Охотники» («Случаи», № 25). В «Охотниках» персонаж по фамилии Окнов также убивает персонажа по фамилии Козлов. Однако их отношения отличаются от тех, что изображены в ОиК. «Окнов целый день ходил потом расстроенный и даже не хотел ни с кем разговаривать. Козлов неотступно ходил следом за Окновым и приставал к нему с

различными вопросами, чем и довел Окнова до высшей точки раздражения»¹⁰. Кроме того, Окнов убивает Козлова не один: он калечит Козлова так, что другие охотники решают его добить («М о т ы л ь к о в: А тут уж ничего с ним не поделаешь. По-моему, его надо просто удавить <...>»). После того, как Стрючков и Мотыльков добивают Козлова, Окнов провозносит: «Господи благослови!»

По-видимому, подтекстом сюжетно-ролевой схемы «Окнов убивает Козлова», реализованной в ОиК и в «Охотниках», является поэма А.А.Блока «Двенадцать».

Мы на горе всем буржуям
Мировой пожар раздуем,
Мировой пожар в крови —
Господи, благослови!
(«Двенадцать», 3)

Скверно думаешь товарищ
и несешь одну фасоль¹¹,
революции пожарищ
Богом уши не мозоль.
Мало мы с тобой кувыркались...¹²
(ОиК)

— Ишь, стервец, завел шарманку,
Что ты, Петька, баба что-ль?
— Верно, душу наизнанку
Вздумал вывернуть? Изволь!
— Поддержи свою осанку!
— Над собой держи контроль!
— Не такое нынче время,
Чтобы нянчиться с тобой!
(«Двенадцать», 7)

— Ох, пурга какая, Спасе!
— Петька! Эй, не завирайся!
От чего тебя упас
Золотой иконостас?
Бессознательный ты, право,
Рассуди, подумай здраво —
Али руки не в крови
Из-за Катькиной любви?
(«Двенадцать», 10)

«Двенадцать», согласно дневниковым записям, Хармс знал наизусть уже летом 1925 года¹³.

Реминисценции из «Двенадцати» подчеркнуты в ОиК метрически. Метрическая структура ОиК в основном колеблется между раешником и регулярными размерами — 4-стопным ямбом и 4-стопным хореем. «Раешные» корни текста подчеркнуты тем, что рифмовка в нем преимущественно смежная, характерная для раешника («А это вот <...> город Париж, поглядишь — угоришь. А кто не был в Париже, так купите лыжи — завтра будете в Париже»¹⁴). Четверостиший с перекрестной рифмовкой в ОиК два: «Скверно думаешь товарищ...» и заключительная реплика Окна.

Цитированные фрагменты из поэмы Блока написаны 4-стопным хореем. Как показал П.А.Руднев¹⁵, этот размер в «Двенадцати» является одним из ведущих и статистически наиболее распространенным. В ОиК 4-стопным хореем написаны два фрагмента: 1) окончание одной из реплик Окнова («Тот же кто в папахе рока...») и начало ответной реплики Козлова (до слов «Богом уши не мозоль») и 2) первые две строки заключительной реплики Окна («Я внезапно растворилось...»). Полностью эта заключительная реплика состоит из четырех строк по схеме 4X, 4X, 4Я,

5Я. Ямбические строки до этого встречаются в стихотворении дважды, и оба раза в репликах Окнова: 1) «Погибнешь ты./ Печаль, тоска ли / ополоснет тебе мозги» и 2) «Из темных бездн плывут акулы, / в испуге мчатся молекулы...»¹⁶. Второй фрагмент особенно интересен, так как после него строки тоже начинают удлиняться:

	Число слогов	Число ударений
Из темных бездн плывут акулы ¹⁷ ,	9	4
в испуге мчатся молекулы,	9	3
с безумным треском разбивается вселенной яйцо	15	5
и мы встав на колени видим Бога лицо.	14	6

Реплика Окна может быть рассмотрена как синтез двух типов стиховой комбинации: 1) структуры «регулярный размер, потом удлиняющиеся строки» (правда, в рассмотренном выше случае она не замкнутая, а существует как часть единого контекста — реплики Окнова) и 2) перекрестной рифмы. Расположение ударений в строках «Я внезапно растворилось / я дыра в стене домов...» почти идентично расположению ударений в строках «скверно думаешь товарищ / и несешь одну фасоль...» То есть, возможно, реплика окна — это синтез фрагментов из реплик Окнова и Козлова.

Два фрагмента, написанные 4X, предположительно могут быть соотнесены с двумя ключевыми эпизодами «Двенадцати»: убийством Катьки и явлением Христа в конце поэмы¹⁸.

Кочерга, которой убит Козлов, — вообще распространенный элемент фольклора, ср., например, поговорку «Ни Богу свечка, ни черту кочерга». «В русских эротических загадках <...> фигурируют кочерга и печь <...> Иначе говоря, кочерга — фаллический символ, обрядовый значок...»¹⁹

По-видимому, в текстах ОиК и «Охотников» есть несоответствие между глубинной и поверхностной ролевыми структурами произведения. На пути от глубинной к поверхностной структуре происходит инверсия пола одного из персонажей. В первых черновиках ОиК персонаж, соответствующий Козлову окончательного текста, носил фамилию Окнов, а персонаж, соответствующий Окнову, носил фамилию Хармс²⁰. Убитый Козлов (первоначально — Окнов) имеет отношение к возникновению Окна. И в стихотворении «Окно», где умирает Школьница, ее смерть предшествует возникновению Окна. Ср. возможную реминисценцию из «Двенадцати» в стихотворении «Окно»:

Что, Катька, рада? - Ни гу-гу...
Лежи ты, падаль, на снегу!
(«Двенадцать»)

Ты стала девочка беслотна
и больше ни гу-гу.
(«Окно»)

Можно предположить, что глубинная ролевая природа Козлова — женская. А убийство Козлова соответствует убийству Катьки. Очевидно, блоковские мотивы претерпевают в творчестве Хармса радикальную трансформацию. Козлов убеждает Окнова в неправильности его веры подобно тому, как Двенадцать (одиннадцать) уговаривают Петьку (отношение Козлова к персонажам поэмы Блока меняется, Окнов по-прежнему соответствует Петьке).

Рассказ «Охотники» начинается с сообщения о том, что «Широков и Каблуков погибли на охоте». Однако персонаж по фамилии Каблуков в произведении Хармса уже погибал — в «Архитекторе» Каблукова убивает Архитектор. Мотив охоты там уже есть:

Каблуков. <...> Но кто хоть капельку не трус,
покинув личные заботы,
и вмиг призвав на помощь муз,
бежит в поля большой охоты²¹.

Коллективный характер убийства Козлова в «Охотниках», тот факт, что Окнов последовательно отрывает у Козлова различные части тела, и сама фамилия персонажа позволяют вспомнить древневосточный ритуал разрывания жертвенного козла²². Об этом ритуале Хармс вполне мог знать, так как интересовался историей древнего Востока и мифологией различных стран мира.

По-видимому, сюжетно-ролевые схемы «учитель и женщина» и «посвященный и профан» — проявления одного глубинного инварианта. Этот инвариант — мотив принесения в жертву женщины, которое соотносится с убийством жертвенного козла. Две названные сюжетно-ролевые схемы относятся к разным содержательным аспектам этого мотива. Если рассмотреть всю совокупность текстов, в которых реализована первая или вторая схема, то мотив принесения в жертву женщины предстает внутренне противоречивым, амбивалентным. «Учитель» в схеме «учитель и женщина» постоянно претендует заменить Бога и осуществляет физическую или психическую агрессию — то есть представляет злую силу. А в ОиК («посвященный и профан», ср. также явную связь со стихотворением «Окно» — схема «учитель и женщина») злую силу представляет неверующий Козлов, «раб ума, слуга порока», который «падает пораженный кочергой».

Можно предположить, что драматические произведения Хармса, подобные проанализированным, метафорически изображают не только отношения между людьми, но и процессы в душе одного человека — своего рода внутренний «диалог» различных элементов и сторон душевной жизни. В случае ОиК это косвенно подтверждается влиянием лексики Окнова на лексику Козлова и «синтетическим» характером последней строфы. Тогда ОиК и «Окно» могут быть прочитаны как тексты о достижении измененного состояния сознания, о раскрытии сознания: «я форточка возвышенных умов». «Я дыра в стене домов» — уже в «теоретическом» тексте «Сабля» (1929) дом выступает как символ бытового, повседневного существования, которое должно быть победено творчеством. Ср. в стихотворении «Хню»: «А ныне пять обэриутов / <...> должны скитаться меж домами...» В «Разговорах» Л.Липавского Хармс сообщает, что его интересует «сверхсознание» и пути его достижения²³.

Раскрытие сознания в рассмотренных текстах Хармса оценивается в целом амбивалентно: в результате его что-то безвозвратно теряется. Раскрытие сознания — процесс, достижимый только принесением жертвы, которую жалко. Сюжетно-ролевые схемы «учитель и женщина» и «посвященный и профан» развивают изображение двух сторон этого процесса — упрощенно говоря, темной и светлой соответственно. Схема «посвященный и профан», по-видимому, — дериват схемы «учитель и женщина» и отделяется от нее на уровне «Окна» — ОиК (они написаны с промежутком в 7 дней, соответственно 15 и 22 марта 1931 г., а черновики ОиК по времени еще ближе к стихотворению «Окно»). Поэтому необходимо подчеркнуть, что в упомянутых текстах речь идет далеко не только о раскрытии сознания. Скорее можно говорить о большом комплексе тем и мотивов (я попытался рассмотреть лишь один из них), которые прошли сложную эволюцию.

Примечания

1 Стихотворные произведения Хармса цитируются по изданию: Хармс Д. Собрание произведений / Под ред. М.Б.Мейлаха и В.И.Эрля. Bremen: K-Presse, 1978-1980. Т. 1 — 3. (Далее — БС.) «Окно» см.: БС. Т. 3. № 166. С. 15—16.

- 2 Дневниковые записи Даниила Хармса / Публ. А.Устинова и А.Кобринского. — Минувшее: Исторический альманах. [Вып.] 11. М.; СПб., 1992. С. 461. (Запись от 23 ноября 1932 г.) О первой жене Хармса Эстер Александровне Русаковой см. там же, с. 531.
- 3 Александров А.А. Чудодей. Личность и творчество Даниила Хармса. — Хармс Д. Полет в небеса / Под ред. А.А.Александрова. Л., 1987. С. 35—36. (Далее — ПвН.)
- 4 БС. Т. 3. № 187. С. 58—59.
- 5 БС. Т. 3. № 192. С. 65.
- 6 Ср.: «Мой повелитель — архитектор...» (стихотв.«Архитектор»).
- 7 ПвН. С. 197—198.
- 8 1931 г. Авторская датировка: '22 марта / Весеннее равноденствие': БС. Т. 3. № 168. С. 19—21.
- 9 Здесь не рассматриваются более сложные варианты реализации этой схемы, как, например, в рассказе «Молодой человек, удививший сторожа» («Случаи», № 14).
- 10 ПвН. С. 385.
- 11 Речь Окнова оказывает влияние на строй речи Козлова: «и несешь одну фасоль» — ср. ранее реплику Окнова: «в них я не вижу ни боба». Аналогичное развитие отношений между персонажами см., например, в диалоге «Математик и Андрей Семенович» («Случаи», № 13). Первоначально Математик, а за ним и Андрей Семенович повторяют каждую фразу по 4 раза; после того, как Андрей Семенович уменьшает число повторений до трех, это же делает и Математик.
- 12 Ср. сексуальные коннотации слова «кувыркались».
- 13 Дневниковые записи Даниила Хармса. С. 434.
- 14 Ср. о фольклорных явлениях в «Двенадцати» статью Б.М.Гаспарова «Тема святочного карнавала в поэме А.Блока «Двенадцать»». — Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. М.: Наука, 1994.
- 15 Руднев П.А. Опыт описания и семантической интерпретации полиметрической структуры поэмы А.Блока «Двенадцать». — Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 266. Труды по русской и славянской филологии. XVIII. Литературоведение. Тарту, 1971.
- 16 Мне кажется более предпочтительным чтение с «переставленным» ударением: *молекулы*.
- 17 Ср.с новогодним стихотворением, написанным 31 декабря 1929 г.: «...и к прошлым девам / нам путь отрезан, / и светлых бездн / нам черед». — БС. Т. 2, № 85, с.17
- 18 О связи между этими эпизодами говорил Блок в беседе с Ю.Анненковым по поводу обложки для издания поэмы.
- 19 Панченко А.М. Смех как зрелище. — Лихачев Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В. Смех в Древней Руси. Л.: Наука, 1984. С.108.
- 20 Черновики опубл. в примеч. № 168: БС. Т. 3. С. 172, 179.
- 21 Возможно, реминисценция из Пушкина: «Бежит он, дикий и суровый...»
- 22 Разрывание жертвы, разделение ее на части является архетипическим мотивом, встречающимся в мифологиях различных стран мира. См., напр.: Топоров В.Н. Об «эктропическом» пространстве поэзии. — От мифа к литературе: Сборник в честь 75-летия Е.М.Мелетинского. М.: РГГУ, 1993.
- 23 Логос. 1993. № 4. С. 7.

Статья написана на основе доклада, прочитанного на поэтологической секции Второй Тавриологической конференции (Москва, Музей В.В.Маяковского, март 1995 г.) и на студенческой конференции «Метод и результат. Новые подходы к изучению текста» (Москва, РГГУ, апрель 1995 г.; тезисы опубликованы в «Материалах» с тем же заглавием (М., 1995)). Автор выражает глубокую благодарность А.Г.Герасимовой за предложение написать эту работу, Д.М.Магомедовой за ценные консультации, О.Ю.Кирееву и Игорю Сиду — за поддержку, а также всем, кто реагировал на доклад на конференциях и после.

Сергей Шумихин

ERRATA

Кто-то сказал, что по-настоящему оценить научную книгу можно только начиная со второго издания, как правило, «исправленного и дополненного», где у автора есть возможность устранить свои ошибки, внести накопившиеся дополнения и исправления. Однако ждать переиздания работ, опубликованных и на страницах «НЛО» в том числе, — занятие более или менее безнадежное. А корректив набралось уже приличное количество. Дабы эти записи не затерялись и не забылись, я решил предать их печати.

1. НЕВЫЯСНЕННЫЕ ШТРИХИ БИОГРАФИИ ЕСЕНИНА

В 1993 г. был издан сборник архивных материалов и воспоминаний «С.А.Есенин. Материалы к биографии» (1992-й год на титульном листе указан ошибочно). В комментариях к «Воспоминаниям о Есенине» Г.А.Бениславской (1897—1926) в прим. 85 говорится о загадочном сопернике Есенина, возлюбленном Бениславской, скрытом ею под инициалом Л. То, что это не мог быть знакомый Есенина по Кавказу 38-летний журналист Лев Повицкий (1885—1934), как предполагала английский публикатор Дневника Бениславской в альманахе «Глагол» Дж. Дэйвис, кажется очевидным. Со слов младшей сестры Есенина Александры Александровны ее дочь Т.П.Флор-Есенина упомянула, что под Л. скрыт сын Троцкого Лев Седов (1902—1938). Все это остается на сегодняшний день ничем не подтверждаемыми слухами, к которым, принимая в расчет разницу в возрасте, следует относиться критически. Но, как кажется, Лев Седов фигурирует в этой истории не случайно, — только героиней романа на сей раз была не Бениславская. На эту мысль нас натолкнули следующие строки из предисловия венгерского историка Миклоша Куна к сборнику статей Троцкого, составленному Ю.Фельштинским:

«После убийства Вацлава Воровского <1923 г. — С. III.> Троцкий и его жена стали как бы опекунами тяжело больной туберкулезом дочери Воровского Нины. Девушка на правах члена семьи почти каждый день приходила к ним в Кавалерский корпус Кремля. Между Львом Седовым и талантливой, но очень экзальтированной Ниной Воровской завязался бурный роман» (*Троцкий Л. Портреты революционеров*. М., 1991. С. 10).

Трудно представить себе, что 21-летний юноша одновременно «крутил» еще один любовный роман, на сей раз с Бениславской, причем столь серьезный, что предполагалось увенчать его браком. Скорее всего, из-за большой временной дистанции в памяти А.А.Есениной произошло «замещение» одного человека другим — Нины Воровской Галиной Бениславской.

В прим. 11 к публикации А.И.Тарасова-Родионова «Последняя встреча с Есениным» в той же книге «С.А.Есенин. Материалы к биографии» предположительно говорится о подаче Л.Б.Каменевым благодарственной телеграммы отрекшемуся вслед за Николаем II Михаилу Александровичу. В своих мемуар-

ных заметках Лидия Осиповна Дан упоминает об этом ныне прочно забытом эпизоде:

«Сталин тоже был на Ангаре, но в другом, более глухом месте. В Ачинск он попал или перед самой революцией, а вернее уже после “амнистии”, возвращаясь в Россию, и в Ачинске встретился с Каменевым, и они вместе оттуда посылали телеграмму великому князю Михаилу Александровичу» (Из архива Л.О. Дан. Амстердам, 1987. С. 104).

Д.И.Зубарев, кому мы обязаны указанием на эту публикацию, считает, что телеграмма не появилась в печати благодаря В.Д.Бонч-Бруевичу, работавшему в редакции «Известий» и задержавшему ее. Как и каким образом телеграмма Каменева (а по версии Л.О.Дан, также и Сталина) попала к Есенину, правду ли он говорил своему собеседнику Тарасову-Родионову, остается неизвестным; однако еще раз подтверждается, что история с этой телеграммой была в свое время достаточно известна.

2. ИВАН ПЕРЕСВЕТОВ И АВТОРСТВО «ТОСКИ ПО ГОРОДОВОМУ»

В историческом альманахе «Звенья» нами были опубликованы письма юриста, историка-латиниста, филолога и пушкиниста Б.В.Никольского к писателю Б.А.Садовскому (Монархист и Советы. Письма Б.В.Никольского к Б.А.Садовскому. 1913—1918. — Звенья. Вып. 2. М.; СПб., 1992. С. 340—377). Упомянулся в этих письмах поэт-сатирик, монархист Иван Пересветов, которого хорошо знал Никольский. При подготовке публикации в «Звеньях» не удалось раскрыть этот псевдоним.

В документальном издании «Падение царского режима», подготовленном П.Е.Щеголевым, Иван Пересветов соотнесен с Вячеславом Осиповичем (Иосифовичем) Первольфом. В книге цитируется приветственная телеграмма стороне обвинения на процессе Бейлиса, посланная участниками обеда, вызывающе устроенного Б.В.Никольским в честь обвинения (среди подписавших кроме Никольского и Первольфа были митрополит Флавиан, архиепископ Никон, И.Г.Щегловитов, акад. А.И.Соболевский, доктор А.И.Дубровин, прокурор О.Ю.Виппер, М.О.Меньшиков, С.В.Штюрмер и др. личности крайне правого и антисемитского лагеря. — Падение царского режим. Т. 2. Л.; М., 1925. С. 395—396).

Чех по национальности, В.И.Первольф окончил юридический факультет Санкт-Петербургского университета (следовательно, в университетском архиве может сохраниться его личное дело), получил чин коллежского советника, служил делопроизводителем в Управлении внутренних водных путей и шоссейных дорог Министерства путей сообщения.

Близкая дружба связывала Первольфа-Пересветова с проф. Б. В.Никольским, расстрелянным в 1919 г. по обвинению в вооруженном заговоре против советской власти. Вероятно, как и расстрелянный годом раньше М.О.Меньшиков, монархист и антисемит Никольский поплатился за свои убеждения, а не за реальное сопротивление большевизму. Его дочь, Анна Никольская, провела 23 года в ссылке и лагере. И.Константиновский вспоминал о встречах с ней в писательском Доме творчества в Переделкине. В 1960-е гг. она давала читать обитателям Дома творчества свою рукопись о лагерном театре, надеясь ее издать (повесть «Передай дальше» — замечательная! — была напечатана в №10 журнала «Простор» только в 1986 г.). По рассказам Анны Никольской, ее арестовали в 1932 г. в Ленинграде, где она работала в Пушкинском Доме над расшифровкой рукописей, и выслали на 3 года в Алма-Ату. Мать в психическом расстройстве покончила с собой, выбросившись из окна. Отбыв ссылку,

Никольская продолжала жить в Алма-Ате, работая в архиве и изучая рукописи — и была вновь арестована в 1937 г. При лагерной культурно-воспитательной части она сумела организовать театр, который и описала в своей повести (Свидетельство Бориса Ямпольского: *Константиновский И.* Ваша явка обязательна. М., 1990. С. 260).

О семье В.О.Первольфа Никольская вспомнила в своей книге «Пропащие письма» (Алма-Ата, 1968), посвященной интереснейшей теме архивных находок:

«В Ленинграде на улице Жуковского в небольшой квартире на пятом этаже обычного ленинградского дома жила семья Первольф. <...> Отец семьи, Вячеслав Иосифович Первольф, был сыном чешского ученого и общественного деятеля Иосифа Первольфа, который за свои чешские патристические взгляды и деятельность подвергся преследованиям австрийского имперского правительства и был вынужден бежать в Россию, где прошла вся его дальнейшая жизнь. Женился он на Наталии Мордовцевой, племяннице известного русского писателя Даниила Мордовцева. <...> Вячеслав Иосифович, юрист по образованию, женился на Анне Васильевне Бестужевой-Рюминой, правнучке всех декабристов Бестужевых и племяннице известного русского историка Константина Николаевича Бестужева-Рюмина».

Далее А.Б.Никольская описывает реликвии семьи Первольфов, собранные в квартире — от настольных бронзовых часов XVII в. и коллекции старого стекла (с личным кубком учителя Петра Великого Никиты Зотова, подаренным ему его коронованным учеником), до хранившегося в огромном книжном шкафу архива нескольких поколений Первольфов, Бестужевых, Мордовцевых... Вся семья Первольф умерла, один за другим, во время блокады Ленинграда. «Все бумаги, какие были в доме, и вообще всё, что можно было сжечь — было сожжено. Остальное продавалось кому, за сколько и как придется», — заканчивала Никольская свой грустный рассказ о Первольфах и погибшем архиве.

Но, установив, кто такой Иван Пересветов, необходимо исправить собственную ошибку, повторенную дважды. В «Звеньях» Ивану Пересветову ошибочно было приписано стихотворение «Тоска по городовому» (см. указ. соч., прим. 6 к письму № 5 от 21 апреля 1918 г.). В «Литературной газете» от 20 июля 1994 г. в составе подборки «Рассекреченный спецхран. История в подробностях» эта неверная атрибуция была повторена и стихотворение опубликовано по машинописному списку из фонда Б. А. Садовского в РГАЛИ (ф. 464, оп. 3, ед. хр. 11). Наша ошибка связана с тем, что неподписанный машинописный экземпляр «Тоски по городовому» находился в той же единице хранения и был отпечатан на такой же машинке, что и подписанное стихотворение Ивана Пересветова «Панцирь палладина» (оно опубликовано в «Звеньях»). Но автором «Тоски по городовому» был другой человек. Значительно более полная редакция памфлета, с дополнительными строфами, отсутствующими в хранящемся в РГАЛИ варианте, была напечатана в июне 1917 г. в № 23 журнала «Новый Сатирикон» за подписью Альми (псевдоним поэта-сатириконца А. Радзиевского).

3. АНАТОЛИЙ ВИНОГРАДОВ И СМЕРТЬ В.И. ЛЕНИНА

В предисловии к другой нашей публикации «Delirium persecutio А.К. Виноградова» («НЛО». 1993. № 4) упоминалась телефонограмма из Отдела Политконтроля ОГПУ от 19 января 1924 г., которой директор Библиотеки Румянцевского музея А.К. Виноградов приглашался к 10 часам утра 21 января 1924 г. на Лубянку «для осмотра и распределения конфискованных библиотек высланных за границу профессоров». Мы предположили, что из-за смерти В.И. Ленина

мероприятие было перенесено. Однако это не так. Ленин умер в Горках 21 января в 18 час. 50 мин., а первое сообщение о его смерти дало московское радио утром 22 января. Мало кто мог это сообщение услышать, поскольку регулярное вещание радиостанции им. Коминтерна началось лишь в ноябре 1924 г. Большинство населения узнало о смерти Ленина из дневных выпусков газет, то есть около полудня 22 января. Так что раздел книг, отобранных у высланных в ноябре 1922 г. ученых и писателей, между московскими книгохранилищами состоялся без помех.

4. ВАРВАРСКИЙ ПОСТУПОК Н.Ф.ПАВЛОВА

В содержательной публикации И.А.Зайцевой «К истории ареста и ссылки Н.Ф.Павлова» («НЛО». 1994. № 8) на основании привлеченных архивных документов почти исчерпывающе прослежены обстоятельства этого неприятного эпизода биографии писателя. Работа заканчивается следующими словами: «Разумеется, архивные разыскания по делу Павлова нельзя считать завершенными, ибо они лишь подтверждают большую вероятность нахождения того, что считается утраченным».

Наше дополнение касается одного момента в этом запутанном деле, который в изложении И.А.Зайцевой не проакцентирован. Как становится известным из статьи, у Павлова было сделано два обыска: 10 января и 16 января 1853 г. По приказанию московского военного генерал-губернатора А.А.Закревского во время второго обыска предписывалось осмотреть всю мебель на предмет тайников с бумагами. В результате в задних ящиках с бумагами были обнаружены: 1) копия письма Белинского к Гоголю от 15 июля 1847 г., распространение которого строго преследовалось, и 2) подлинник ответа Гоголя от 10 августа 1853 г. В вопросах следственной комиссии Павлову по поводу обнаруженных писем значилось:

«<...> 2. При сем оказывается вам взятая при бывшем в кабинете вашем обыске копия письма Белинского к писателю Гоголю; кем писана означенная копия, от кого вы оную получили, с какою целью вы хранили; не распространяли ли вы списков с нее и где находится оригинальное письмо?»

3. В каких сношениях находились вы с Белинским и каким образом дошел к вам подлинный ответ Гоголя, у вас взятый, на вышеозначенное письмо Белинского?»

На последний пункт Павлов отвечал так:

«Сказать, от кого я получил письмо к нему <Белинскому> Гоголя я был бы очень рад, ибо ведь это не было бы преступлением ни со стороны того, кто мне дал, ни с моей стороны, но истинно, положи руку на сердце, не помню. Вероятно, оно по смерти Белинского привезено было в Москву и случайно попало ко мне» (Цитирую по неопубликованной работе Н.Н.Ильина «Жизнь Н.Ф.Павлова». — РГАЛИ, ф. 411, оп. 1, ед. хр. 15).

Эти два документа (копия с письма Белинского и подлинник ответа Гоголя) подшиты в хранящееся в ГАРФ следственное дело Павлова, изученное И.А.Зайцевой.

Но Павлов располагал двумя письмами Гоголя к Белинскому. Второе письмо (не датированное и написанное раньше) является ответом Гоголя на резкую рецензию Белинского на «Выбранные места из переписки с друзьями», напечатанную во 2-м номере «Современника» за 1847 г. Гоголь приложил свой ответ к письму Н.Я.Прокоповичу, отправив его в Петербург, чтобы тот передал письмо Белинскому, не зная, что Белинский в то время находился на курорте в

Зальцбрунне. Хотя письмо не датировано, его принято относить к 20 июня 1847 г. (как было датировано письмо к Прокоповичу, вместе с которым оно было отправлено). Впрочем, Я.З.Черняк считал, что это письмо Гоголя Белинскому было написано раньше, в конце апреля — начале мая 1847 г. (см.: Литературное наследство. Т. 52. Ч. II. М., 1950. С. 583).

Через контору «Современника» письмо Гоголя было переслано Прокоповичем Белинскому с указанием, что Гоголь живет во Франкфурте. А после смерти Белинского оба письма Гоголя — от 20 июня и от 10 августа 1847 г. — оказались у С.Т.Аксакова.

Биограф Н.Ф.Павлова Н.Н.Ильин писал об ответе Павлова на вопросы следствия:

«По поводу автографа Гоголя Павлов говорил неправду, взятое у него при обыске письмо Гоголя к Белинскому от 10 августа 1847 года он выпросил для прочтения *вместе с письмом* от 20 июня <курсив мой — С.Ш.> у С.Т.Аксакова, у которого они были, и, несмотря на неоднократные просьбы, обратно не вернул. Не желая, видимо, запутывать в свое дело Аксакова, Павлов предпочел об этом скрыть». На рукописи Н.Н.Ильина директор Гослитмузея В.Д.Бонч-Бруевич приписал против этого места: «Конечно, иначе он был бы подлецом».

То, что у Павлова хранились два письма Гоголя, было известно его знакомым. Так, в цитируемом в работе И.А.Зайцевой письме А.И.Кошелева А.Н.Попову от 10 февраля 1853 г. говорится о результатах обыска у Павлова: «Нашли у него письма Белинского, но вместе с двумя ответными письмами Гоголя» («НЛО», с. 140). Упоминание о «письмах» (во множественном числе) Белинского подтверждения не находит, но количество писем Гоголя указано точно.

Письмо Гоголя к Белинскому, условно датированное 20 июня 1847 г., не было найдено во время двух обысков у Павлова. Разорванное на мелкие клочки (сейчас тщательно отреставрированное, хотя нескольких клочков не хватает), оно хранилось в архиве знакомого Павлова и душеприказчика Гоголя С.П.Шевырева в конверте, на котором Шевырев написал:

«Лоскуточки письма Гоголя к Белинскому, разорванного Павловым перед отъездом его из Москвы. Текст был мною собран и записан». В сер. 1930-х гг. архив Шевырева был приобретен Гослитмузеем, ныне — в РГАЛИ.

Что же произошло?

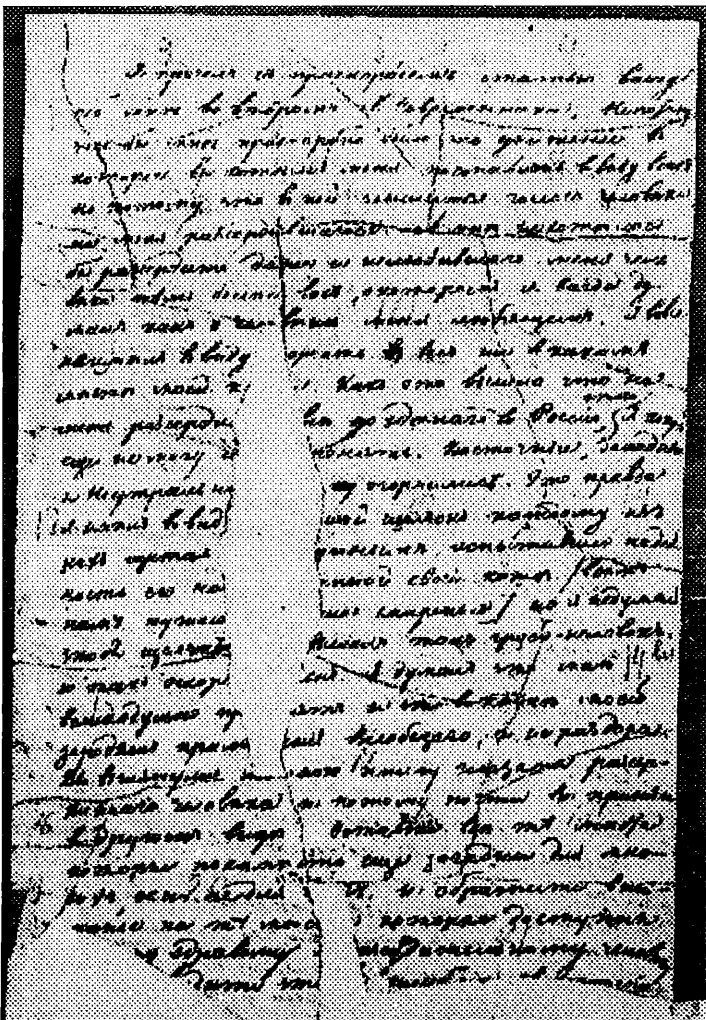
И.А.Зайцева пишет: «1 апреля 1853 г. Павлову разрешено было проститься с родными и друзьями. В этот день его посетили: мать, И.И.Четвериков (племянник, сын сестры и покойного И.В.Четверикова), Е.А.Танненберг с матерью, А.И.Кошелев, А.С.Хомяков, П.Я.Чаадаев, Б.Н.Чичерин, С.П.Шевырев и др. 1 апреля Павлов был отправлен в Пермь под присмотром жандармского унтер-офицера; к месту ссылки прибыл 23 апреля» («НЛО», с. 151—152).

Где происходило это прощание? Арестованный Павлов находился в т. н. яме (тюрьме для несостоятельных должников Ремесленной управы). Но надпись Шевырева на конверте заставляет предположить, что для прощания арестованного привезли домой. Разорванные отношения с тестем и женой, по доносам которых Павлов пострадал, не позволяют рассчитывать на то, что семья предприняла какие-либо сборы Павлова в ссылку, а ведь ему нужно было захватить с собой порядочно вещей и одежды.

Позволим себе реконструировать события, насколько это позволяют имеющиеся данные. Весь день Павлов принимал в своем кабинете навещающих. Надзирали проводившие следствие над ним: полковник Аверкиев, подполковник Бакунин и майор Воейков. Надзор был не чрезмерно строг, ибо все понимали, что дело, в сущности, «дудное» и Павлов не преступник, а жертва чужих интриг и злопамятства. Возможно, жандармы вообще не присутствовали

в кабинете во все время свиданий, будучи уверены, что арестованный не убежит. А может быть, они на короткий срок куда-то отлучились. В присутствии своего друга С.П.Шевырева Павлов вынул из какого-то укромного места не найденное во время двух обысков письмо Гоголя. В стрессовом состоянии, под впечатлением приговора, куда входил пункт о хранении запрещенных книг и рукописей «преступного содержания» (несмотря на то что в письме Гоголя ничего преступного заведомо не могло быть), он изорвал драгоценный автограф (к тому же и принадлежавший не ему, а С.Т.Аксакову). Шевырев бросился собирать бумажные лоскутки. Разумеется, так поступил бы на его месте всякий.

О попытке варварского уничтожения письма Гоголя Павлов нигде и никогда не упоминал. Конечно, отношение к архивным раритетам и к письмам современников в то время было иным, нежели сейчас, но не понимать, что каждая строчка Гоголя драгоценна, Павлов не мог. Вероятно, позднее ему было стыдно за свой поступок.



Так выглядит склеенное из лоскуточков письмо Гоголя.

5. О ВЕЛИКОМ КНЯЗЕ ГАВРИИЛЕ КОНСТАНТИНОВИЧЕ

В прим. 15 к нашей публикации рассказов М.К.Иорданской «Новый table-talk» («НЛО». 1994. № 9) говорится о том, что по ходатайству Горького великий князь Гавриил Константинович (1887—1955) в 1918 г. был освобожден из Петропавловской крепости. Чтение воспоминаний последнего (*Великий князь Гавриил Константинович*. В Мраморном дворце. Из хроники нашей семьи. СПб.; Дюссельдорф, 1993) указало сразу на две допущенные автором этих строк неточности.

Во-первых, при рождении Гавриил Константинович получил титул князя крови Императорской и был возведен в звание великого князя рескриптом главы династии Владимира Кирилловича уже в эмиграции в 1939 г.

Во-вторых, с 15 августа по начало сентября 1918 г. Гавриил Константинович находился не в Петропавловской крепости, а в Доме предварительного заключения на Шпалерной. Там же были заключены и некоторые другие члены упраздненной династии: его дядя Павел Александрович и двоюродные дядя Николай Михайлович (историк) и Георгий Михайлович. Все они были впоследствии переведены в Петропавловскую крепость, где их расстреляли 29 января 1919 г. «в порядке красного террора» и в ответ на «злодейское убийство в Германии товарищей Розы Люксембург и Карла Либкнехта» за несколько дней до декрета Совнаркома об отмене смертной казни.

Следовало также отметить целый ряд ошибок М.К.Иорданской в изложении событий и их хронологии (либо неверную передачу ее рассказа Н.К.Вержбицким, что не меняет сути дела). Своему освобождению Георгий Константинович непосредственно был обязан Глебу Бокию (заместителю Урицкого, на короткое время возглавившему Петроградское ЧК после его убийства), и, в особенности, жене Бокия, проявившей сочувствие к жене Гавриила Константиновича. О выезде князя на лечение в Финляндию Горький хлопотал перед Зиновьевым, а не перед Лениным (тот в Москве еще не вполне оправился от пули Каплан). Происходили эти события не в 1921 г., а осенью 1918 г. Вместо телефонного звонка Ленина в Смольный была его телеграмма Зиновьеву от 22.X.1918 г.: «Боюсь, что Вы пошли чересчур далеко, разрешив Романову выезд в Финляндию. Не преувеличены ли сведения о его болезни? Советую подождать, не выпускать сразу в Финляндию» (*Ленин В.И.* Полн. собр. соч. Т.50. С.198). Из телеграммы невозможно было понять, к кому из князей, признанных доктором И.И.Манухиным больными — Дмитрию Константиновичу или Георгию Константиновичу — это запрещение относится (прим. к Собр. соч. Ленина глухо говорит: «Речь идет об одном из родственников Николая II»). Известно письмо, с которым Горький обратился к Ленину месяц спустя после телеграммы, 20 ноября 1918 г., где, в частности, были такие аргументы: «Зачем фабриковать мучеников? Это вреднейший род занятий вообще, а для людей, желающих построить свободное государство — в особенности.

К тому же немножко романтизма никогда не портит политики» (цит. по: *Буранов Ю., Хрусталева В.* Гибель императорского дома. 1917—1919. М., 1992. С. 323).

На с. 212 № 9 «НЛО» вместо известного историка великого князя Николая Михайловича в числе расстрелянных М.К.Иорданская ошибочно называет его отца, младшего брата Александра II, Михаила Николаевича.



ПОЛЕМИКА

Д. П. Ивинский

О ЗАПИСНЫХ КНИЖКАХ КН. П. А. ВЯЗЕМСКОГО

Из заметок на полях одной рецензии

Подготовленное нами издание записных книжек Вяземского¹ вышло в свет с рядом досадных опечаток.

Е. В. Пермяков в своей рецензии на это издание² исчисляет эти опечатки, излагая вместе с тем свои воззрения на некоторые особенности поэтики записных книжек и «Старой записной книжки»³ и предлагая свою «программу» их издания.

Об этих воззрениях, чрезвычайно противоречивых, а также об этой «программе», на наш взгляд, необоснованной, и пойдет главным образом речь в этих заметках⁴.

Но вначале все же несколько слов об издании 1992 года.

1

Обрушивая академическую критику на книгу, выпущенную в популярной серии, Е. В. Пермяков достигает бесспорных результатов в обличении типографских опечаток, но допускает ряд странных неточностей и двусмысленностей, когда говорит о составе издания.

Разумеется, каков бы ни был сей последний, нарекания возможны и, так сказать, законны (отчего *то* включено, а *это* нет). Но в арсенале Е. В. Пермякова встречаются и запрещенные приемы.

Е. В. Пермяков вводит в заблуждение своих читателей, заявляя, что записные книжки, вошедшие в наше издание, были переработаны («перекроены» — сохраняем стиль Е. В. Пермякова) в дневники (Пермяков-1994, с. 269). Это свое мнение он повторяет в одном из примечаний к другой работе: «Само издание представляет собой попытку (заведомо обреченную на неудачу) превратить полижанровый текст Вяземского в дневник. Такая трансформация обусловлена названием серии, в которой вышла книга, — «Русские дневники» (Пермяков-1995, с. 472). Между тем никакой переработке, «перекройке», «трансформации» тексты записных книжек не подвергались; все они были напечатаны по изданию В. С. Нечаевой (см. Вяземский-1992, с. 343), которое Е. В. Пермяков при-

нает «с текстологической точки зрения» лучшим «на сегодняшний день» (Пермяков-1994, с. 266). Единственное существенное вмешательство в текст подготовленной В. С. Нечаевой книги, допущенное нами, заключается в том, что фрагменты книжек, помещенные исследовательницей в разделах «Примечания» и «Дополнения», были перенесены в основной текст, где, разумеется, и должны находиться. Это решение не вызывает возражений у Е. В. Пермякова. Впрочем, процитируем нашего рецензента: «Инициатива публикатора исчерпывается включением в основной текст фрагментов, вынесенных В. С. Нечаевой в «Дополнения» и «Примечания» (Пермяков-1994, с. 267).

Но если этим «инициатива» «исчерпывается», то откуда же взялись «трансформации» и «перекройки»? Уж что-нибудь одно: либо «инициатива» была проявлена, либо нет; либо текст был как-то переработан, либо воспроизведен без существенных изменений. Хорошо бы соизволить выбрать что-нибудь одно; Е. В. Пермяков не соизволил, вероятно, полагая, что если выпустить две критические стрелы в противоположных направлениях, одна из них непременно попадет в цель.

В другом месте своей работы Е. В. Пермяков говорит о сокращениях текста Вяземского, якобы допущенных нами при подготовке записных книжек к печати: «<...> если Л. Я. Гинзбург отбирала фрагменты в основном из VIII тома Собрания сочинений, который объединил в себе фрагменты, литературно обработанные самим Вяземским <...>, то Д. П. Ивинский предлагает читателю сокращенный вариант текста, подготовленного В. С. Нечаевой на основе подлинных, так сказать, «сырых» записных книжек. Поскольку серия, где вышло новое издание, называется «Русские дневники», составитель ограничился десятью книжками, которые, по его мнению, видимо, носят характер «дневниковых» <...>. В результате читатель получает неверное представление о записных книжках, каждая из которых «имела свою особую физиономию, свое особое назначение. Записные книжки не сменяли одна другую при окончании, а служили одновременно долгие годы, причем записи могли вноситься через десятки лет. В один и тот же год Вяземский зачастую вносил запись <...> в две или даже в три книжки, выбирая из них ту, которая по своему назначению более подходила для той или иной записи. Были книжки-альбомы стихов и прозы, книжки путевых заметок, книжки для копирования важных документов, личных или исторических, книжки для дневниковых записей, для выписок из прочитанного и т. д.» (Нечаева 1963, 346) (Пермяков-1994, с. 266–267).

Приносим извинения читателю за длинную выписку (не последнюю в этих заметках): буквально каждое утверждение Е. В. Пермякова требует пояснений и уточнений.

1. Крайне сомнительна, на мой взгляд, параллель, проведенная Е. В. Пермяковым между изданием Л. Я. Гинзбург и подготовленным нами. Л. Я. Гинзбург, в соответствии со своим пониманием поэтики записных книжек Вяземского⁵, создала, в сущности, новый текст, свободно перекомпоновав материал, взятый как собственно из записных книжек, так и из «Старой записной книжки». В нашем издании печатаются десять записных книжек по изданию В. С. Нечаевой (в это последнее вошло тринадцать книжек) без сокращений с оговоренным выше отступлением от текста этого издания.

2. Замечание Е. В. Пермякова о недопустимости отбора десяти из тринадцати опубликованных В. С. Нечаевой записных книжек имело бы смысл в том случае, если бы записные книжки представляли собой единый текст, одно произведение. Впрочем, судя по всему, Е. В. Пермяков именно так и считает. «Мне уже приходилось писать, — говорит он, —

ссылаясь на свою статью 1993 г., — что здесь мы имеем дело не с одним, а с тремя произведениями Вяземского <...>» (Пермяков-1994, с. 270). Е. В. Пермяков имеет в виду многочисленные записные книжки, публикации «литературно обработанных» выдержек из них, осуществленные Вяземским в 1820-е гг., а также выдержки, опубликованные в 1870-е гг. Каждое из этих произведений, прибавляет Е. В. Пермяков, «отличаясь по материалу, обладает внутренней целостностью» (Пермяков-1994, с. 270). Ср.: ««Выдержки из записной книжки», «Старая Записная Книжка» и «Записные книжки» — это три различных текста, со своей структурой и авторской установкой» (Пермяков-1995, с. 468). Итак, Е. В. Пермяков полагает, что записные книжки — это одно произведение, причем отличающееся «внутренней целостностью»⁶.

Высказав это чрезвычайно ответственное суждение, Е. В. Пермяков, однако, не счел нужным подкрепить его какими бы то ни было аргументами (Пермяков-1994, с. 270—271; Пермяков-1995, с. 468).

Поэтому совершенно непонятно, как согласуется утверждением Е. В. Пермякова о «внутренней целостности» записных книжек с утверждением об их «полижанровости» (см. выше). Ведь, как выяснилось, Е. В. Пермяков вполне согласен с В. С. Нечаевой, отметившей, что «каждая из записных книжек Вяземского имела свою особую физиономию, свое особое назначение»⁷.

Во всяком случае у нас нет никаких оснований предполагать, что Вяземский рассматривал свои записные книжки как единый текст, одно произведение⁸. У нас тем более нет оснований предполагать, что он собирался объединить их тексты в один, печатая все книжки вместе и полностью (кажется, не рискуя ошибиться, можем думать противное).

3. Читатель получил бы «неверное представление о записных книжках» в целом в том случае, если бы для нашего издания были отобраны те, состав которых не является достаточно репрезентативным. Между тем в книгу вошли именно те книжки, которые содержат все основные жанровые формы, характерные для записных книжек Вяземского (дневники, анекдоты, списки дел, перечни отправленных и полученных писем, размышления по поводу прочитанного и т. п.). При этом, однако, именно дневниковые записи — одна из основных (а на наш взгляд, основная) форм повествования в большинстве книжек⁹. Вяземский внес свой своеобразный вклад в историю дневникового жанра: этим и было обусловлено решение напечатать записные книжки в серии «Русские дневники».

К тому же важно не только то, что в состав большей части книжек входят тексты различной жанровой природы, но и то, насколько строго разграничиваются жанры, насколько строго они трактуются. Вяземский рассматривал дневник как форму чрезвычайно емкую и, в сущности, не строгую¹⁰. Е. В. Пермяков, кажется, думает иначе: во всяком случае, к такому заключению побуждает еще одно его замечание: «<...> составителем совершенно игнорируется разница между путевыми заметками (а большинство публикуемых текстов принадлежит к этому жанру) и собственно дневником. Последний был начат Вяземским в Петербурге лишь в 1830 г. и находится в 8-й книжке, первоначально предназначавшейся для выписок (ср. Нечаева 1963, 370; Вяземский 1963, 426). Это событие вполне отчетливо было осознано автором, о чем свидетельствует запись от 15. VI. 1830: «Зачем начал я писать свой журнал? Нечего греха таить, от того, что в «Mémoires» <...> о Байроне (Moog <...>) нашел я отрывки дневника его. А меня черт так и дергает всегда во след за великими. Я еще не расписался, или не вписался: теперь пока даже и скучно вести мне свой журнал. Но, впрочем, я рад этой обязанности, давать себе некоторый отчет в своем дне» (Вяземский 1963, 171)» (Пермяков-1994, с. 267). Все верно: разница между «собственно дневником» и путевым дневником, безусловно, существует: жаль только, что Е. В. Пер-

мяков не захотел почему-то ее охарактеризовать¹¹. Между тем это было бы весьма кстати: ведь в другом месте своей работы Е. В. Пермяков называет записные книжки Вяземского «записками» (Пермяков-1994, с. 269) (на наш взгляд, это едва ли не единственный жанр т. н. «документальной прозы», с которым записные книжки Вяземского прямо не соотносятся). Ведь нужны же тут какие-то пояснения: если перед нами записки, то почему большая их часть представляет собой путевые дневники (путевые заметки)? Правда, как мы видели, Е. В. Пермяков уверяет, что записки эти были «перекроены», «превращены» составителем в дневники, или, как теперь выясняется, главным образом в путевые заметки¹². Следует ли из этого, что Е. В. Пермяков, упоминая о путевых заметках (путевых дневниках?), имеет в виду тексты, возникшие в результате этой «перекройки» или этого «превращения»?

Но оставим это. Так или иначе, на наш взгляд бесспорно, что «дорожные» и «домашние» дневники — две разновидности одного жанра¹³; во всяком случае в записных книжках Вяземского они специально никак не разграничивались. Так, скажем, в книжку тринадцатую (по нумерации В. С. Нечаевой) вошел дневник путешествия Вяземского по Англии и Франции в 1838 г., а также, наряду с выписками из писем, прочитанных книг и т. под., дневниковые записи, сделанные в России (Вяземский-1963, с. 243—301). Еще более любопытна книжка 1855 г. (двадцать вторая по нумерации Н. П. Барсукова). В этой книжке находится текст дневника, который был начат Вяземским за границей во время путешествия по Западной Европе и продолжен в Петербурге; при этом характер подачи материала не претерпел никаких изменений (Вяземский, т. X, с. 163—169). Итак, именно Вяземский, не умея предугадать возражений Е. В. Пермякова, «игнорировал разницу» между «путевыми заметками» (путевым дневником) и «собственно дневником»¹⁴.

2

Обратимся теперь к той «программе» издания записных книжек и «Старой записной книжки», которую предлагает Е. В. Пермяков во второй части своей рецензии.

Как мы видели, Е. В. Пермяков считает возможным говорить о трех произведениях Вяземского. «Первое, — читаем в рецензии, — составляют «Выдержки из записной книжки», напечатанные еще в 20-х годах XIX в. Они выходили в повременных беллетристических изданиях; их автор — активный участник современного литературного процесса. Все публикации появились за подписью Вяземского и были снабжены эпиграфом <...>. Их текст, состоящий из фрагментов, по большей части в жанровом отношении представляющих собой «мысли» и «анекдоты», рассчитан на эстетическое восприятие и связан в своем происхождении с французской традицией остроловия. Промежуточное генетическое звено — прозаические опыты 1808—1810 гг., тогда же напечатанные Вяземским в «Вестнике Европы» (они должны быть помещены в приложении к первой редакции «Записной книжки» <...>; так думал и автор, написавший на полях «Безделок»: «Читаль — можно печатать — но, кажется, слѣдовало-бы собрать всѣ эти бездѣлки, замѣтки, выдержки изъ записной книжки и тому подобное, и напечатать все вмѣстѣ, сказавъ въ примѣчаниі, что первыя замѣтки писаны были в 1808 г. Въ *Сѣверныхъ цвѣтахъ* и въ *Телеграфѣ* есть *выдержки* сюда относящіяся. Общее предостереженіе — держаться по возможности тогдашняго *правописанія*, то есть правописанія Карамзина, Жуковского, Пушкина а отнюдь не нынѣшняго» (РГАЛИ, ф. 195, оп. 1, ед. хр. 930а, л. 1). Разумеется, «Выдержки из записной книжки» и тексты из «Вестника Европы» должны быть изданы по первым публикациям» (Пермяков-1994, с. 270—271).

1. Е. В. Пермяков воспроизводит текст записи Вяземского в рядом неточностей. Во-первых, не оговорена купюра в самом начале этой записи: «Homburg v<og> d<er> Höhe. 1875». Эта дата свидетельствует, что замечание Вяземского относится ко времени начала работы над подготовкой его полного собрания сочинений и, следовательно, может рассматриваться как выражение последней авторской воли. Во-вторых, Е. В. Пермяков неточно воспроизводит орфографию источника. У Е. В. Пермякова: «относящиеся». У Вяземского: «относящіяся». У Е. В. Пермякова: «тогдашнего». У Вяземского: «тогдашняго». У Е. В. Пермякова: «нынешнего». У Вяземского: «нынѣшняго». В-третьих, Е. В. Пермяков неточно воспроизводит пунктуацию источника. У Вяземского после слов «*общее предостереж<en>іе*» стоит двоеточие, а не тире, причем сами эти слова отчеркнуты, следовательно, должны передаваться курсивом; наконец, Вяземский в спешке или по рассеянности пропустил две буквы; Е. В. Пермяков восстанавливает их, но не отмечает конъектуру. Наконец, у Вяземского перед словами «а отнюдь не нынѣшняго» стоит тире, отсутствующее у Е. В. Пермякова (см.: РГАЛИ, ф. 195, оп. 1, ед. хр. 930 а, л. 1).

Итак, на семь строк текста восемь неточностей и одна неотмеченная и неоговоренная купюра. Любопытно, что Е. В. Пермяков специально подчеркивает необходимость переиздания прозы Вяземского «с сохранением орфографии источника, значимость которой специально подчеркивал Вяземский» (Пермяков-1994, с. 271) и элементарные правила которой, судя по всему, неизвестны Е. В. Пермякову: в противном случае он сумел бы расставить окончания на «яго» и поставить старое «ѣ» на место нового «е» даже не вглядываясь пристально в рукопись (точнее, в соответствующий кадр микрофильма — к оригиналу Е. В. Пермяков не обращался).

Нет, мы вовсе не являемся горячими сторонниками известного правила русской критики, сформулированного некогда А. С. Пушкиным¹⁵, и не стали бы говорить об этих неточностях, если бы редакция журнала «*Philologica*», в которую входит и Е. В. Пермяков, не сочла необходимым специально обосновать «важнейшее формальное требование» «безукоризненно точного сохранения графики, орфографии и пунктуации источника во всех без исключения случаях» («*Philologica*», с. 275).

2. Е. В. Пермяков путается в элементарных текстологических терминах: охарактеризовав выдержки из записной книжки, опубликованные Вяземским в 1820-е гг. как самостоятельное произведение, обладающее «внутренней целостностью» (Пермяков-1994, с. 270), он тут же называет эти публикации «первой редакцией «Записной книжки»» (там же). Между тем любой учебник по текстологии мог бы сообщить Е. В. Пермякову, что вопрос о различных редакциях одного текста не может смешиваться с вопросом об установлении текстов различных произведений.

3. Е. В. Пермяков, к сожалению, не всегда помнит о некоторых работах своих предшественников. Если именно он, как кажется, является единственным и законным автором остроумного предположения о том, что «Выдержки из записной книжки» и выдержки из книжек, печатавшиеся Вяземским в 1870-е гг., — это разные произведения, то заслугу разграничения выдержек из книжек, публиковавшихся Вяземским в разные годы (и составивших в конце концов «Старую записную книжку»), и его рукописных записных книжек он приписывает себе (ср. выше: «Мне уже приходилось писать <...>»; ср. также: Пермяков-1995, с. 466) напрасно. Все же это было сделано В. С. Нечаевой, которая впервые напечатала часть записных книжек Вяземского в том виде, в каком они сохранились в Остафьевском архиве¹⁶, и которая — «во избежание возможного недоразумения» — подчеркивала в своей статье, приложенной к этому изданию: «Это не переиздание «Старой записной книжки», которую публиковал сам автор в разных журналах отрывками, позднее собранными и перепечатанными в

восьмом томе его Полного собрания сочинений. Это публикация архивных материалов, подлинных записных книжек, впервые воспроизводимых в полном и систематическом виде» (Вяземский-1963, с. 352—353). Издание В. С. Нечаевой со всей очевидностью продемонстрировало, что «Старая записная книжка» — это не просто сокращенный текст записных книжек, не просто собрание выдержек из них. В. С. Нечаева показала, что, готовя к печати эти выдержки, Вяземский чаще всего менял их композицию и стиль, подвергая их в то же время смысловой переработке; при этом «едва ли пятая часть» записей осталась в первоначальном виде (см.: Вяземский-1963, с. 352—355). Эти наблюдения В. С. Нечаевой (Е. В. Пермяков ничего нового к ним не прибавил) были замечены рецензентами подготовленного ею издания. Так, М. И. Гиллельсон в своей рецензии подчеркивал, что текст записных книжек Вяземского «<...> в их первоизданном виде является интереснейшим историко-литературным памятником своей эпохи, коренным образом отличающимся от прижизненных публикаций» (Гиллельсон-1963, с. 233).

Издание В. С. Нечаевой показало также, что не все записи, сделанные Вяземским в книжках, рассматривались им как пригодные для печати. Конечно, он никогда не предполагал печатать многочисленные перечни отправленных писем, частные адреса, рисунки, списки дел, «назначенных к исполнению», библиографические отметки, большую часть выписок из прочитанных книг и т. п. Печати предавались главным образом исторические и литературные анекдоты, остроумные замечания и «характеристические» разговоры, мемуарные заметки, впрочем, часто тяготеющие к форме анекдота. Итак, жанровый диапазон печатных выдержек из записных книжек был значительно уже, чем в «подлинных» этих книжках¹⁷.

Прибавим к этому, что если в последних преобладает хронологический принцип, то в печатных выдержках он не играет существенной роли. Несвязанность их материала хронологией позволяла создать впечатление постепенного и многообразного дополнения и усложнения той картины русской жизни, которую создавал Вяземский. Неполнота этой картины была бы слишком очевидной при последовательной циклизации и хронологической выдержанности. Свободная композиция, фрагментарность повествования, наоборот, указывала на возможность полноты.

Наконец, в подлинных книжках собрано большое количество литературных материалов — стихи разных поэтов, историко-литературные документы (например, материалы, связанные с работой Вяземского над книгой о Фонвизине), письма; все это, конечно, не могло найти себе места в «Старой записной книжке». Вместе с тем чрезвычайно важно, что записные книжки служили Вяземскому своего рода сборниками, из которых он черпал материалы для книги «Фон-Визин», для мемуарных статей своих, для «Выдержек из старых бумаг Остафьевского архива». «Старая записная книжка» — только одно звено в этой цепи; записные книжки породили не один, а несколько очень разных текстов (разумеется, в каждом конкретном случае характер работы Вяземского с книжками должен рассматриваться отдельно).

Все сказанное, конечно, только подтверждает наблюдения В. С. Нечаевой. Но «Старая записная книжка» и рукописные записные книжки — это не просто разные произведения. Кажется, не будет натяжкой утверждение, что перед нами разные типы текстов: записные книжки, в отличие от «Старой записной книжки», не являются собственно литературным произведением; они лишь послужили материалом для создания такового*.

* Вместе с тем не можем согласиться с Е. А. Кургановым, который в своей по многим отношениям примечательной книге о русском литературном анекдоте предлагает рассматривать записные книжки просто как черновики «Старой записной книжки» (Курганов Ефим. Литературный анекдот пушкинской эпохи: Диссертация на соискание ученой степени доктора философии/Slavica Helsingiensia. <Vol.> 15. Helsinki, 1993. С. 142—144.

К тому же не все тексты, которые Вяземский в конце жизни намеревался включить в полное издание своей «Старой записной книжки», восходят к записям в книжках.

Это относится прежде всего к циклу заметок, опубликованных Вяземским в «Вестнике Европы» в 1808—1810 гг. под заглавием «Безделки»¹⁸.

Е. В. Пермяков, как мы видели, намеревается печатать этот цикл «в приложении» к тексту «Выдержек...», опубликованных Вяземским в 1820-е гг., ссылаясь на приведенное им замечание Вяземского, сделанное на полях рукописной копии «Безделок».

Текст этого замечания Е. В. Пермяков интерпретирует неверно: Вяземский ничего не говорит о возможности печатать «Безделки» в приложении к выдержкам из записных книжек — тем более в приложении к их «первой редакции». Наоборот, он подчеркивает, что необходимо «собрать *все* <...> безделки, заметки, выдержки из записной книжки» (курсив наш. — Д. И.). *Все* — т. е. публикации как 1810-х, 1820-х, так и 1870-х гг. Подчеркнем, что Вяземский говорил это в 1875 г., когда создавался проект издания его Полного собрания сочинений и когда не было надобности напоминать (в особенности Н. П. Барсукову, для которого и предназначалась заметка) о бартеневских публикациях. Но была необходимость напомнить будущим издателям (и в первую очередь Барсукову) о выдержках из записных книжек, напечатанных в 1820-е гг. («В Северных цветах и в Телеграфе есть выдержки сюда относящиеся»).

Замысел собрать и напечатать вместе выдержки из записных книжек возник у Вяземского не позднее 1873 г. 5/17 октября 1873 г. он писал к Бартеневу: «Я не прочь отпечатать особою книжкою старую тетрадь и приложить к ней старые выдержки из разных журналов старых, альманахов и все что у Вас напечатано из Остафьевского архива»¹⁹. И так, в это время Вяземский рассматривал возможность не только собрать воедино выдержки из книжек, напечатанные Бартеневым, а также в прошлые годы, но и присоединить к ним «Выдержки из старых бумаг Остафьевского архива».

Просматривая в 1875 г. рукописные копии «Безделок», «Выдержек...» 1820-х гг. и выдержек из записных книжек, помещенных в бартеневских изданиях в 1870-е гг., Вяземский неоднократно и недвусмысленно выражал пожелания печатать эти фрагменты вместе. Одно из пожеланий такого рода и привел Е. В. Пермяков. Были и другие, не менее показательные.

В первой половине ноября 1875 г. Вяземский пишет к Барсукову и между прочим замечает: «В <>Вестнике Европы<> 1807—8го и 9го года²⁰ должны быть напечатаны разные мои отметки, выписки, под заглавием *безделки*. Имеются ли оне в виду? — Там же разные выписки из франц<узского> писателя Ривароля»²¹. Вероятно, Вяземский и позднее спрашивал Барсукова о судьбе «Безделок»; так или иначе, последний в письме к Вяземскому от 23 марта 1876 г. сообщал: «“Безделки” (1808) отнесены в Записную книжку, которая составит отдельный том. Я уже приступил к составлению необходимых библиографических замечаний, которые поместятся в конце тома. По мере накопления их позвольте присылать к Вам тетради с оными на Ваше воззрение и утверждение»²². Таким образом, принимая решение открыть «Старую записную книжку» «Безделками», Барсуков руководствовался указаниями Вяземского.

Просмотрев рукописную копию «Выдержек из записной книжки», напечатанных некогда в «Московском телеграфе»²³, Вяземский написал на полях: «Читал — можно печатать вместе с другими выдержками»²⁴. Тот же мотив объединения выдержек из записной книжки в единое целое звучит и в записи на полях рукописной копии другой публикации в том же «Московском телеграфе»²⁵: «Читал — можно печатать. Кажется иное перепечатано в старой тетради в архиве. Нужно проверить. Все выдержки

должны быть собраны в одно целое»²⁶. Такого же рода помету находим на полях копии «Выдержек...», опубликованных в «Литературном Музее» В. В. Измайлова²⁷: «Читал — можно печатать в общем отделении выдержек»²⁸. Наконец, отметим замечание Вяземского на полях копии «Выдержек...», увидевших свет в «Северных цветах на 1829 год»²⁹: «Читал — можно печатать вместе с другими выдержками, — под одним общим заглавием. Кажется, есть тут повторения одних и тех же анекдотов, острых слов и проч. Но это не беда»³⁰.

Эти (и подобные) замечания Вяземского и имел в виду Барсуков, составляя восьмой том его Полного собрания. Любопытно, что, просматривая свои старые публикации, Вяземский последовательно вычеркивал как перенесенные переписчиком в рукопись название журнального отдела «Смесь»³¹, эпиграфы³², так и заголовки журнальных публикаций: в копии заметок из «Вестника Европы» вычеркивается заглавие «Безделки»³³, в копиях публикаций 1820-х гг. — заглавие «Выдержки из записной книжки»³⁴. Это обстоятельство лишний раз подтверждает намерение Вяземского объединить все фрагменты в одно целое: потому и не нужны заглавия отдельных публикаций, что все они будут напечатаны «под одним общим заглавием».

Отметим еще, для полноты картины, что в 1876 г. Вяземский какое-то время рассматривал возможность печатать «Старую записную книжку» отдельно. 21 марта/2 апреля 1876 г. он писал Барсукову:

«Полагаю, что до полного издания меня, не худо было-бы отпечатать отдельную книжкою мою старую записную книжку. Из всего что есть в архиве (т. е. напечатано в журнале «Русский архив». — *Д. И.*) выйдет порядочный том. А у меня в запасе есть еще дополнение к нему. Это был-бы род закуски перед обедом. Вы могли-бы исподволь сортировать статьи и сделать к ним алфавитный список по заглавиям имен, предметов, с таким например распределением:

биографические,
анекдотические,
литературные,
житейские, или общие,

что-нибудь в роде того, что Вы сделали для Храповицкого³⁵. Тех же шей да пожиге. Разумеется исторических пояснений не нужно. Одно оглавление голословное, но несколько систематическое. Что Вы на это скажете? Буду ждать ответа»³⁶.

Итак, как следует из приведенных замечаний Вяземского 1873—1876 гг., и вопреки утверждениям Е. В. Пермякова, в состав «Старой записной книжки» должны входить «Безделки» 1808—1810 гг., «Выдержки из записной книжки» 1820-х гг. и публикации 1870-х гг. При этом, конечно, необходимо придерживаться хронологического принципа: свободу систематизировать заметки Вяземского предоставлял Барсукову, не нам; к тому же, скорее всего, рассчитывая в дальнейшем просмотреть и утвердить его труд, к сожалению, неисполненный³⁷. Отдельного рассмотрения требует вопрос о возможности включения в текст «Старой записной книжки» статьи «Нечто о Ривароле» (как мы видели, Вяземский допускал такую возможность), фрагмента из «третьей» (по нумерации В. С. Нечаевой) записной книжки, помещенного в «Литературной газете»³⁸ и напечатанного Барсуковым среди критических статей Вяземского (Вяземский, т. II, с. 150—151); необходимо также уточнить, как рисовалось Вяземскому соотношение «Старой записной книжки» и «Выдержек из старых бумаг Остафьевского архива» (впрочем, насколько нам известно, высказав в письме к Бартеневу от 5/17 октября 1873 г. (см. выше) предположение о возможности напечатать эти памятники вместе «особою книжкою», Вяземский не возвращался более к этой идее).

4. Совершенно необоснованным представляется высказанное Е. В. Пермяковым в категорической форме утверждение о необходимости печатать

«Выдержки...» 1820-х гг. и «Безделки» «по первым публикациям». На наш взгляд, подобный вывод мог бы быть сделан только на основе специального сопоставления текстов этих первых публикаций с текстом Полного собрания сочинений Вяземского; между тем подобное сопоставление, сколько знаем, никем до сих пор не предпринималось и остается делом будущего.

Здесь отметим лишь, что в восьмом томе собрания сочинений Вяземского указанные тексты вовсе не просто перепечатывались «без каких-либо изменений», как считает Е. В. Пермяков (Пермяков-1994, с. 265): в ряде случаев они дополнялись Вяземским, успевшим их пересмотреть, подвергались стилистической правке.

Так, например, существенной правке подвергся текст, напечатанный впервые в «Северных цветах на 1827 год» (далее: СЦ). Большая часть этой правки приходится на заметку «Музыка и живопись». СЦ: «<...> живопись <...> действует преимущественно на память» (с. 147—148). Вяземский, т. VIII: «<...> живопись <...> действует преимущественно на память, уподоблением с тем, что есть и что мы видели или могли видеть» (с. 11). СЦ: «Первая <...> покорила определенным формам и всеобъемлюща» (с. 148). Вяземский, т. VIII: «Первая <...> покорила определенным формам, но по существу своему она всеобъемлюща» (с. 11). СЦ: «Ноты цифры ее, соображение строев математика <...>» (с. 148). Вяземский, т. VIII: «Ноты цифры ее, соображение строев, созвучий, математика их <...>» (с. 11). СЦ: «Живопись сначала была ремеслом» (с. 148). Вяземский, т. VIII: «Живопись была сначала ремеслом» (с. 11). СЦ: «<...> сошла в искусство <...>» (с. 148). Вяземский, т. VIII: «<...> сошла она в искусство <...>» (с. 11). СЦ: «<...> стоны соловья <...>» (с. 148). Вяземский, т. VIII: «<...> звучные и томные переливы соловья <...>» (с. 11). СЦ: «Ей не хотелось передать свои чувства другому, а не могла она утаить их <...>» (с. 150). Вяземский, т. VIII: «Ей нет потребности передать свои чувства другому, она просто не могла утаить их <...>» (с. 12). СЦ: «<...> упражнение, более независимое от обстоятельств, более времени убивающее, и следовательно <...>» (с. 150). Вяземский, т. VIII: «<...> упражнение, более независимое от обстоятельств, удобнее, чтобы провести или, как говорится, убивать время, следовательно <...>» (с. 12). СЦ: «<...> в поэзии много свойств живописи совершенно чуждых, а с музыкою сродных» (с. 152). Вяземский, т. VIII: «<...> в поэзии много свойств живописи и музыки» (с. 13). СЦ: «<...> музыка одна и нераздельная <...>» (с. 152). Вяземский, т. VIII: «<...> музыка одна и нераздельна <...>» (с. 13). СЦ: «<...> ничего не выговаривает и все говорит <...>» (с. 153). Вяземский, т. VIII: «<...> ничего не выговаривает и все выражает <...>» (с. 13). В СЦ эта заметка заканчивалась словами: «Мы ищем нового мира, и вожатый, далее водящий по сей тайной области, есть вернейший любимец души нашей» (с. 154). В т. VIII после этих слов следует: «Этот вожатый, этот увлекатель и есть музыка. Ангелы, херувимы, серафимы, в горних пределах, не живописуют силы Божией, а воспевают ее. Если пришлось бы подвести искусства под иерархический порядок, вот как я распределил-бы их: 1-я Музыка, 2-я Поэзия, 3-е Ваяние, 4-е Живопись, 5-е Зодчество» (с. 13—14).

Подвергся существенным изменениям и текст других заметок, вошедших в эту публикацию. Продолжаем нашу сводку. СЦ: «<...> в чистом <...>» (с. 155). Вяземский, т. VIII: «<...> в чистом и тихом <...>» (с. 14). Текст следующей, шестой по общему счету заметки (кстати сказать, если в СЦ заметки пронумерованы, то в изд. Вяземский, т. VIII нумерация снята) был дополнен почти наполовину. СЦ: «Откровенная женщина говаривала: люблю старшего своего племянника за то, что он умен: меньшего, хотя он и глуп, за то, что он мой племянник» (с. 155). В изд. Вяземский, т. VIII за этим следует: «Так любим мы свои способности и неспособности, духовные силы и немощи, добрые качества и пороки. Порок, каков он ни есть,

все-же наш племянник» (с. 14). Другая заметка. СЦ: «<...> биографы сатириков ограждают божбами их совести от подозрений в злости и стараются читателей удабривать в пользу их. Не все ли равно распинаться за хирургов в том, что они не кровожадные душегубцы. Клеветник убийца: но сатирик оператор <...>» (с. 156). Вяземский, т. VIII: «<...> биографы сатириков ограждают божбами совесть их от подозрений в злости и стараются задобривать читателей в пользу своих литературных клиентов. Не все ли равно распинаться за хирурга в том, что он не кровожадный истязатель и душегубец; но сатирик оператор <...>» (с. 14). В другой заметке: «<...> граф. Р.» (СЦ, с. 157). Вяземский, т. VIII: «<...> граф Ростопчин» (с. 15); инициалы раскрываются в собрании сочинений и при перепечатке публикаций из других изданий 1820-х гг.). Еще заметка, существенно дополненная. В СЦ она заканчивалась словами: «Многие классики не столько радуются творению своему, как тому, что оно создано по образу и подобию Аристотеля» (с. 158). В изд. Вяземский, т. VIII после этих слов следует: «Один врач говорил про своего умершего пациента: он не выздоровел, но, по крайней мере, умер при всех условиях и предписаниях науки» (с. 15). И последнее различие в этом ряду. СЦ: «И овцы целы и волки сыты, было в первый раз сказано лукавым волком, или подлою овцею» (с. 158). В изд. Вяземский, т. VIII дополнение: «<...>, или нерадивым пастухом» (с. 16).

На каком основании должны мы отвергать все эти дополнения и поправки? Еще раз подчеркнем, что мы привели сводку изменений текста лишь одной публикации: на самом деле подобных переделок, разумеется, значительно больше. Чрезвычайно важно, что в процессе подобных переработок или доработок публикаций 1820-х гг. Вяземский мог исправлять и допущенные некогда «технические» недочеты. Так, текст, напечатанный в «Северных цветах на 1829 год» явно дефектный: тематически не связанные друг с другом заметки в этой публикации не были отделены друг от друга графически, что, разумеется, затрудняло восприятие этого текста (с. 218—230). В изд. Вяземский, т. VIII деление текста на фрагменты восстановлено (с. 18—23).

Приведенные примеры, как кажется, красноречиво свидетельствуют о необходимости отвергнуть предложение Е. В. Пермякова печатать «Выдержки из записной книжки» по первым публикациям. То же относится и к «Безделкам» 1808 г., которые также подверглись правке (впрочем, незначительной), и даже к бартеневским публикациям семидесятых годов. Впрочем, на наш взгляд, недостаточно ограничиваться простым воспроизведением текста восьмого тома Полного собрания сочинений: канонический текст «Старой записной книжки» может быть установлен, разумеется, лишь в результате критического пересмотра всех его источников — как печатных, так и рукописных.

Посмотрим теперь, как характеризует Е. В. Пермяков публикации выдержек из записных книжек, предпринятые Вяземским в 1870-е гг. «Для читателей 60—70-х годов, — читаем в рецензии Е. В. Пермякова, — «Старая записная книжка» имела прежде всего историческое значение. Задачи эстетические не отменяются (неслучайно автор занят тщательной отделкой записей), однако главной оказывается установка на восприятие текста как мемуарного документа. Поэтому публикация осуществляется в архивных изданиях, без подписи автора и без эпитафа» (Пермяков-1994, с. 271; ср.: Пермяков-1995, с. 467).

Оставляем в стороне вопрос о целесообразности противопоставления «эстетических задач» и «исторического значения» выдержек из старой записной книжки. Однако отметим, что все же совершенно непонятно,

каким образом «установка на восприятие текста как мемуарного документа» могла обусловить решение Вяземского печатать эти выдержки без эпиграфа; неужто Е. В. Пермяков не знает мемуаров, которым предпосылался эпиграф? Совершенно непонятно также, каким образом указанная «установка» могла обусловить отсутствие подписи автора. Подписывал же Вяземский полной подписью свои мемуарные статьи, печатавшиеся в том же «Русском архиве»³⁹.

Впрочем, причины, по которым Вяземский настаивал на анонимности публикаций выдержек из записной книжки в 1870-е годы, лишь отчасти могут быть выявлены или реконструированы. Во всяком случае, их было несколько. В письме Вяземского к Бартеневу от 12 апреля 1872 г. читаем: «Я часто диктовал небрежно и даже не охотно, чтобы скорее дело с рук свалить. А потому еще более не хочу явиться пред публикою ответственным хроникером. А пускай за все отвечает Саратовский благодетель⁴⁰, которого прошу не выдавать, и отстаивать на живот и на смерть»⁴¹. Как видим, в этом письме Вяземский сделал все возможное для того, чтобы подчеркнуть свое нежелание выступить в роли «ответственного хроникера», не устающего составлять «мемуарные документы»; отсутствие подписи при этом может рассматриваться именно как один из способов осложнить эту роль, выделить в ней игровой момент, может быть, даже и выйти за ее рамки. Другую версию находим в письме Вяземского к Барсукову от 14/26 марта 1873 г.: «Я не скрываю себя, но не хочу видеть имя свое в печати, пока я за границею, во избежание полемики в случае необходимости»⁴². Наконец, напомним замечание Вяземского из его письма к Бартеневу от 30 апреля/12 мая 1873 г.: «Не желаю видеть имя мое в печати. Отсутствующему и больному как-то неловко вмешаться в толпу. Вероятно, многие меня узнают. Но это другое дело. Я все таки остаюсь под защитою и неприкосновенностью маски. А в наши дни, едва-ли можно как и честной женщине являться без маски в Публичный наш литературный Маскарад»⁴³. Не обязательно, подчеркнем, принимать все эти признания Вяземского за чистую монету: скажем, указания его на свою литературную «небрежность» как-то слишком напоминают характерную и уже в 1820-е гг. никого не вводившую в заблуждение условную формулу, как бы совершенно неизбежную для всякого автора, вышедшего из школы карамзинизма и усвоившего маску склонного к мистификациям дилетанта (при том, разумеется, что под этой маской мог скрываться и расчетливый профессионал). Указание Вяземского на нежелание компрометировать свое имя, выставляя его в современных журналах, — также, скорее всего, в первую очередь отговорка: как уже говорилось, в «Русском архиве» Вяземский не раз имя свое тиснению предавал.

Так или иначе, отметим, что мистификация, к которой прибег Вяземский, оттеняет чрезвычайно любопытную особенность «Старой записной книжки». Если это произведение — мемуары («мемуарный документ»), то едва ли не уникальные (ср., впрочем, «Мелочи из запаса моей памяти» М. А. Дмитриева): это мемуары, в коих почти не фигурирует их автор⁴⁴, который по закону жанра должен был бы предстать в роли главного действующего лица. Кстати сказать, это обстоятельство и позволило некоторым современникам догадаться, кто был автором «Старой записной книжки». Одним из них был Я. К. Грот. В письме его к Бартеневу от 1 августа 1872 г. читаем: «<...> я к сожалению очень мало прочел из «19 века». Что касается до Записок неизвестного, то я как скоро остался с ним наедине, угадал, кажется, автора. Во 1-х выдержки (слово им употребляемое и здесь) из этой «Записной книги» печатались уже в 1820-х годах, хотя впрочем другие, во 2-х, автор в 1812 году был в Вологде; в 3-х, он служил в Варшаве; в 4-х, имя его ни разу не упомянуто в Записной книге; в 5-х... Да что продолжать? я думаю, Вы и так видите, что я догадался»⁴⁵.

Не менее важно, что в «Старой записной книжке» отсутствует и скольконбудь отчетливая граница между биографией Вяземского и событиями, которые не могли иметь к ней прямого отношения: Вяземский часто говорит о происшествиях и разговорах, свидетелем или участником которых он не был и быть не мог⁴⁶; он передает чужие рассказы, делает выписки из записок, составившихся различными лицами, и комментирует эти выписки. Он не просто пишет мемуары: он создает «<...> свою Россияду не героическую, не в подрыв херасковской <...>, а Россияду домашнюю, обиходную» (Вяземский, Т. VIII, с. 340)⁴⁷. Перед нами мемуары, составленные не из «внешних» событий частной биографии (продвижения по службе или отставки, перечни литературных успехов или поражений и т. п.): в этих мемуарах место подобных событий занимают остроумные замечания в разговорах или в прочитанных книгах. Перед нами мемуары, в которых место *дел* заняли *слова* («слова поэта суть уже его дела») и которые сохранили непреднамеренность и прихотливую непредсказуемость устного живого разговора.

Наконец, уж никак не могла все та же «установка на восприятие» обусловить решение печатать выдержки в «архивных изданиях»: совершенно ясно, что Вяземский в значительной мере вынужденно печатался у Бартенева в «Русском архиве»⁴⁸: других близких ему по духу журналов, в которых захотел бы печататься он и которые захотели бы печатать его, в 1870-е гг. практически не было. Заметим здесь же, что, как известно, и «читатель 60—70-х годов» обнаруживал весьма небольшой интерес к сочинениям Вяземского, в чем последний полностью отдавал себе отчет, сожалея при этом, кажется, лишь о немногих «своих» читателях, которых довелось ему пережить. Вот, например, что писал Вяземский к Бартеневу, узнав о смерти М. Н. Лонгинова: «Мне сердечно жаль Лонгинова. Между прочим и потому, что потерял я с ним одного из малого числа читателей моих, т. е. из числа тех, для которых пишу. И в хорошую пору свою я считал этих читателей десятками — на половину из женского пола — и никогда не имел в виду почтеннейшую и глупейшую публику»⁴⁹. О том же говорил Вяземский и в «Автобиографическом введении» к Полному собранию сочинений: «Поверят ли мне или нет, но утверждаю, что собственно для публики я никогда не писал. Когда я с пером в руке, она мне и в голову не приходит. <...> Преимущественно писал я всегда для себя, а потом уже для тесного кружка избранных <...>» (Вяземский, т. I, с. XLI—XLIV). Это, конечно, не просто мистификация, опирающаяся на практику карамзинизма, это принципиальная позиция, которой Вяземский оставался верен всю свою авторскую жизнь. Вполне допускаем, что он и в самом деле не рассчитывал на внимание большинства современников и, более того, меньше всего склонен был учитывать их восприятие: «<...> на вызов издать написанное мною и разбросанное по журналам отвечал я: «Теперь поздно и рано». *Поздно* — потому, что железо остыло, а должно ковать железо, пока оно горячо, то есть пока участие читателей еще живо и сочувственно <...>. *Рано* — потому, что не настала еще пора, когда старое так состарится, что может показаться новым и молодым» (Вяземский, т. I, с. II). Итак, Вяземский — если ему верить — рассчитывал не столько на современников, сколько на потомков. Об этом свидетельствует и письмо его к Бартеневу в марте 1874 г.: «Вы говорите: *к сожалению мысль* Пушкина о собрании моих критических статей не состоялась. (стра<ница> 445 ⁵⁰.) Кто-же мешает Вам? Возьмитесь за это дело с Барсуковым, или сами, а я напишу пояснение, кое-что исправлю и выдет книга. Можно прибавить и мои последние писания в этом роде. Я рад присутствовать при обряде похорон своих. На настоящее не надеюсь. Но в моем *бывшем* есть залого *будущего*. Со временем меня помянут, я в этом уверен. Потому что во мне худо иль хорошо, а все что нибудь да сказано. Есть ядрышко, вкусное-ли, горькое-ли, здоровое, или несколько

тронутое да есть. А во всех нынешних пыпиных кроме фразеологии, тупого, да еще и заимствованного либерализма ничего нет»⁵¹.

* * *

Завершаем на этом наши заметки, не задаваясь целью составить перечень фактических ошибок, допущенных Е. В. Пермяковым⁵²; воздерживаемся и об общих его оценках мнений и методов. Не станем даже припоминать, обстоятельства, при которых NN где-то сказал о различии опечаток типографских и, так сказать, мысленных: никто, конечно, не застрахован ни от тех, ни от других. Заметим только, что, на наш взгляд, наступательная решительность строгого обличителя чужих опечаток должна все же подкрепляться по крайней мере его способностью совершить меньшее число своих.

Примечания

- 1 *Вяземский П. <А.> Записные книжки*. М.: Русская книга, 1992 (серия «Русские дневники»). Далее: Вяземский-1992.
- 2 *Philologica*. 1994. Т. I. № 1/2. С. 265—273. Далее: Пермяков-1994.
- 3 Во избежание недоразумений сразу оговоримся, что под «Старой записной книжкой» в настоящих заметках понимается текст, составленный в 1875—1877 гг. Н. П. Барсуковым по прямым указаниям Вяземского. В состав этого текста вошли «Безделки» (впервые: Вестник Европы. 1808. № 24. С. 258—261), «Выдержки из записной книжки» (Московский телеграф. 1826. Ч. XII. С. 37—42; 1827. Ч. XIV. С. 90—95; Северные цветы на 1827 год. Спб., 1827. С. 146—158; Литературный Музеум на 1827 год. М., 1827. С. 282—289; Северные цветы на 1829 год. СПб., 1828. С. 218—230), а также выдержки из записных книжек, печатавшиеся Вяземским в 1870-е гг. в изданиях П. И. Бартенева под заглавиями «Старая записная книжка. Начата в 1813 году, в Москве» (Девятнадцатый век. Кн. 2. М., 1872. С. 219—296; см. также «Замечания на вторую книгу Девятнадцатого Века»: Русский архив (далее: РА). 1872. Кн. 2. Стб. 2251—2252), «Еще выдержки из Старой Записной Книжки» (РА. 1872. Кн. II. Стб. 2252—2261), «Из Старой Записной Книжки начатой в 1813 году» и просто «Из Старой Записной Книжки» (РА. 1873. Кн. I. Стб. 0832—0846, 1017—1048; 1874. Кн. I. Стб. 173—202, 467—496, 1337—1357; Кн. II. Стб. 186—208; 1875. Кн. I. С. 54—76, 196—218, 295—310, 468—477; Кн. II. С. 99—110, 173—181; 1876. Кн. III. С. 155—161; 1877. Кн. I. С. 511—518; Кн. II. С. 221—227) и «Выдержки из Старой Записной Книжки, начатой в 1813 году» (РА. 1873. Кн. II. Стб. 1783—1795, 1968—1993, 2139—2160; 1875. Кн. III. С. 439—455; 1876. Кн. I. С. 60—70, 199—206; Кн. II. С. 200—218, 417—426; Кн. III. С. 59—64). Подлинные записные книжки Вяземского, не предназначавшиеся им для публики, печатались в изд.: Полн. собр. соч. князя П. А. Вяземского/Изд. графа С. Д. Шереметева <далее: Вяземский>. Т. IX—X. СПб., 1884—1886; Вяземский П. А. Записные книжки (1813—1848)/Изд. подг. В. С. Нецаева. М., 1963 (далее: Вяземский-1963).
- 4 В ряде случаев нам придется обращаться и к статье Е. В. Пермякова «О генезисе «Записных книжек» П. А. Вяземского» (Лотмановский сборник. <Т.> I. М., 1995. С. 463—475; далее: Пермяков-1995).
- 5 «<...> система «Старой Записной Книжки» позволяет отбрасывать и перемещать материал не нарушая принципа построения» (<Гинзбург Л. Я.> Предисловие. — *Вяземский П. <А.> Старая записная книжка*. Л., 1929 (далее: Вяземский-1929). С. 5).
- 6 Любопытно, что Е. В. Пермяков, в поисках заглавия для этого «целостного текста», перенимает у ряда своих предшественников допущенную ими неточность, заковычивая название повествовательной формы, в которой работал Вяземский:

- «Записные книжки» (ср. заглавие статьи Е. В. Пермякова 1995 г.). Заглавие отыскано; правда, оно принадлежит не Вяземскому.
- 7 Любопытно также, что на той же самой странице своей статьи, где Е. В. Пермяков называет записные книжки одним из трех текстов «со своей структурой и авторской установкой», он отмечает, что «рукописный текст «Записных книжек» <...> не представляет собой чего-то единого, каждая из книжек обладает своим назначением и содержанием» (Пермяков-1995, с. 468; ср.: Пермяков-1994, с. 270; непременно ср. также: Вяземский-1963, с. 346, 357—359; на наш взгляд, впрочем, мнение В. С. Нечаевой, которое, как видим, разделяет Е. В. Пермяков, в целом справедливо, но нуждается в некотором уточнении: книжки могли менять свое назначение по ходу работы Вяземского с ними (Вяземский-1992, с. 5; ср., впрочем: Вяземский-1963, с. 370)).
 - 8 Не говорим уже о том, что до сих пор не предпринималось попыток установить канонический текст записных книжек. Ср.: *Гиллельсон М. <И.>* Оппозиционер или фрондер. — Русская литература. 1963. № 4 <далее: Гиллельсон-1963>. С. 232.
 - 9 Не случайно М. И. Гиллельсон назвал записные книжки Вяземского «дневниковой летописью» (*Гиллельсон М. И.* П. А. Вяземский. Жизнь и творчество. Л., 1969. С. 359; ср.: Гиллельсон-1963, с. 232, 235).
 - 10 Показательно, например, что он был готов уподобить дневнику свой эпистолярный. Продолжим приведенную Е. В. Пермяковым цитату из дневника Вяземского 1830 г. (Пермяков-1994, с. 267; см. также ниже): «Я еще не расписался, или не вписался: теперь пока даже и скучно вести свой журнал. Но, впрочем, я рад этой обязанности, давать себе некоторый отчет в своем дне. Между тем и письма мои к жене род журнала» (Вяземский-1963, с. 171). Любопытно, что и для А. И. Тургенева, одного из ближайших друзей Вяземского, не существовало какой-то резкой границы между письмами и дневником (см.: *Сабуров А. А.* Александр Тургенев. — Письма Александра Тургенева к Булаковым. М., 1939. С. 10; *Гиллельсон М. И.* А. И. Тургенев и его литературное наследство. — *Тургенев А. И.* Хроника русского. Дневники (1825—1826 гг.). М.; Л., 1964. С. 502).
 - 11 См.: Пермяков-1994, с. 267; Пермяков-1995, с. 466—468. Не вполне понятно также, усматривает ли Е. В. Пермяков разницу между понятиями «путевые заметки» и «путевые дневники».
 - 12 Таким образом выясняется, что Е. В. Пермяков иногда забывает свои же настоятельные предположения о недопустимости «игнорировать разницу» между этими жанрами.
 - 13 Понимание этого факта обусловило соответствующую издательскую практику: чаще всего путевые и «обычные» дневники печатаются вместе под одним общим заголовком, причем не только в популярных, но и в академических изданиях (приведем лишь один, последний по времени пример: недавно в серии «Литературные памятники» вышла в свет подготовленная Я. Л. Левкович книга «А. С. Пушкин. Дневники. Записки» (СПб. 1995). Кавказский дневник Пушкина здесь помещен среди прочих). Во всяком случае не видим оснований для пересмотра подобной практики.
 - 14 Отметим еще — как бы в скобках — что на самом деле из приведенной Е. В. Пермяковым цитаты никак не следует, что Вяземский действительно считает дневник 1830 года первым своим дневником. Вяземский говорит о причинах, побудивших его начать дневник 1830 г. — и только. В. С. Нечаева, задолго до Е. В. Пермякова обратившая внимание на заинтересовавшую его запись Вяземского, прокомментировала ее значительно более точно: «Книжка, предназначавшаяся для выписок, была скоро превращена в дневник — *первый дневник Вяземского, который он вел в обычных (не путевых) условиях жизни*» (Вяземский-1963, с. 370; курсив наш). К тому же замечание Вяземского, переосмысленное Е. В. Пермяковым, может быть сопоставлено с другими подобными. Например, одну из своих более поздних книжек Вяземский открыл следующим замечанием: «Продолжаю мой дневник. Первую книжку кончил я 19-го октября» (Вяземский, т. X, с. 70). Эта запись была сделана 25 октября 1853 г.; если довериться ее буквальному смыслу,

то неизбежно придется сделать вывод о том, что первая часть дневника Вяземского относится к осени 1853 года.

- 15 См.: *Пушкин <А. С.>* Полн. собр. соч. Т. 13. <М.; Л.,> 1937. С. 225.
- 16 См.: Вяземский-1963. Любопытно, что «уточняя» мнения Л. Я. Гинзбург, которая рассматривала записные книжки и «Старую записную книжку» как единый текст», Е. В. Пермяков в последней по времени своей статье упорно не замечает работы В. С. Нечаевой, которая смотрела на этот вопрос уже с других позиций (Пермяков-1995, с. 466).
- 17 О жанровой структуре записных книжек и «Старой записной книжки» см.: Вяземский-1929, с. 43; Вяземский-1963, с. 353, 373—374; Гиллельсон-1963, с. 233; Гиллельсон, 360.
- 18 Вестник Европы. 1808. № 24. С. 258—261; 1809. № 17. С. 45—49; 1810. № 13. С. 63—66. В восьмом томе Полн. собр. соч. Вяземского в состав «Старой записной книжки» оказалась включена лишь первая заметка из этого цикла (см. также выше, примеч. 3).
- 19 РГАЛИ. Ф. 46. Оп. 1. Ед. хр. 565. Л. 89. «Выдержки из старых бумаг Остафьевского архива» печатались в РА начиная с 1866 г.
- 20 Очевидный анахронизм: «Безделки» начали печататься годом позже (см. выше, примеч. 18).
- 21 РГАЛИ. Ф. 87. Оп. 2. Ед. хр. 2. Л. 110 об. Вяземский имеет в виду свою статью «Нечто о Ривароле» (Вестник Европы. 1810. № 13. С. 35—40).
- 22 РГАЛИ. Ф. 195. Оп. 1. Ед. хр. 1404. Л. 122.
- 23 Московский телеграф. 1826. Ч. XII. С. 37—42.
- 24 РГАЛИ. Ф. 195. Оп. 1. Ед. хр. 1169. Л. 1.
- 25 Московский телеграф. 1827. Ч. XIV. С. 90—95.
- 26 РГАЛИ. Ф. 195. Оп. 1. Ед. хр. 1169. Л. 7.
- 27 Литературный Музеум на 1827 год. М., 1827. С. 282—289.
- 28 РГАЛИ. Ф. 195. Оп. 1. Ед. хр. 1169. Л. 24.
- 29 Северные цветы на 1829 год. Спб., 1828. С. 218—230.
- 30 РГАЛИ. Ф. 195. Оп. 1. Ед. хр. 1169. Л. 29.
- 31 РГАЛИ. Ф. 195. Оп. 1. Ед. хр. 1169. Л. 1, 7.
- 32 РГАЛИ. Ф. 195. Оп. 1. Ед. хр. 930 а. Л. 1; Ед. хр. 1169. Л. 1, 7, 24, 29.
- 33 РГАЛИ. Ф. 195. Оп. 1. Ед. хр. 930 а. Л. 1.
- 34 РГАЛИ. Ф. 195. Оп. 1. Ед. хр. 1169. Л. 7, 24, 29.
- 35 Вяземский имеет в виду подготовленное Н. П. Барсуковым издание дневника А. В. Храповицкого (Храповицкий А. В. Дневник с 18 января 1782 по 17 сентября 1793 года. По подлинной его рукописи, с биограф. статьей и объяснительным указателем Н. П. Барсукова. СПб., 1874). Ср. замечание Вяземского в письме к Барсукову от 23 июля/4 августа 1877 г.: «<...> а знаете-ли, для моего издания, а особенно для *памятной записной книжки* нужно Вам сделать à la Stroeff, или à la Grott, поименный и указательный перечень» (РГАЛИ. Ф. 87. Оп. 2. Ед. хр. 2. Л. 168—168 об.).
- 36 РГАЛИ. Ф. 87. Оп. 2. Ед. хр. 2. Л. 125—125 об.
- 37 Предложение Вяземского не нашло поддержки среди членов редакционной комиссии его собрания сочинений. 3 апреля 1876 г. Барсуков писал ему: «Предположение Ваше касательно издания Записной Книжки прежде прочих сочинений, мною было представлено на обсуждение Редакционной Коммиссии, ее же Члены единогласно высказались против Вашего предложения. Тем более, что издание уже началось» (РГАЛИ. Ф. 195. Оп. 1. Ед. хр. 1404. Л. 123; ср. черновик этого письма: РГАЛИ. Ф. 87. Оп. 1. Ед. хр. 67. Л. 535).

- 38 Литературная газета. 1830. Т. I. № 30. С. 243.
- 39 Так, например, за подписью «Князь Вяземский» были напечатаны мемуарные статьи «Характеристические заметки и воспоминания о графе Ростопчине» (РА. 1877. № 5. С. 69—78) и «Московское семейство старого быта» (РА. 1877. № 3. С. 305—314).
- 40 Публикацию в «Девятнадцатом Веке» Барте́нев сопроводил примечанием, из которого следовало, что «Старую Записную Книжку» он получил от одного саратовского «любителя нашей старины, который однако не был автором» (Девятнадцатый век. Кн. 2. М., 1872. С. 219).
- 41 РГАЛИ. Ф. 46. Оп. 1. Ед. хр. 564. Л. 170 об.—171.
- 42 РГАЛИ. Ф. 87. Оп. 2. Ед. хр. 2. Л. 21 об.
- 43 РГАЛИ. Ф. 46. Оп. 1. Ед. хр. 565. Л. 270 об. Впервые: Вяземский-1963. С. 349.
- 44 Ср.: Зорин А., Охотин Н. «Я пережил и многое и многих...». — *Вяземский П. А.* Стихотворения. Воспоминания. Записные книжки. М., 1988. С. 18.
- 45 РГАЛИ. Ф. 46. Оп. 1. Ед. хр. 564. Л. 433 об.
- 46 См., напр., фрагменты, посвященные Екатерине II и ее эпохе (в т. ч.: Девятнадцатый век. Кн. 2. С. 252; РА. 1873. Кн. I. Стб. 1035; 1875. Кн. I. С. 468) или Павлу I (в т. ч.: РА. 1873. Кн. II. Стб. 1980), или «сказания» о старой Польше (РА, 1875. Кн. I. С. 295—296) и т. под.
- 47 См. об этом: Вяземский-1929. С. 27—29.
- 48 Случались у Вяземского и драматические размолвки с Барте́невым. См., напр., замечания Вяземского на публикацию в «Русском архиве» воспоминаний В. П. Бурнашева и А. О. Пржевальского в письме к Барте́неву от 20 сентября 1872 г. (РГАЛИ. Ф. 46. Оп. 1. Ед. хр. 564. Л. 459—459 об.); ср. письма Барсукова к Барте́неву от 18 сентября и 10 октября 1872 г. (там же, л. 407, 429—430 об.), письмо М. Н. Лонгинова к Барте́неву от 21 октября 1872 г. (там же, л. 432—432 об.) и др. См. также: *Зайцев А. Д.* Петр Иванович Барте́нев. М., 1989. С. 151.
- 49 РГАЛИ. Ф. 46. Оп. 1. Ед. хр. 567. Л. 58. Письмо от 2/14 февраля 1875 г. Ср. в письме Вяземского к А. В. Никитенко от 14 апреля 1874 г. (Русская старина. 1892. Т. 76. С. 672—673).
- 50 Барте́нев говорил об этом в одном из примечаний к публикации писем Пушкина к Вяземскому. См.: РА. 1874. Кн. I. Стб. 445. Письмо Пушкина от 5 ноября 1830 г., в котором было высказано пожелание об издании критических статей Вяземского, см.: Там же, стб. 443—445, а также: *Пушкин <А. С.>* Полн. собр. соч. Т. 14. <М.; Л.,> 1941. С. 122.
- 51 РГАЛИ. Ф. 46. Оп. 1. Ед. хр. 566. Л. 156 об.—157.
- 52 В то же время как-то неловко ограничиваться чисто голословными утверждениями. Вот некоторые из этих ошибок. Отрывок из «третьей» записной книжки при первой публикации в «Литературной газете», на которую неоднократно ссылается Е. В. Пермяков, не только не был «снабжен эпитафией», не был подписан, но не был и озаглавлен (ср.: Пермяков-1994. С. 270, 272; Пермяков-1995, с. 472—473, примеч. 15). «Северные цветы на 1827 год» вышли не в 1826, а в 1827 г. (ср.: Пермяков-1994, с. 272). Выдержки из записных книжек печатались в изданиях Барте́нева не под одним, а под несколькими заглавиями (см. выше, примеч. 2; ср.: Пермяков-1995, с. 473, примеч. 18; ср. также: Пермяков-1994, с. 272).

P.S. ОТ РЕДАКТОРА

Я не такая, я жду трамвая.
Старая ленинградская поговорка

Открывая на наших страницах полемику о записных книжках П.А.Вяземского, мы поступаем не по-карамзински, однако же вполне в духе Вяземского, вспоминая в старости в связи с посвященным ему экспромтом Баратынского «Войной журнальной бесчестит без причины//Он дарования свои <...>»: «Стихи очень милы. Но дело в том, что у меня была полемическая натура. Дмитриев и я принадлежали литературе 18-го века, в котором Вольтер и другие держались старозаветного закона: зуб за зуб и око за око. Впрочем и Пушкин входил в кулачный бой, когда задевали его. Но я именно иногда *без причины*, то есть личной, пускался в бой за мнение, за мысль, за школу» (РГАЛИ. Ф. 195. Оп. 1. Ед. хр. 1195. Л. 1).

К сожалению, как в литературных, так и в филологических спорах стороны не всегда могут удержаться, чтобы не переступить грань, отделяющую обсуждение «мнений и мыслей» от обсуждения «личностей», не перейти к тому «сформулированному некогда А.С.Пушкиным» аргументу русской критики, о котором упоминает Д.П.Ивинский. Для поэтов это вполне объяснимо: они ведь и спорят о том, кто из них «лучше». В филологах такая тактика выдает постмодернистский нарциссизм, представление об абсолютной самоценности собственных штудий, не связанной с категориями исследовательских достоинств. Я не говорю, что такая научная позиция недопустима или плоха — напротив, она хороша и человечна, но как любая другая может рассчитывать на понимание и уважение лишь будучи честно заявлена, а не скрывается за чем-то иным.

Вышедший весной этого года первый том «двуязычного журнала по русской и теоретической филологии» «Philologica» (Москва—Лондон, 1994 / Под ред. И.А.Пильщикова и М.И.Шапира) — интересное научное издание, вобравшее в себя ценные материалы и статьи высокого профессионального уровня. Вероятно, многие наблюдения авторов этого тома журнала окажутся востребованными в будущих ученых исследованиях; но само издание запомнится, очевидно, своей повышенной пафосностью с явным привкусом скандальности.

Краткое предисловие «Lectoribus nostris» (не только заглавие, но и все рубрики журнала — латинские, что выглядит весьма внушительно и даже несколько монструозно, давая при этом повод филологическим забавам при попытках перевода на русский: первый раздел — «Fundamenta», далее — «Opuscula» и т.д.) насыщено сентованиями на сегодняшнее бедственное положение русской филологии: «У нас нет «нормальной науки»: в подавляющем большинстве случаев литературоведческая продукция находится за пределами науки как таковой, а научное сообщество не в состоянии эту продукцию квалифицировать. Закреплению и воспроизводству кризисной ситуации способствует деградация научного быта: отсутствуют неформальные научные объединения, нет здоровой научной конкуренции, вымирают последние научные школы, фактически прервана научная традиция, но самое главное, не существует ни одного специального периодического издания, которое поддерживало бы стабильно высокий научный уровень». В этой смердящей атмосфере издателям «хотелось бы создать своего рода филологический «оазис» для бескорыстной научной деятельности всех, чьи идеалы не слишком расходятся с их собственными».

Как же не разойтись с идеалами? Частичный ответ содержит инструкция «Auctoribus nostris» в конце тома: «Нас интересует такая лингвистика, которая видит в языке прежде всего выражение смысла и манифестацию культуры, и наоборот, для нас неприемлемо никакое литературоведческое построение, если оно не базируется прочно на данных языка в широком смысле слова». Идеал приятен и заманчив, как клятвы влюбленных, как предвыборная программа депутата. Но столь глубоко и синтетично сочинять пока мало кто умеет — большинство еще следует учить. Например, в открывающей том статье «Слово» члена редакционного совета журнала Ю.С.Степанова недостаточно внимания уделено перипетиям культурной истории — И.А.Пильщиков и С.Г.Болотов (член редакции) сопровождают статью своими «замечаниями и дополнениями», в которых указывают на слабые стороны исследовательского метода Ю.С.Степанова и приходят к выводу: «Такой подход по сути а н т и ф и л о л о г и ч е н , поскольку в

принципе исключает возможность понимания фактов культуры в их исторической уникальности». Не совсем ясно, зачем же открывать журнал «Philologica» демонстрацией «антифилологического» подхода — чтобы «разоблачить» его, памятуя, что «на ошибках учатся»?

Вот тут следует перейти к самому печальному. Дело в том, что желание учить и поучать других, сколь можно громче подавать сигналы об их ошибках, просчетах, недоработках, в сумме слагающихся в портреты недобросовестных, малоспособных губителей науки, — превалирует над пафосом позитивной работы и омрачает добытые в ее ходе результаты. Член редакционного совета журнала А.А.Илюшин в интервью «Книжному обозрению» откровенно называет «полемичность» центральной темой издания. Полемичность и научная принципиальность — вещи хорошие, только этим, как и любым другим, оружием следует пользоваться с умом.

«На одном из придворных собраний императрица Екатерина обходила гостей и к каждому обращала приветливое слово. Между присутствующими находился старый моряк. По рассеянию случилось, что, проходя мимо него, императрица три раза сказала ему: «Кажется, сегодня холодно?» — «Нет, матушка, Ваше Величество, сегодня довольно тепло», — отвечал он каждый раз. «Уж воля Ее Величества, — сказал он соседу своему, — а я на правду черт» («Старая записная книжка» П.А.Вяземского).

Конечно, если здесь усердное разоблачение чужих ошибок свидетельствовало о некоторой ограниченности старого моряка, то редакцией журнала двигали иные человеческие качества, но что лучше — это еще повод поспорить.

На страницах журнала постоянно встречаешь указания на «несколько десятков», «сотни» ошибок в работах разоблаченных предшественников. Создающаяся картина полного макабра подтверждает поставленный в предисловии общий диагноз ситуации. А ведь счет мог идти и на «тысячи», а то и «миллионы». Резервы к тому есть. Заявив установку на филологический синтетизм, редакторы сформулировали «важнейшее формальное требование, предъявляемое к авторам журнала, — безукоризненно точное сохранение графики, орфографии и пунктуации источника». Соблюдение этого требования создает неповторимый колорит издания: «яти», «еры», многочисленные «<sic !>». Мне более всего понравилось, сколь принципиален к собственному тексту А.А.Илюшин, давая свои стихи, например, так:

К себѣ манила <, > ихъ тая<,>

Перед нами, конечно, «обнажение приема», сигнал того, что даже к запятым можно относиться с иронией и игрой. Подобный взгляд симпатичен (филология вообще «веселая наука»), но как он может уживаться с таким высоким накалом мизантропической нетерпимости, когда этой самой запятой — да по голове?

Текстологическая корректность хороша; только не надо быть на нее «чертом», тем более превращать опечатки в критерий умственно-нравственных оценок. Опечатки, как бы это сказать, — такая вещь, от которой не застрахован никто (ср. произведенный взаимозачет Е.В.Пермякова и Д.П.Ивинского). В текстологии есть куда более серьезные проблемы. Даже и такие, которые не до конца осмыслены самими издателями журнала. Приведем фрагмент справки одного из редакторов об источнике публикуемого им текста М.М.Кенигсберга: «Печатается по беловому автографу (рукой Б.В.Горнунга) <...> Рукопись самого Кенигсберга, по-видимому, не сохранилась». Кому не известно, что «беловой автограф» — это не все то, что написано разборчиво и без помарок, что это даже и не всякое рукописание самого автора, не являющееся черновым (ср. «авторский список» и др.)? Конечно всем это известно, но допущенная оплошность показательна: знания азов текстологии еще не твердо закреплены и требуют повторения. Другой активный участник журнала полагает, что критерием в выборе редакций (вариантов) текста является их величина: предпочтительнее то, что длиннее. Впрочем, как указывается, это решение принималось редакцией коллективно. Подобные практические подходы заставляют оценить осторожность издателей, настаивающих на буквалистском воспроизведении всех цитируемых текстов; возможно, так оно в данном случае и лучше. Еще лучше, конечно, декларируя высокие цели культурного строительства, не заниматься разрушением.

Тем разрушением довольно тонкого и непрочного культурного слоя современной филологии, которому с упоением предаются создатели нового журнала. Перед нами вариант работорговцев, которые, решив повоевать с недостатками, могут уничтожить вокруг все живое. Печально.

С.Панов

практика

РУССКАЯ ПОЭЗИЯ НА РУБЕЖЕ XX—XXI ВВ.

Ры	Никонова
Дмитрий	Авалиани
Вилен	Барский
Борис	Констриктор
Сергей	Сигей
Генрих	Сапгир
Александр	Левин
Михаил	Сухотин
Елизавета	Мнацаканова
Анна	Альчук
Николай	Байтов
Владимир	Строчков
Лев	Рубинштейн
Генрих	Худяков
Аркадий	Драгомощенко
Илья	Бокштейн
Руслан	Элинин

СТАТЬИ, ЗАМЕТКИ, ВИЗУАЛЬНЫЕ ТЕКСТЫ, РИСУНКИ

РУССКАЯ ПОЭЗИЯ НА РУБЕЖЕ XX — XXI вв.

Ю. Орлицкий

ВИЗУАЛЬНЫЙ КОМПОНЕНТ В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПОЭЗИИ

В последние годы благодаря не только стихотворной практике бесчисленных поэтов-экспериментаторов, но и ее оперативному научному осмыслению в работах М. Гаспарова, Д. Янечека, С. Бирюкова, С. Сигея, и ряда других исследователей¹, визуальная поэзия получила в русской словесности достаточно широкое распространение. Поэтому вновь стал актуальным вечный вопрос европейской эстетики о границах, говоря словами Лессинга и его современников, поэзии и живописи. Напомним, кстати, что для многих из них — для Ж.-Б. Дюбо, например, — этот вопрос носил еще и ценностный оттенок: автор «Критических размышлений о Поэзии и Живописи», полагал, например, что «власть Живописи над людьми более сильна, чем власть Поэзии»². Причем одна из главных причин, обуславливающих это обидное для поэзии и поэтов предпочтение, заключается, по мнению французского эстетика, в том, что пространственные образы считываются быстрее временных и к тому же «изображаемые на картине объекты, будучи естественными знаками, должны действовать на нас гораздо быстрее, чем действуют искусственные»³.

В недавние годы строгой регламентации всех возможных средств поэзии, в том числе и изобразительных, подобное сопоставление казалось вообще бессмысленным; сегодня дело вновь обстоит не так просто и однозначно, как в блаженные для теоретиков времена соцреализма.

В своем «Очерке истории европейского стиха» М. Гаспаров предлагает разграничивать «стихи для слуха и стихи для глаза»; о том же, по сути дела, пишет и С. Бирюков, противопоставляя «визуальный прорыв» и «стихи для голоса». Уже из самих этих симптоматичных наименований нетрудно сделать вывод, от чего надо отграничивать каждую из указанных разновидностей поэзии: звучащую — от прочей музыки, визуальную — от других видов изобразительного искусства. О границах с прозой, как видим, вопрос даже не ставится. Хотя и на этом рубеже, разделяющем два вида искусства — стих и прозу, — происходит немало интересного.

Например, принципиальное изменение функций слова в разноприродных структурных модификациях стихотворной и прозаической речи, возникающих в литературе нового времени в результате взаимоприятия этих форм, характерного для переломных эпох в развитии литературного процесса. В русской литературе такими эпохами несомненно выступают Серебряный (конец XIX — начало XX вв.) и Бронзовый (вторая половина XX в.) ее века.

Именно в эти периоды нарушается строгая дихотомия и обусловленное ею равновесие стиха и прозы, заметно активизируются разнообразнейшие переходные и гибридные формы.

Все это вызывает, помимо прочего, решительные изменения роли слова в художественном тексте, большинство из которых напрямую связано с его визуализацией.

В условиях «нормального», традиционного развертывания как стихотворной, так и прозаической речи ритмологические функции каждого отдельного слова сводятся к несению ударения, а в стихе, в дополнение к этому еще и к образованию словоразделов определенного типа, имеющих особое значение в цезурированном стихе. Переворот начинается с «лесенки» Андрея Белого, получившей развитие в творчестве В. Маяковского и других футуристов. При рассмотрении этого новшества обычно на первый план выдвигается чисто смысловой аспект — принципиальное увеличение семантической самостоятельности каждого отдельного слова, в том числе — особенно в случае выделения его в отдельную строку — полузнаменательного и даже чисто служебного. Но это лишь одна, хотя и безусловно важнейшая сторона изобретения А. Белого. Другая, более интересная в аспекте нашей проблемы, заключается в том, что в условиях «лесенки» каждое слово, даже будучи неотъемлемым компонентом единого стихового ряда, по Ю. Тынянову, в то же самое время является относительно самостоятельной единицей вертикального ритма стиха, вступая в соотношение с другими словами или группами слов, также выделенными в отдельные строки. При этом принципиально важным оказывается то, что в условиях «лесенки» единицы вертикального ритма — строки — оказываются не подобными, как в традиционных системах стиха, а совершенно произвольными по размеру и структуре.

Другой результат введения «лесенки» — заметное уменьшение каждой строки, в результате чего, особенно сквозь прозрачные просветы «лесенки», становится *видно* каждое слово. Таким образом, именно отсюда начинается путь как к свободному стиху, характеризующемуся абсолютной непредсказуемостью каждой следующей строки, так и к собственно визуальным формам стиха и прозы, что справедливо отмечают в своих работах М. Гаспаров и Д. Янечек.

Именно в свободном стихе с его принципиальным отказом от традиционных механизмов ритмообразования абсолютно доминирующим становится вертикальный ритм — ритм строк, роль же ударений соответственно заметно падает, зато само слово становится единицей нерегулярного внутреннего ритма как отдельной строки, так и текста в целом. Этому способствует, в частности, и заметное уменьшение средней слоговой длины строк в верлибре.

Конструктивно-изобразительная функция слова, как известно, абсолютизируется в творчестве футуристов с их графическими и типографскими изысками, позволяющими в случае удачи, по мнению современного исследователя, «находить глубинные структурные соответствия, действенные взаимные связи, которые продуцирует след»⁴; а сегодня — в творчестве многочисленных «визуалистов», идущих вслед за Ры Никоновой и Сергеем Сигеем, Д. Авалиани и А. Горноном; не менее важной, однако, оказывается эта функция и во внешне традиционных, не собственно визуальных стихах многих современных поэтов.

В связи с этим нелишне будет вспомнить, что и по отношению к русской поэзии прошлого века вполне актуально звучал вопрос о «внешнем виде» стихотворного текста — например, по сверхдлинным не разделенным на строфы пробелами строчкам читатель сразу же узнавал гексаметр, по характерному «кубику» — сонет, по выразительным выступам строк, торчащим во все стороны как ежовые иглы — вольный басенный ямб. А стоило появиться первым опытам русского предверлибра у Фета и Михайлова, как он сразу же стал бросаться в глаза своей вызывающей расхристанностью, фиксирующей нарушение принципов изотонии и изоциллабизма, основополагающих для классической силлаботоники. Не случайно современный американский исследователь начинает свою статью

о визуальной поэзии осторожной оговоркой: «Вся опубликованная поэзия является визуальной в широком смысле слова, поскольку, когда мы читаем стихотворение, его визуальная форма влияет на то, как мы читаем его»⁵. Позднее появились и другие формы, не менее точно отражающие перемены в самой природе стиха: упомянутая уже «лесенка», имитирующие восточные формы стиха русские рубаи и разного рода «японески» (кстати, роль классической японской поэзии в визуальном перевороте вообще крайне велика); словно бы вытянутая до крайних пределов версейная прозаическая строфа, напоминающая читателю одновременно о стихе У. Уитмена и прозе Ф. Ницше... В общем, поэзия постепенно приходила к осознанию своей специфики, понять которую до конца невозможно, исходя лишь из литературоведческих построений. Как справедливо заметил — правда, спустя много лет, имея перед глазами визуальные опыты западных конкретистов, искусствовед Р. Арнхейм: «Если мы сопоставим типичный фрагмент прозы с типичным стихотворением — тем самым оставляя в стороне всю область различных литературных форм, объединяющих в себе одновременно характеристики прозы и поэзии — то можем взять на себя смелость сказать, что эти две формы дискурса соответствуют двум основным компонентам человеческого познания, а именно: установлению каузальных последовательностей в воспринимаемом мире и постижению единичного опыта, относительно изолированного и существующего вне времени... В своей прототипической форме стихотворение короткое потому, что оно является обзорным, синоптическим, подобно картине, а его содержание должно восприниматься как отражающее одно состояние дел»⁶.

Но ведь даже унифицированные кубики-четверостишия советского социалистического четырехстопного ямба с перекрестной рифмовкой и строгим соблюдением правила альтернанса несут определенную графическую информацию, позволяющую по крайней мере безошибочно отграничивать этот солдатский стих от прозы, с одной стороны, и от раскованного разнообразия поэтических форм предшествующей и последующих эпох — с другой.

Попробуем хотя бы в общих чертах описать это поистине безграничное на сегодняшний день разнообразие, во многом обусловленное, помимо авторских интенций, еще и чрезвычайно возросшими возможностями набора, что напрямую связано с компьютеризацией издательского процесса. При этом сразу же оговоримся, что цитируемый нами материал будет носить по необходимости случайный характер: мы отбирали прежде всего наиболее выразительные и подходящие нам примеры, что вовсе не означает невнимания к другим, оставшимся процитированными авторами. Пользуясь случаем, выражаем также нашу благодарность Дмитрию Кузьмину, предоставившему нам ряд текстов молодых поэтов из своего обширного собрания.

Итак, сначала — о буквах как таковых. Единообразие и соответственно визуальную нейтральность текста может прежде всего нарушить ненормативное использование строчных и прописных букв. В современном русском стихе, особенно свободном, с одной стороны, наблюдается последовательный отказ от прописных букв вообще, причем не только в случаях обозначения границ предложений, строк, строф или произведений в целом, что в стихе вполне компенсируется за счет строкоделения как более сильного средства обозначения пауз, но и для выделения имен собственных. Этому процессу, безусловно, ориентированному на международные стиховые «стандарты», противостоит встречающееся значительно реже, но оттого не менее знаменательное ненормативное употребление прописных букв для выделения «главных» слов, что особенно явно видно именно на фоне отказа от традиционного использования прописных — например, у Вадима Сидура или у пишущей по-русски современной марийской поэтессы Светланы Турий:

Касаюсь влажными губами
 Флейты...
 превращается в Цветок...
 тугой бутон...
 губами лепестков...
 растет —
 вытягиваясь медленно...
 ...готовый разорваться...

Роза Черная распускается
 в душно-густую
 Звездную
 Ночь...

Более традиционно выглядит использование прописных букв для набора отдельных слов, строк или целых строф, например, у Л. Аронсона, И. Бурихина, А. Карвовского, В. Козового, И. Кручика, А. Курганцева, Вс. Некрасова, А. Очеретянского, В. Сидура, у которых прописные буквы исполняют, по сути, роль курсива. А. Альчук и И. Кручик используют также прописные для выделения отдельных фрагментов слова — прием, сближающий их стихи с визуально оформленными в виде пространственных фигур текстами А. Горнона и выполненными по принципу поэтики «части слова» стихами Г. Сапгира. В этом же ряду, очевидно, стоит рассматривать и тексты Г. Худякова, предполагающие разложение слов на двухбуквенные элементы (см. авторский «Комментарий» в приложении к нашей статье).

В общем же сочетание разных по статусу букв основного шрифта смыкается с другим достаточно употребимым приемом визуализации: использованием в стихе разных шрифтов. Простейший случай тут — собственно курсив, создаваемый с помощью прописных, другого шрифта, изменения кегля основного шрифта или — как в стихотворении В. Кривулина «По старой орфографии» — с помощью введения в текст нескольких рукописных строчек с ятями и ерами.

Надо сказать, что в традиционном стихе курсив и другие выделения хотя и применялись, но, в отличие от прозы, где курсив появлялся сплошь и рядом, встречались крайне редко — именно в силу того, что сама стихотворная речь в целом воспринималась на фоне прозаической как своего рода тотальный курсив.

Известно, что именно шрифтовые эксперименты, скажем, И. Зданевича обычно рассматриваются как первый шаг к созданию собственно визуальной поэзии, в которой изобразительные функции разных по внешнему виду букв и знаков препинания постепенно автономизируются. Вспомним в связи с этим характерное высказывание самого Ильязда: «...Смысл стихотворения меняется в зависимости от характера набора (что, например, хорошо понимал Маяковский, увеличивая число строк тем, что он их разбивал)»⁷.

В современной поэзии шрифтовые эксперименты, опирающиеся на безграничные с традиционной точки зрения возможности компьютерной верстки, используются достаточно широко не только в визуансах, например, Д. Авалиани или С. Бирюкова, но именно в невизуальных текстах, например, у В. Друка, Н. Искренко, А. Левина, В. Сафранского. Пример внешне традиционного использования разных шрифтов внутри небольшого текста, порождающего оригинальный визуальный образ, видим в стихотворении В. Кривулина с показательным названием «Типографский погром»:

ТИПОГРАФСКИЙ ПОГРОМ

**Зачеркнуто (Здесь Лермонтов меняет
в пыли песчаной п а л ь м у на с о с н у)**
Бумага терпит Сила именная
не в семени словесном - но в одну
минуту все, действительно, смешалось
Какие-то пришли, рассыпали набор -
и вдребезги очки! О чем я? эта жалость -
куда ее? Обрыв. *Колблющийся бор
слабей травы.* Растерянность. И снова:
отравленный свинцом ослепший метранпаж,
еврей в отставке (теньке Толстого
и Достоевского почкам)... - ну так я ж
ничем не лучше!- у наборной кассы
"Три пальмы". Лермонтов. Дозволено в печать,
число - вчерашнее...
Мы - полночь,
мы - часа
последнего работники:
начать
когда над головой, в окне полуподвала
полоска бледная огня
полозья, валенки, далекое начало
воскресного рождественского дня

Визуализация с помощью ненормативного использования букв и шрифтовых выделений «работает» прежде всего внутри отдельной стихотворной строки. Здесь же используются и ненормативные с традиционной точки зрения пробелы между словами и группами слов, призванные, с одной стороны, обозначить авторское членение стихового единства, а с другой — подчеркнуть особую протяженность и насыщенность текста паузами, характерную именно для стихотворной речи в противоположность прозаической. Наиболее выразительные примеры такого членения находим в квазигексаметрах С. Зиновьева, эротических миниатюрах цитированной уже С. Турий, в стихах С. Львовского:

* * *

выйду из дверей в осеннюю мглу заскрипит колесо
мир на подводе уедет в Архангельск
стану перекрестясь стану ждать сяду в плакун-траву
буду смеяться весь день сердце мое
маленьким стану вернусь высоко навсегда
в небе сожгли колесо вернись
выпей черного молока архангел вот принес
нет мама это птица просто
осень конец и всё

С. Львовский *Детские стихи*

Возможно и противоположное по вектору, но тоже визуально выразительное движение: «склеивание» нескольких слов внутри строки в стихах, например, Леона Гроховского, лишний раз доказывающее справедливость тыняновской мысли о «единстве и тесноте стихового ряда»:

...словно тот кто его покинул
толькочтобылздесь

ОНЗДЕСЬ
хотяневидим зависветесномпространстве
в самом деле — внебенаднами.

Графическую «необычность» облика в сочетании со столь необходимым для полноценного восприятия стиха замедлением чтения провоцируют и перевернутые, подобно отгадкам, строчки у И. Кручика и особенно — разными способами параллельно записываемые варианты строк. Это могут быть или зачеркивания «отброшенных» (но оставленных в тексте и прочитывавшихся автором с интонацией мнимой оговорки) вариантов, как у Н. Искренко, А. Карвовского или Вс. Некрасова, у которого есть и целиком зачеркнутое стихотворение «жить как причина жить» (существует, правда, и в варианте с зачеркиванием лишь нескольких строк); или заключение отдельных букв или слов в скобки, как у А. Альчук (типа «на двор(ц)е» или «(шипов ника)ких»); или, наконец, «арифметизированные» записи вариантов в виде дроби, как у А. Карвовского и цитируемые ниже Н. Романовой:

...по аппечной Фонтанке; искоса взгляд,
античной искуса

что тоже рефлектируется автором тут же в тексте:

«в числителе с аметистом чужие дареные серьги
в знаменателе аметиа».

Интересно, кстати, что такие дробные записи текста использовал в своих письмах еще М. Мусоргский: так, перефразируя строчку из пушкинского «Пророка» в послании А. Голенищеву-Кутузову от 22—23 июля 1873 г. он «делит»:

«глаголом вещей правды прожигай сердца людей.
божьим

А спустя три года пишет В. Стасову: «Я хотел бы назвать это осмысленною оправданною мелодией».

Органичность такого написания для современной поэзии косвенно доказывает и такое неожиданное плодотворное наблюдение автора недавней диссертации о поэзии М. Муравьева елецкой исследовательницы С. Сионовой, которую никак не заподозрить в модернистском складе ума: «В первой редакции произведения интересна форма начертания строк, которая предполагает вариативность прочтения:

Иль сердца тонкий стон
Которо
Во пеленах своих
Под колеретою проснуться хочет скоро.

Характерно, что еще двадцать лет назад публикатор стихов поэта рубежа XVIII—XIX веков просто выбрал для печати *один* из вариантов этого оставшегося в черновике стихотворения, ни в коей мере не предполагая самой возможности их параллельного чтения!

Следующий, на первый взгляд, достаточно служебный, прием актуализации визуальной формы стиха — способ выравнивания текста. Традиционным для русской поэзии является, как известно, выравнивание по левому краю, что сближает стихотворный текст с прозаическим. Имажинисты начали использовать выравнивание по правому краю, что сразу же придало их стихам экзотический вид и резко противопоставило их прозе и традиционным стихотворениям. В современной поэзии правое выравнивание используется очень редко (например, в книге Ефима Манделя «Калейдоскоп» (Н.Новгород, 1993), зато все чаще поэты обращаются к

чисто компьютерному «заголовочному» выравниванию по центральной оси текста. Причем этим приемом пользуются в своих книгах и поэты традиционалистской в целом ориентации — например, Толстый, В. Строчков или В. Кривулин, «отцентрованные» тексты которых приобретают в результате поистине классицистическую стройность силуэта.

Наконец, достаточно часто современные русские авторы вообще отказываются от выравнивания текста, начиная строчки с разных «стартовых» позиций на странице. Это создает впечатление хаотичности, что еще более резко противопоставляет стих прозе с ее строгой упорядоченностью текста на странице. Выразительный пример такого организованного хаоса — многие стихотворения Н. Искренко, А. Карвовского или циклы А. Курганцева «Фильмы» и «Мандала», составившие его книгу 1995 года «На грани отсутствия»; вот одно из стихотворений этой книги:

«ФИЛЬМ № 6

он лежит на полу
 вокруг него лежат разные игрушки
 он медленно встает по мере его подъема
 пленка засвечивается.

Мы выбрали один из коротких текстов; по нему, однако, нетрудно представить себе облик более объемных текстов, которых в книге большинство.

Близкий к этому прием — то, что можно назвать «пляской букв» по вертикали — применяют Н. Искренко, А. Карвовский, Вс. Некрасов и В. Сафранский, обычно для имитации машинописного, т. е. самиздатского облика текста. После появления изысканных компьютерных визуансов такие архаичные стилизации приобрели особый смысл, став еще и знаком определенной культуры и эпохи. Кстати, и то, и другое орудие набора дает в руки поэтов еще один визуально крайне выразительный прием: имитацию ошибок печати (как в случае наезжающих друг на друга строк у Н. Искренко, А. Карвовского и Вс. Некрасова или в публикуемой ниже поэме М. Сухотина «Гибель Помпеи») и автоматической печати. Так, случайные наборы машинописных знаков помещают в свои стихи Н. Искренко и А. Карвовский, спонтанное творчество компьютера искусно имитируют В. Друк и А. Левин.

Правда, параллельно с разрушением порядка в отступах возникает и новая их система, «новый порядок», предполагающий многоступенчатую иерархию отступов, характерную, например, для верлибров Г. Алексева; во многих стихотворениях образованная с помощью таких отступов «новая строфика», причудливо сочетаясь с действительно хаотическими фрагментами, создает крайне прихотливый графический силуэт текста, выразительные примеры чего находим, например, в свободном стихе С. Моротской.

У ряда современных авторов встречаются также попытки воскресить многовековую традицию так называемых фигурных стихов, в которых текст располагается в виде того или иного легко узнаваемого рисунка. На принципиальное отличие таких текстов от визуальной поэзии справедливо указывает С. Сигей; действительно, речь в таких стихотворениях идет об определенном расположении текстового материала, форма которого лишь иллюстрирует вербальное сообщение, остающееся при этом безусловно основным. Примеры подобной реставрации в современной литературе — «изопы» А. Вознесенского, многие тексты К. Кедрова, «квадратный» «Пустой сонет» Л. Аронсона, «Птеродактиль» и другие фигурные стихи из сборника В. Строчкова «Глаголы несовершенного времени».

Кроме этого, возможно упорядочивание стихотворного текста по иным, не литературным, моделям. Например, в виде своего рода парадигм,

предполагающих одновременный охват взглядом и соответственно одновременное восприятие двух или более столбцов текста — например, как в стихотворениях В. Куприянова и В. Сафранского:

писать о	
вечном	мгновенном
подлости	страсти
трусости	улыбке
дураках	прозрении
цепях	революции
лопухах в огороде	падении звезды.

Безусловно, ориентирован на парадигматическую модель представления текста и «трактат» Л. Аронсона «Бабочка» из его прозиметрического цикла 1969 г. «Запись бесед»:

ВСЮДУ	бабочка	летит
неба	бабочка	летит
славы	бабочка	летит
Михнова	бабочка	летит
мыслью	бабочка	летит
звучком	бабочка	летит
в виде	бабочки	летит
верхом на	бабочке	летит
на фоне	бабочки	летит
на крыльях	бабочки	летит
НА НЕБЕ	БАБОЧКА	СИДИТ

Сюда же примыкают и ветвящиеся параллельными вариантами стихотворения Вс. Некрасова, например, «квартил», финальная часть которого делится на три столбца: «думал 1», «думал 2» и «думал 3» или «быть или не быть», в середине которого текст тоже растекается на два параллельных рукава, или стихотворение первое из его мини-цикла «Про Сатуновского», для убедительности дополнительно разделенное на две части вертикальной чертой.

Парадигматические стихотворения, таким образом, вполне подтверждают мысль Р. Арнхейма о том, что в лирическом стихотворении «перед нами скорее координация, чем последовательность элементов»⁸.

Это замечание, безусловно, относится и к текстам, часть которых демонстративно вынесена авторами за основной объем-кубик стихотворения — например, квазиакростишная фраза «и все таки и все таки», спускающаяся по вертикали слева от стихотворения А. Очеретянского 1984 г. «По памяти», или три одиноких предлога «К», сверху, снизу и справа окружающих строфид, в котором перечисляются адресаты любви героя стихотворения Олега Тюлькина «Угольчатый крест!..»

Еще один способ активизации визуального восприятия стихотворного текста — введение в него разного рода невербальных компонентов. Это особенно характерно именно для невизуальной по своей природе поэзии, в которой такие знаки воспринимаются прежде всего как указание на визуальную природу стихотворной речи вообще, делающую возможной такой монтаж. Неожиданный ранний пример такого рода — сборник стихов народовольца Н. Морозова «Звездные песни» (1920), страницы которого буквально усыпаны типографскими звездочкам, в разных сочетаниях сопровождающими текст снизу и сверху, а также игриво окружающими заглавия большинства стихотворений. Впрочем, только что вышедший тогда из многолетнего шпильсельбургского заточения историк, философ, биолог и поэт, может быть, и не имел ни малейшего отношения к этому экстравагантному стелловизуансу...

Наряду с этим в современной поэзии мы часто встречаем в тексте математические формулы и цифры (у И. Кручика и той же Н. Романо-

вой), разнообразные пиктограммы, нотные фрагменты (вслед за «серебряновечными» А. Добролюбовым и И. Игнатьевым их включает, например, в свою «Поэму о Грете» А. Ровнер) и т. д. Очевидно, в этом случае целесообразно говорить о монтажности литературного и невербального текстов.

Впрочем, выразительный визуальный образ придают тексту и традиционные способы монтажа: например, стихотворных фрагментов в прозаическое целое или прозаических эпиграфов, посвящений, заглавий, сносок и комментариев — в стиховое. Безусловно, деформируют традиционную графическую форму, а следовательно, визуализируют стихотворение, и выделяемые другими шрифтами стихотворные эпиграфы и особенно сноски, все чаще появляющиеся в текстах последних лет, например, у таких разных поэтов, как В. Кривулин, Вс. Некрасов, А. Парщиков, А. Ровнер, Г. Сапгир.

Принципиальную близость двух названных видов монтажа позволяет ощутить их умышленное смешивание в книге А. Сен-Сенькова «Дерево на склоне слезы» (М., 1995), многие произведения в которой состоят «только» из объемного авторского («прозаического») заглавия, стихотворного или прозаического эпиграфа «из классиков» и «авторской» пиктограммы, иногда в сочетании с несколькими строчками авторского же верлибра. Таким образом оказывается, что для прочтения тех или иных приемов построения стихотворного или прозаического произведения как визуалообразующих необходим в значительной мере соответствующий контекст: ближайший (в рамках произведения, цикла или книги) и/или общекультурный.

В связи с этим можно говорить и о том, как вписывается в визуальный язык современной поэзии характерная для нее, но тоже имеющая свою давнюю традицию сложная система отношений «знак/отсутствие знака», приводящая в пределе к «Поэме конца» Василиска Гнедова. Тут хотелось бы попутно отметить нарочито постмодернистское соавторство с этим произведением, предпринятое опубликовавшим ее несколько лет назад на страницах «Даугавы» М. Шапиром: фамилия публикатора и регистрация факта его участия в трансляции текста, состоящего в оригинале, как известно, из названия и чистого листа, образовали новый текст, более чем в три раза насыщенный вербальной информацией, чем поэма. Этот «новодел» вполне сопоставим, как нам кажется, с демонстративно постмодернистскими коллажами А. Сен-Сенькова.

Если же говорить не о подобных крайних случаях, то пробелы и пропуски текста, так же как шрифтовые выделения, пиктограммы и т.п., безусловно, составляют важную часть арсенала визуальных средств современной поэзии.

На фоне чрезвычайно жестко нормированного употребления пробелов между строфами, главами или текстами в традиционной лирике, новая достаточно разнообразно вписывает в текст фрагменты пустого визуального пространства. Это могут быть эквиваленты строк и строф, особую семантическую значимость которых для поэзии прошлого века отметил еще Ю. Тынянов; сегодня их активно использует, например, Генрих Сапгир, для которого вообще актуальна поэтика пустоты; Владимир Друк, почти половину объема книги которого «Коммутатор» (М., 1991), составляют строчки пробелов; А. Хвостенко, умело имитирующий в своих «Стихах без последней строчки» и некоторых других текстах стихотворные фрагменты, извлеченные из архивов поэтов прошлого века. Тут же следует назвать и тексты из книги Вс. Некрасова «95 стихотворений», состоящие по большей части из нескольких или даже из одного слова каждое, причем расположенных на плоскости листа произвольно: сверху, сбоку, внизу и т.д. в сочетании с рисованными и машинописными знаками, а также с имитацией машинописного эффекта напользания строчек одна на другую; в этом контексте вполне закономерно появляет-

ся и лист, полностью свободный от напечатанных знаков. Аналогично этому в цикле А. Карвовского «Свободный стих» после последовательного опробования разных вариантов и степеней свободы вполне логично появляется под одиннадцатым номером «Свободная страница», на которой, кроме заглавия, помещена также точная дата создания текста и выразительный автокомментарий: «Продолжать серию после №№ 13 или 17 не представляется целесообразным».

Кстати, в связи с подобного рода текстами, в ряду которых должен быть упомянут также сонет Г. Сапгира, особенно остро стоит вопрос о специфике стиха, тоже сформулированный Р. Арнхеймом: «В основном стихотворение является акроничным, как и картина, и так же, как картина, не должно делиться на два отдельных структурных фрагмента: нас крайне раздражает, когда стихотворение переходит на соседнюю страницу»⁹. В связи с этим замечательно тонким замечанием хотелось бы упомянуть еще два факта: очевидно умышленную провокацию читательского раздражения в книге А. Вознесенского «Выпусти птицу!», где каждое стихотворение, состоящее более чем из одной строфы, располагается более чем на одной странице, поскольку на первой всегда помещается только одна строфа, и знакомое каждому, кто сидел за компьютером, чувство дискомфорта при «перелистывании» стихотворного текста в отличие от прозаического.

Средством визуализации становятся и ненормативные пробелы, обозначающие особую протяженность паузы или особую значимость выделенной с их помощью части текста или целого текста в рамках сверхтекстового образования. Смотри, например, стихотворение С. Моротской «Мне нравятся наскальные рисунки...», каждая из нерифмованных ямбических строчек которого выделена пробелами в самостоятельный строфид; учитывая, что этим текстом завершается ее книга «Методика свободного полета» (Н. Новгород, 1993), можно, очевидно, сделать вывод о совмещении в таком приеме функций дополнительного смыслового и визуального выделения текста, находящегося в сильной позиции. Неизбежно формируют особый визуальный силуэт текста и такие же рассечения короткого текста на одно- и двухстрочные строфоиды в верлибрах В. Бурича, В. Козового, Вс. Некрасова, А. Метса.

В этом смысле безусловный интерес имеет практика стихотворного и прозаического творчества скульптора Вадима Сидура, в литературном творчестве которого, несомненно, сказался опыт его визуальной «первой» профессии, и прежде всего неоднократно высказывавшаяся в интервью художника мысль об особой значимости для него пустого пространства¹⁰. Не боясь впасть в прямолинейность, рискнем сопоставить внешний графический облик стихотворных миниатюр скульптора и его скульптур. Очевидно, что для верлибров Сидура окружающее текст пустое пространство листа оказывается не менее важным, чем соотношение внешнего и внутреннего пространства для его пространственных фигур; это подтверждает и смысловая немотивированность строковыделения, с помощью которого «рисует» графический силуэт текста — как, например, это происходит в такой миниатюре:

Она
Вошла
В
Туалет
Я
Услышал
Звон
Струйки
И
Умиллся.

Действительно, никакими экстравизуальными причинами невозможно объяснить крайне ненормативное выделение в отдельную строчку слов, состоящих из одной буквы, тем более неслогового предлога «в». Ср. также двойной «архитектурный» сонет Г. Сагпира «Фриз разрушенный» — «Фриз восстановленный», где текст тоже строится по закону сразу двух искусств.

Следует отметить, что и в активизирующихся параллельно с разными вариантами визуанса различных типах т. н. стихоподобной прозы функции слова тоже существенно изменяются. Так, заметно возрастает традиционная для стиховой речи ритмическая роль слова как носителя ударения и образователя словоразделов в метрической и метризованной прозе. С другой стороны, в условиях так называемой версейной, или строфической, прозы, характеризующейся относительно короткими, вполне соизмеримыми по длине строчками, каждая из которых стремится к равенству с объемом предложения, безусловно активизируются визуальные функции слова. Не случайно поэтому, что версе последовательно включают в свои стихотворные книги Л. Азарова, И. Жданов, В. Козовой, А. Парщикова, А. Ровнер, Л. Черевичник.

Наконец, в так называемой графической прозе, отличительной чертой которой выступает разрушение типографского монолита традиционной прозы, слово, так же, как в визуальной поэзии, становится дополнительно носителем конструктивно-образительной функции. В связи с этим можно вспомнить, например, финал сорокинское «романа», на последних страницах которого имя героя, в силу своей чрезвычайной частотности, то и дело оказывается в конце строк сплошного текста, образуя, т. о., своего рода сквозную тавтологическую рифму.

Вообще же крайние формы визуализации приводят к некорректности постановки в отношении к ним самого вопроса о стихотворной или прозаической природе; очевидно, в этом случае как раз и применим предложенный О. Федотовым, правда, для обозначения более традиционных реалий, термин «литературная» (в нашем случае точнее — визуальная) «стихопроза». Тем не менее такие произведения обычно включаются в состав стихотворных книг и осмысливаются именно как факты визуальной поэзии, что лишний раз свидетельствует в пользу актуальности визуальной составляющей именно для стихотворной речи.

Правда, можно отметить и другое явление: многие визуальные тексты в ряде случаев парадоксально, на первый взгляд, смыкаются со своей манифестированной противоположностью: «стихами для голоса». Наиболее интересно происходит это, например, в творческой практике — как сочинительской, так и исполнительской — Александра Левина. Так, одно из его наиболее эффектных в устном исполнении автора квазинемецкое стихотворение «Вахен зи хухен» в книге «Биомеханика» встроено в общий ряд компьютерных иллюстраций, а не стихотворений в строгом смысле слова. Следует вспомнить также «вокальную» практику Франца Мона и других немецких конкретистов, для которых исполнение визуально тщательно аранжированных текстов оказывается крайне существенным, или минималистские тексты Г. Сагпира, в равной мере эффективные и на бумаге, и в звучании.

Особый случай здесь — исполнительская практика Всеволода Некрасова, для стихотворений которого, как уже не раз отмечалось выше, визуальные приемы очень важны. Тем не менее вне конкретного авторского интонирования стихи Некрасова воспринимаются лишь как партитура, прочитать которую в состоянии лишь тот, кто хотя бы раз слышал чтение самого поэта. Впрочем, то же самое можно сказать и о безусловных визуальных текстах А. Горнона и С. Бирюкова.

Очевидно, понять эти схождения, в очередной раз спутывающие наши классификаторские карты, может помочь сравнение с практикой совре-

менного нотирования авангардной музыки, в которой, как известно, визуальный компонент, напрямую не воспроизводимый с помощью звука, оказывается тоже очень актуальным. Или — вчитавшись в заметку Ильи Кабакова «Слово и изображение на равных»: «Есть и еще одно свойство произнесенных слов. Они необычайно пространственны...

Можно смело сказать, что как внешнее, так и внутреннее пространство представляет единое поле, космос звучащих «голосов».

Поэтому стоит записать два или три отрывка этих звучаний, как для любого из нас моментально всколыхнется, оживет все это гигантское поле «голосов», и за счет этой детонации перед нами может возникнуть большая полиобъемная пространственная иллюзия, постоянно кольшущаяся среда, хотя это всего лишь иллюзия нашего воображения»¹¹.

Итак, можно констатировать, что современная поэзия самым активным образом использует неисчислимое разнообразие средств визуализации литературного текста. Его графическое представление в установленной автором форме оказывается при этом необходимым не только для правильного прочтения, расстановки пауз и т.д., как считает традиционное стиховедение, но и для создания определенного графического образа, что позволяет вновь поставить вопрос о природе и границах стиха и изобразительного искусства, а точнее — об относительном характере этих границ. Причем они представляются таковыми не только для синтетического искусства, которое крайне условно именуется визуальной поэзией, но и для лирической поэзии в целом, синтетическую природу которой позволяет понять именно визуализация.

Примечания

- 1 См. напр.: *Бирюков С.* Зевгма. Русская поэзия от маньеризма до постмодернизма. — М., 1994, с.142—181; *Гаспаров М.* Очерк истории европейского стиха. — М., 1989, с. 262—267; *Очеретянский А.* Попытка постановки проблемы в виде обильно цитируемого материала, имеющего самое непосредственное отношение к графике стиха//Кредо (Тамбов), 1993, № 3—4, с. 36—39; *Сигей С.* Краткая история визуальной поэзии в России//Воум!, 1992, № 1 (2), с. 29—32.; *Janeček G.* The Look on Russian Literature. — Princeton, 1984. Разумеется, этот список носит далеко не исчерпывающий характер.
- 2 *Дробо Ж.-Б.* Критические размышления о Поэзии и Живописи. — М., 1976, с. 221.
- 3 Там же, с. 223.
- 4 *Магаротто Л.* «Неумная» авангардистская деятельность И. Зданевича//Русский авангард в кругу европейской культуры. — М., 1994, с.209.
- 5 *Berry E.* Visual Poetry//The New Princeton Encyclopedia of Poetry & Poetics. — Princeton, 1993, p.1364.
- 6 *Арнхейм Р.* Новые очерки по психологии искусства. М., 1994, с. 109—110.
- 7 Цит. по: *Магаротто Л.* Там же.
- 8 *Арнхейм Р.* Там же.
- 9 Там же.
- 10 Форум (Тель-Авив), 1988, № 5—6, с. 20.
- 11 *Кабаков И.* 60-е годы//Вопросы искусствознания, 1994, № 2—3, с.454—457.

КОММЕНТАРИИ К ОСОБЕННОСТЯМ ГРАФИЧЕСКОЙ
ЗАПИСИ СТИХОТВОРЕНИЙ «СТОЛБИКОМ»*

Когда в сентябре 1962 я попытался собрать в систематизированном порядке поднабравшиеся к этому времени стихотворения, — удивился, настолько несостоятельными они предстали в глазах самого автора (именно в глазах, а не в сознании, не переставшем этими самыми стихотворениями восхищаться.)

Начался восьмимесячный период поиска более адекватного графического отображения стихотворений на бумаге; с самого начала поиска стихи начали видоизменяться сами, обрстая кристаллами конкретных смысловых конструкций (вплоть до «выпаривания» из текста — в наиболее характерных, подвергнувшихся процессу стихотворениях — не только отлагательных форм, но и самих глаголов.)

Первоначальная задача расширилась до осознания неизбежности объединения отдельных визуальных решений под знаком единой графической конструкции на уровне системы.

Предлагаемая вниманию система обладает также, присущими каждой системе, отклонениями об общего правила, — которых тем больше в каждом отдельном случае, чем «сложнее» стихотворение.

Основными для системы являются следующие моменты —

Слова разлагаются на двух-буквенные «элементы»; и в случае нечетного количества буквенных знаков в слове предпоследний («снизу») элемент состоит из трех знаков..

Несмотря на то, что стихотворения «написаны» с использованием основных стихотворных принципов (размер, рифма), ритмические построения в данном случае являются как бы основополагающими (в сочетании с интонацией). Отсюда разделение отдельных «смысловых узлов» с помощью промежуточных (отдельных и двойных) интервалов. Смысловые фрагменты (иногда отдельные слова) могут разделяться неожиданными фразеологическими вставками, или «эмфатиками». Эмфатика открывается и закрывается системой многоточий, иногда подчеркиваемой экскламационными знаками («?», «!»). Эмфатика всегда отделяется от последующего смыслового фрагмента двойным ритмическим интервалом (предшествует же ей всегда один интервал). «Классический» пример эмфатики: словосочетание ... И то!... [в начале стих-я № 1.] Эмфатики могут следовать одна за другой в сколь угодно многократной последовательности... День... Два... Три!.. [в начале стих-я № 4.]

Первый знак элемента всегда является заглавной буквой (как если бы элементы представляли собой некое атавистическое подобие отдельных стихотворных строк!)

Несколько сложнее обстоит дело с последним элементом. Если он состоит их согласных, то вышеуказанное правило остается в силе; если же в состав последнего элемента входит гласная, то могут представиться два случая: гласная, рассматриваемая в качестве слоговой составляющей, находится под ударением — элемент начинается с заглавной буквы; гласная является безударной — элемент начинается с прописной буквы. Каждая третья гласная после гласной в составе ударного слога считается находящейся под дополнительным ударением; и если в составе конечного элемента находится такая гласная, то элемент, конечно же, начинается с заглавной буквы.

(Единственным неразложимым на элементы словом оказалось обстоятельство «лишь».)

* Приведенные ниже комментарии и стихотворения взяты нами из Антологии новейшей русской поэзии «У голубой лагуны» в 5 т., Сост. К. К. Кузьминский и Г. Л. Ковалев. — Ньютонвилл, 1980. Т. 5. С. 511. Ввиду практической недоступности этого издания для читателя мы не могли ограничиться лишь упоминанием этих текстов и ссылкой на них, но сочли необходимым привести их полностью — (Ред.).

В солнце, ослепительном как над морем -	-	-	-	-	Сп -
	Ни	Там,	-	--	Рят-
	Лы -	-	-	Од -	ал
	ка	В	См -	Но -	-
	-	Па -	Ог -	Го	От -
	От	ре	Ло -	Из	Сек-
	Вос-	С	Сь	-	ах
	Пом-	Феб-	-	-	Из
	Ина-	-	ри -	Дв -	Вь -
	ний	-	Ко -	Ух ,	Юг
№1	Об	Бр -	Шет-	-	-
	Ут -	Из ,	ью	В	
	ро ...	-	Из	чь -	
	-	Из	-	Их	
Сне-	-	Да	Гл -	Бры-	-
Га -	Мо -	В	Аз	Зг ,-	Ле -
То ,	Лу	Па -	-	-	Туч-
Сн -	Сно-	Ру -	Иск-	Как	ий
Е -	ва	Сн -	Кр -	-	Ген-
Га !..	Буд-	Ое	Кр -	-	ий
-	то	-	Ем -	Вс -	-
И	Б !..	-	Ни -	Кр -	-
От	-	-	ТЬ	ыв -	П -
Бли-	И	Вет-	-	Ают-	Ро -
ка	Так	ер	Вп -	Ся	Тал-
...И	Не	-	Оп -	Да -	ин
То !..	Сп -	Не -	Не	ли	-
-	Ле -	бо ,-	Бы	-	Би -
На	Тает-	-	-	По	Ве -
	шь	Как	-	Шв -	Нь
				Ам	-

III 1959
(под) Москва

		-	-	й -
		-	Буд-	Ка -
		Как	то	Ки -
		Буд-	Бы	е ,
		то	-	-
		Ты	Ст -	Что
		Ку -	Их -	-
№2		Ра -	ИЙ	Ты
		Жи -	Ст -	Им
		Шь -	Их -	-
		Ся ,	Ия	-
		-	-	Вы -
Ты	-	Вал ,	Сви-	Пл -
в	-	-	Нар-	Юне-
Ду -	Тем ,	Бе -	Ник-	Шь ,
хе -	Кто	Л -	Ом	-
То	В	Сн -	Лишь	Вал
-	Те -	Еж -	Быть	"На-
Им	Бе	Пе -	Во -	Д "
-	же	Нн -	Ль -	-
Гр -	и	И	На	-
Язн-	То -	И	-	За
ым	Рч -	В	Те	Те
Ка -	Ит ,..	-	Мо -	VII.1960
Же -	-	Но -	Нет-	Крым.
Шь -	-	Чи !..	ки	
Ся , -	Виз-	-	-	
	Жа ,	Как	Ко -	

		...Рож-	лу ...	С	Лн -	-
		На	-		ца	-
		ЛЬ	... При-	Одн-	-	На -
		-	Вя -	Ой ,	-	Выл-
		Не -	Зь	С	-	ет
		Т ,	-	Ку -	Ве -	В
		Со -	Не	Ря -	Че -	Гл -
		То -	Б	Тн -	Ра	От-
		Му	...	Ик -	Ба -	...
		ЛЬ	...Ко-	Ом	Лк -	...
			Нтр -	На	Он -	-
№3		...Ах,	ой ...	Ты	ом :	
		Ах !.	-	-	-	XI 60 - IV 63
		-	К	-	"...Ку-	
		Про-	Муз-	ЛЬ ...	Рил -	
Со -	-	Тив-	ам	-	Ки -	
Ск -	Та -	ясь ,...	В	-	Ну	
Уч -	К	-	Пас-	Ни	!..Про-	
Ил -	ч -	Ли	ТЬ ...	По -	Шу ..."	
Ся	То -	Из -	-	Лн -	-	
ЛЬ	-	Ме -	Со -	Ол -	Ты	
-	Ли -	Ни -	Ск -	Ун -	-	
Ил -	Бо ,	ТЬ	Уч -	ью	В	
Ь	Вз -	...Се-	Ил -	Же -	Лё -	
Не	Ап -	Бе	Ся	Лт -	Т	
Со -	Рав-	ЛЬ ...	-	Оже-	...Пи -	
Ск -	ДУ	-	ЛЬ	Му	Ф	
Уч -	ЛЬ	Боя-	...Ли-	Не	!..Ху-	
Ил -	Ку -	Сь ...	С !..	Вы -	Лиг -	
Ся	Чил-	-	-	Др -	Ан !!.	
ЛЬ ,...	Ся	-	-	...Ли	-	
-	...Лю-	С -	Их	Не !?.	Во -	
-	Бо -	То -	Ж	-	-	
Су -	Вь	ЛЬ ,	-	-	Он -	
Пру-	...Ха,	За	-	С	о	
га	Ха !..	При-	На	Че -	Он -	
ЛЬ ,	-	Выч-	Гр -	М	ым	
Му -	Вп -	ки	Ош	Мая-	...Па-	
Жн -	Ря -	-	-	Ты ,	Ф !..	
яя	Мь ,	ЛЬ	Се -	-	-	
ЛЬ	Не -	...К	Му ...	Ни	-	
Же -	Т	Те -	-	Со -	Всл-	
На ...					Ед	

Robert Frost		Сь !..			
Invitation		-		Ойн-	-
- перевод -		Лишь		ик !..	-
		Про-		-	С:
		Си -		Ма -	Коп-
		Нь		Л -	ыт
		На		То	...Тв-
		Во -		К -	Ой
		Ды		Ак	Кр -
		Тро-		...Хл-	Ес -
№4		Пу ,		Оп -	Тн -
		-		От	Ич -
		Наз-		!..Воз-	Ек !..
		Ад ...		Ни !..-	
		-		-	"Пиш-
Пой-		-		-	лы "?..
Ти	Бы -	Во -	Пой-	То -	
Про-	Ст -	Т	Ти	Го	-
Вед-	Ро -		При-	И	
ать	Го !..	Гр -	Гна-	Жд -	
Чт -	-	Аб -	ТЬ	И ,	62 - IV 63
О	Лишь	ли ,	Те -	-	Москва
ЛЬ	Ли -	-	Лён-		
Руч-	Ст -	И	ка	Ма -	
Ей	ья	Пош-	На -	ТЬ	
На	Ра -	Ли !	Ше -	По -	
Па -	Зг -	-	Го ...	Не -	
Ст -	Ре -		-	Жн -	
Би -	Бу		Во -	Ей	
Ще	...Не		н	Ег -	
	За -		он	О	
...Бы-	Де -		он	Лиз-	
Стр -	Ржу-		...Ра-	Ни ,	
Ее			3б -		

Первый снег		Из	-	Ль -	
за окном		-	-	Ку	
у		-	Кр -	...	Врё-
простуженного		Ды -	Ашл-	Шь	!!!.
		Мо -	Ей	-	
		Ход-	Че -	-	
		ов	М ,	-	
		...''-И-	-	-	
		М ''-,-	-	Ко -	
№5		-	Ког-	Ль	
		-	Да	-	
		''Ле-	Б ?-	Ме -	
		Т ''	-	Тр -	
		-	-	Аж	
Вс -		Ско-	В	-	
Е -	Рв -	Оп -	Он -	-	
На -	Утк -	Ль -	о	В	
Вз -	ов	От	-	-	
Ни -		!..''И''-	Ли	-	
Чь	!..Иг-	''К'' -	!?.Б!?.	Не -	
	Л	''л'' -	-	Ба	
...Де-	!..''М-	''м''	-	Ли !	
Нь	Ми	!..''Нь''	-	-	
...Дв-	Гл	!!!.	Ли	-	
А	-	!!..Брз-	К	!!..	...Бра-
...Тр-		К	!!..	...Бра-	
И !..	Вс -	-	-	во	
-	Кро-	По -	!!..Фьйю-	!!..	
-	Зь	Дз -	Ть	!!..	
Лишь...	Пр -	Ат -	-	-	
-	Ору-	Ылк-	''с	-	
-	Бь	ом	-	-	
Се -	Уг -	-	По -	-	
Рд -	Ол -	-	Мощ-		
це	ьН -	В	ью		XI.58 - IV.63
...Кы-	ую	-	Тю -		Ленинград
Ш	...В	-	Лев-		Москва
!..Ишь!..	Гл -	Ло -	Ой		
-	Аз	Кт -	Што-		
-	К -	Ей	ры ''...		
В	Ак ...	Шор-	-		
Ок -	-	ох ...	Их		
Не	-	-	-		
...Хо-	На	-	-		
Ло -	Кры-	А	В		
Дец	ши	Кры-	Тю -		
...Пе-	-	ши !..	Те -		

Лариса Березовчук

ландшафты Санкт-Петербурга

(начало октября 1727 года)

Фахтерка редкие графики
на белой бумаге мазанок.
Ботфорты в грязи по колено.
Поколение смотрящих вперед
до рези в глазах. В пух и прах
разодетые дамы прыгают в лодки
без церемоний. Бесцеремонно
коротких объятий пыл не укротил
цепкой жажды триумфа – щепки,
чудом вертящейся на поверхности
болотных хлябей. Ряби норд-оста
опасность на бродвее Невы. Новы
указы. Но. Примеряются парики.
На авансцене реки пушки и трубы
играют многоголосые пьесы. Повесы
из гвардии на весла легки, налегке
устремляются в дом, где уютом, теплом
горят огни ассамблеи. Блеют козы
во дворах Татарской и Русской слобод.
В трактирах бывалый морской народ
за трубкой и пивом судачит о дивах
кунсткамеры. Эйлера мысли полет
– не знает чужбины: глоккеншпиль
на шпиле русской церкви святых
Петра и Павла так по-родному,
до боли знакомо

бьет.

Михаил Сухотин

ГИБЕЛЬ ПОМПЕИ

г
 огонь и серу в небесах
 все что было на земле
 вопль подьемля множ
 лирыны гласы сможн
 юнона с ви
 от лица грехов ово
 не вам судить семен
 возжелав закон благ
 секиры и ты бег
 мати до срока д
 вскуя тащия гражда
 с ними ль солнце ж
 что питье пьян
 в тайных ковах сердце зр
 тати и хипесн
 что идя хоть
 или ты не помн
 и ни раз тебе н
 кто бы ни был ты н
 всех курносая пр
 отляняла серьгам
 безмазняк тебе фит
 крест малине Дмитрий Л
 фаршированный олень кос
 на луку отправил
 рачьи шейки петушк
 все они Мордва
 полюбил я не на м
 но Творец невид
 поэту к спасен
 огонь и серу в небесах
 все что было на земле
 в огне погибает
 бель Помпеи

Александр Горнон

(Фрагмент стихотворения)

ПЕЯЗЖЕЛВАНЫЙ
КУВЫ
ЖОБ
ОКУРОК ПАЛЫЦА
НА КУРОК
СОСКУЖЕСТВО КОККУМЕНАМ
ПОКА ВСЮ ЛОЖЬ НЕ ИЗРЕЧЕМ
ЗАПЕЧЕН
УТРОБНО СМОПЕН
И ТЫ ВЕДЬ ПОДДАННЫЙ
КОЛЕНАМ

Дел | лился
| СПОРАМИ
НА РОД

ДО РОЗМНОЖЕНИЯ РОТ
РОТ
МОСКИТОМ
СТОЛИЧНЫМ ПРИНЯТ
МАЛЫШОМ
ИОНАШКЕТ
ПО ТЕЛУ ХМЕЛЬ ПУРИТОМ
ПРЕДВЯТОЧНИК ИВРОШЕЛ
ЕРШОМ
КРИЗЯ

СЦЕПИ КИРПИЧУРЫ
ЖИВЬЯ ГОДИЧЬЕ НАКОЛКИ
У КОГА БЫ ФРАНЦИЯ А ТАК
ИМЯ КО
И БЛЕЕМ КАК НАС НИ КО
И СМОТРИМ В ЛЕС
ЧТОБ БЫТЬ ЛЮДЬМИ
НЕ ПРИЗНАВАЯСЯ В САМОВОЛКЕ

ДОХОДИМ КТО
ВО
ЧТО
А РОГ
Д ДУШКАЗИМАТОМ
НЕ ДЛЯ ГЛАЗ

ЧЕРСТВЕЕТ ПАМЯТИ ОВЧИНКА И ОКАЛЕКА НА ПОМИНКАХ
ВСЕХ
ЛЮТОЯ
ВЫБЕЛКЕ
ПРЕДАСТ

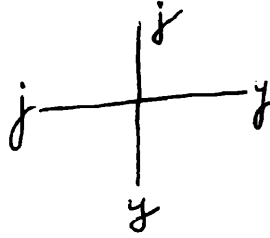
1987

Сергей Бирюков

HO - HO

серзетO сизетO

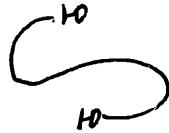
HO
j-y



Вот HO

ты смотришь HO
видишь HO

j-y



продолжай HO

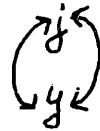
вход - вход

jy = HO

это HO

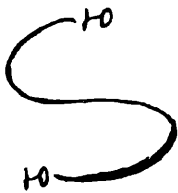
берез HO

HO неба



HO-HO

HO-HO

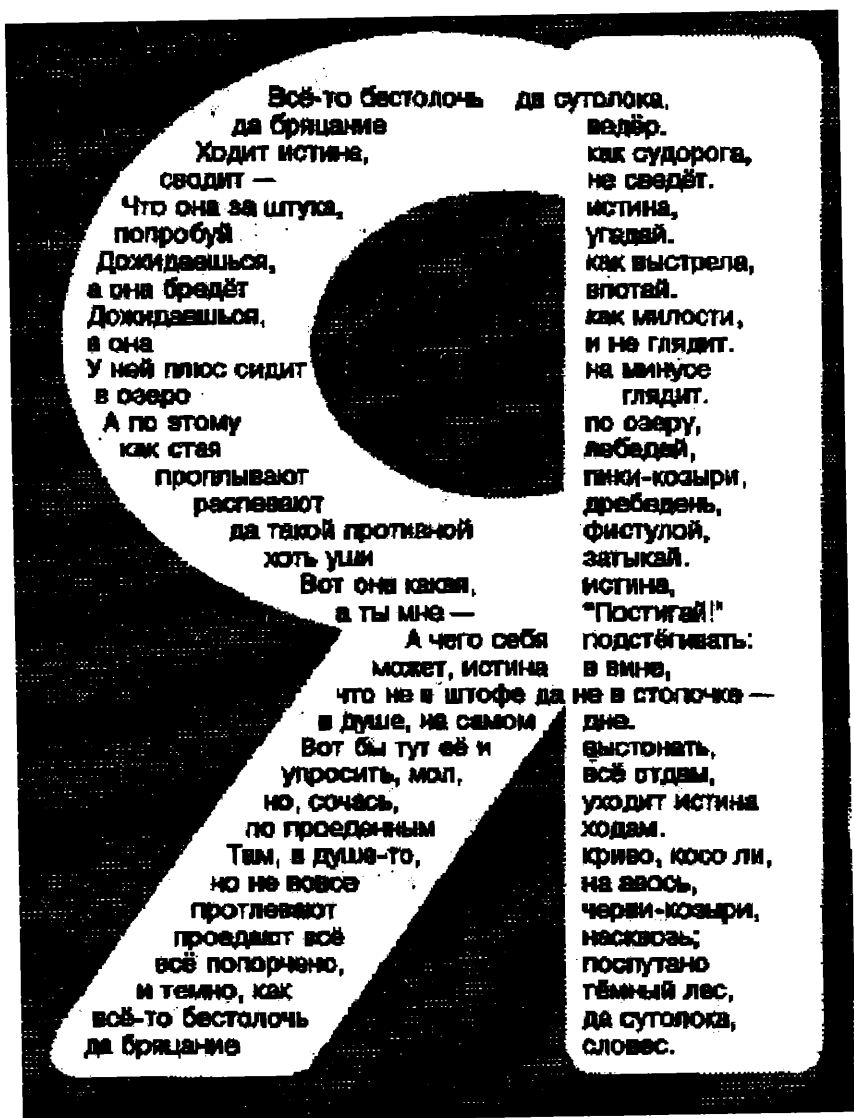


Кру. j-y

Александр Левин

ВАХЕН ЗИ ХУХЕН! ХУХЕН ЗИ ВАХЕН! ХАХЕН ЗИ ВУХЕН! ВУХЕН ЗИ ХАХЕН!
ХАВЕН ЗИ ВОВЕН! ВОВЕН ЗИ ХАВЕН! ХУХЕН ЗИ НАХЕН! НАХЕН ЗИ НУХЕН!
ВУВЕН ЗИ ВОНЕН! ВОНЕН ЗИ ВУВЕН! ХАЗЕН ЗИ БУЗЕН! БАХЕН ЗИ ВУХЕН!
ХУПЕН ЗИ ПАХЕН! ПАХЕН ЗИ ПУХЕН! ПУПЕН ЗИ ПАПЕН! ПАПЕН ЗИ ПУПЕН!
ЗУПЕН ЗИ ПУЗЕН! ЗАЗЕН ЗИ ПАЗЕН! ВАЗЕН ЗИ ЗАВЕН! ЗАВЕН ЗИ ВУЗЕН!
ХАПЕН ЗИ ЛАПЕН! ЛАПЕН ЗИ БАБЕН! БАБЕН ЗИ ПОПЕН! ПОПЕНЗИ ЛАПЕН!
ХАРЕН ЗИ РОЗЕН! РОЗЕН ЗИ ХАРЕН! ХАПЕН ЗИ ЗОПЕН! ЗОПЕНЗИ ХАПЕН!
ЗАХЕР ЗИ ХЕРЕН! ХУРЕН ЗИ ВОРЕН! НАХЕР ЗИ ПОХЕР! ПОХЕР ЗИ НАХЕР!
ПАРЕН ЗИ РЕПЕН! РЕПЕН ЗИ ПАРЕН! ПОМЕРЗИ ВОВЕН! ВОТЕН ЗИ НОМЕР!
ЗАБЕН ЗИ БУБЕН! БУБЕН ЗИ БУМЕН! ЛУПЕН ЗИ ВУХЕН! ХАРЕН ЗИ ХАМЕН!
ДАДЕНЗИ ДУБЕН! ДУДЕН ЗИ БУДЕН! ПАПЕН ЗИ МАМЕН! МАХЕНЗИ ФАКЕН!
ДАМЕНЗИ БАДЕН! БАДЕН ЗИ НУХЕН! ЗАЗЕН ЗИ ЗУЗЕН! ЗУЗЕН ЗИ ЗАЗЕН!
ВАХЕН ЗИ ХУХЕН! ХУХЕН ЗИ ВАХЕН! ХАХЕН ЗИ ВУХЕН! ВУХЕН ЗИ ХАХЕН!
ХАВЕН ЗИ ВОВЕН! ВОВЕН ЗИ ХАВЕН! ХУХЕН ЗИ НАХЕН! НАХЕН ЗИ НУХЕН!
ВУВЕН ЗИ ВОНЕН! ВОНЕН ЗИ ВУВЕН! ХАЗЕН ЗИ БУЗЕН! БАХЕН ЗИ ВУХЕН!
ХУПЕН ЗИ ПАХЕН! ПАХЕН ЗИ ПУХЕН! ПУПЕН ЗИ ПАПЕН! ПАПЕН ЗИ ПУПЕН!
ЗУПЕН ЗИ ПУЗЕН! ЗАЗЕН ЗИ ПАЗЕН! ВАЗЕН ЗИ ЗАВЕН! ЗАВЕН ЗИ ВУЗЕН!
ХАПЕН ЗИ ЛАПЕН! ЛАПЕН ЗИ БАБЕН! БАБЕН ЗИ ПОПЕН! ПОПЕНЗИ ЛАПЕН!
ХАРЕН ЗИ РОЗЕН! РОЗЕН ЗИ ХАРЕН! ХАПЕН ЗИ ЗОПЕН! ЗОПЕНЗИ ХАПЕН!
ЗАХЕР ЗИ ХЕРЕН! ХУРЕН ЗИ ВОРЕН! НАХЕР ЗИ ПОХЕР! ПОХЕР ЗИ НАХЕР!
ПАРЕН ЗИ РЕПЕН! РЕПЕН ЗИ ПАРЕН! ПОМЕРЗИ ВОВЕН! ВОТЕН ЗИ НОМЕР!
ЗАБЕН ЗИ БУБЕН! БУБЕН ЗИ БУМЕН! ЛУПЕН ЗИ ВУХЕН! ХАРЕН ЗИ ХАМЕН!
ДАДЕНЗИ ДУБЕН! ДУДЕН ЗИ БУДЕН! ПАПЕН ЗИ МАМЕН! МАХЕНЗИ ФАКЕН!
ДАМЕНЗИ БАДЕН! БАДЕН ЗИ НУХЕН! ЗАЗЕН ЗИ ЗУЗЕН! ЗУЗЕН ЗИ ЗАЗЕН!
ВАХЕН ЗИ ХУХЕН! ХУХЕН ЗИ ВАХЕН! ХАХЕН ЗИ ВУХЕН! ВУХЕН ЗИ ХАХЕН!
ХАВЕН ЗИ ВОВЕН! ВОВЕН ЗИ ХАВЕН! ХУХЕН ЗИ НАХЕН! НАХЕН ЗИ НУХЕН!
ВУВЕН ЗИ ВОНЕН! ВОНЕН ЗИ ВУВЕН! ХАЗЕН ЗИ БУЗЕН! БАХЕН ЗИ ВУХЕН!

Владимир Строчков



Лариса Березовчук

КОНЦЕПЦИЯ РИТМА В ПОЭЗИИ
АРКАДИЯ ДРАГОМОЩЕНКО

*Несколько предварительных наблюдений в жанровом
модусе аннотации.*

Творчество Аркадия Драгомощенко отчетливо индивидуально на фоне исканий и новаций, присущих отечественному поэтическому авангарду. Как мне уже неоднократно приходилось писать, эта территория в русскоязычной поэзии сравнительно невелика, ибо — что становится сегодня явственным — действительно мало кто из поэтов среднего поколения сумел уцелеть в эстетической уравниловке андеграунда, сохранив креативные способности, интенцию письма, и сугубо художественные ценности лирического высказывания в поэзии, не впадая при этом в сладострастный соблазн постмодернистской деструкции. (Как бы она в автоописаниях и культурных манифестах терминологически ни обозначалась.) Аркадий Драгомощенко — один из таких поэтов. Он работает плодотворно и интенсивно; у него не было не то что творческого срыва, но даже кризисного момента после резкого изменения с середины 80-х гг. культурной ситуации в нашей стране, в частности, в литературном процессе. Это видно по тому, как выходят его книги, задуманные и написанные не только во второй половине прошедшего десятилетия, но уже в 90-е годы и каковы они по своим художественным намерениям и результатам. После единственного изданного в нашей стране поэтического сборника «Небо соответствий» (1989) сейчас увидели свет монументальная поэтическая композиция метафизической лирики «Ксении» (1993), сборник стихов «Под подозрением» (1994), книга философской прозы «Фосфор» (1994), не считая отдельных стихотворений, опубликованных в различных коллективных сборниках, альманахах и периодических изданиях.

Аркадий Драгомощенко активно занимается переводческой деятельностью. Здесь круг его интересов и пристрастий связан с современной англоязычной, преимущественно американской, словесностью, в первую очередь с переводом текстов эстетически близких ему поэтов. Эта сторона творческой индивидуальности Аркадия Драгомощенко свидетельствует о культурной открытости сознания, присущей многим крупным художникам современности. И потому закономерно, что он вместе с Вадимом Месяцем и Эдом Фостером (поэтом, редактором журнала «*Talisman*») готовит Антологию современной американской поэзии. Отмечу, что в течение последнего десятилетия и поэтическая авторская, и поэтическая переводческая деятельность Аркадия Драгомощенко отличается устойчивыми, а потому заметными для наблюдателя, характерными чертами — это предпочтение, отдаваемое поэзии рефлексивной, сложной по образности и изощренно-рафинированной по поэтическому языку. Прежде чем остановиться на этом — наиболее для меня значимом — аспекте художественного мышления поэта, не могу не упомянуть ту сторону его существования в современном литературном процессе, которая

придает его фигуре противоречивость и неоднозначность. Она же в немалой степени налагает отпечаток на отношение к его творчеству и на восприятие его поэзии.

Это — культурная деятельность Аркадия Драгомощенко. Санкт-Петербург ныне город в культурном плане очень сложный. Во многом это связано с возникшими за последние десять лет провинциализацией и люмпенизацией его художественной жизни. Для Северной Пальмиры, традиционно воспринимавшейся в России и с известным культурным снобизмом полагавшей себя центром литературно-художественной жизни страны, ситуация крайне болезненная. Далеко не всегда осознаваемая, она тяжело и по-разному переживается представителями всех поколений творческих деятелей Петербурга. В результате, с одной стороны, складывается закономерное и необходимое эстетическое разнообразие в художественных поисках, реализациях, но с другой — иначе не скажешь — «перверсированные» формы культурного обмена и развития. По логике инстинкта самосохранения и по самой природе художественного дара — его уникальности, хрупкости и незащитности перед глобальными культурно-коммуникативными стратегиями современности — большой мастер должен держаться в стороне от них и спокойно заниматься своим творческим делом. Иначе он будет пущен в «культурный расход», что означает не столько принадлежность той или иной «тусовке» (каким бы ни был возраст, творческий статус и уровень притязаний участвующих в ней), сколько отработку стереотипных для данного литературно-художественного сообщества способов поведения человека в культуре. Для словесности это так называемая эссеистика, стирающая сейчас — иногда до полной неразличимости — творческие индивидуальности авторов, ее продуцирующих. Аркадий Драгомощенко в Петербурге фигура культурно активная. И — как следствие — он вводит в литературный обиход эссеистического типа тексты, природа и назначение которых в словесности — прежде всего перформативное, а не собственно художественное или научно-теоретическое. Поэтому для меня лично есть два абсолютно разных человека: Аркадий Драгомощенко — поэт и Аркадий Драгомощенко — один из лидеров постмодернистской культуры Санкт-Петербурга. И эти две ипостаси, к счастью для отечественной литературы, не сводятся воедино. (Правда, необходимы довольно трудоемкие аналитические штудии, чтобы в этом убедиться. Но тот, кто их проведет, будет вознагражден сторицей.) Что же касается раздвоения личности в процессах самоактуализации человека, то история литературы еще и не такое видела... А потому я предлагаю данную сторону культурного существования Аркадия Драгомощенко исключить сейчас из поля зрения и возвратиться к обсуждению его поэзии.

Ее неординарность заключается, на мой взгляд, в отчетливой ориентации автора на создание поэтических образов, запечатлевающих сам процесс дискурсивно-логического мышления. «Образ мышления» — фактически оксюморон. И тем не менее Аркадий Драгомощенко в своем творчестве пытается создать поэтический мир, в котором троп становится реальностью. Поэт стремится воплотить поэтическими средствами переживание движения (развития и изменения) собственной мысли, а иногда даже попытки посмотреть на процесс рефлексии со стороны, быть «извне» мысли. Это очень необычная для лирического поэта интенция, которая по неписанным правилам послепушкинской отечественной словесности обычно выводится за пределы эмоциональности и художественных образов. Не поэтому ли для современного читателя в одах Ломоносова или в «Боге» Державина гораздо больше риторики и пафоса, нежели подлинного чувства? В России не было развитой традиции интеллектуальной поэзии, и потому лирика Аркадия Драгомощенко с таким трудом находит своего читателя.

Прихотливая ткань текста в намерении стремится соответствовать куда более сложной ткани процедур логического мышления, о которых нам так мало известно. Они живут в сознании человека по своим законам, определяя границы субъективности и координаты мироздания. Именно их лирика поэта стремится проявить.

Здесь коренится исток медитативности, присущей всем без исключения произведениям Аркадия Драгомощенко. «Homo Meditans», «герой» лирики поэта, врастает своей мыслительной активностью в Бытие, сливаясь с ним иногда до полной неразличимости и органического единства. Но это лирическое состояние интеллектуально по своей природе: подлинное значение слова «медитация» вовсе не транс, а «напряженное размышление». Для поэта естественно пребывать в процессе мышления, а не писать о том, «что?», «почему?» и «как?» мыслится. Нельзя не вспомнить: именно данные черты так называемого содержания стихотворения в литературоведении раньше принято было считать приметой интеллектуальной поэзии. Языковая сторона текста при этом полагалась неким «орудием мысли», но не более того. Сегодня же авангардистская поэзия по-разному пытается обжить открывшийся разрыв между мыслью, человеком, миром и языком, их несводимость в поэтических интуициях друг к другу, что для Аркадия Драгомощенко не раз становилось предметом лирической рефлексии:

«КОМАРИНОЕ, СОРНОЕ, БЛЕКЛОЕ ПЛАМЯ...»¹

(Неочевидность)

Но словари отцветают изорванно на пол,
И ниоткуда явлено вновь в личине любви, или холодом,
яблоком,
хрустом травы под ногою,
в торжестве спутанных линий, как ниоткуда, нигде,
Стало быть — всюду?
Стало быть, обо всем?

В разъятости печальное упование речи.

Только ладонью. — Он пишет. — В пустоте сквозняком,
вкрапленном природы иной. — Допуская неточности, пишет. —
Излученьем судьбы. Скрывая одно за другим, когда словари
осыпаются наземь листьями.

(из поэмы «Ужин с приветливыми богами». Ч. 9).

В дискурсивных медитациях, как у Аркадия Драгомощенко, или в эмоционально-восторженных эпифаниях, как у Геннадия Айги, такая поэзия осваивает некий вечный путь мысли и чувства, а не тот результат, который по художественной логике всех постромантических эстетик полагалось художнику видеть в его конце, т. е. в «содержании» стихотворения. Если речь идет о поэтическом образе мышления, то такой образ по своей природе не может быть статичным, не может обладать замкнутостью и завершенностью; во временной организации стихотворения континуальность закономерно должна преобладать над дискретностью и соответственно жесткой структурной дифференцированностью всех элементов художественного текста.

Одной из наиболее сложных черт в эстетике Аркадия Драгомощенко является почти невозможное напряжение между психической природой переживания и процессами мышления, на которое это переживание направлено. Без первого вообще невозможна лирика и ее эмоциональное восприятие, а без второго — интеллектуальный характер образов. В результате в лирике поэта возникает дискурсивность, помогающая зафиксировать в языке и посредством языка неуловимый, незримый характер мыслительных процессов.

12:00 ТОГО ЖЕ ДНЯ

Поэзия открывает письму бесконечное чтение,
и время, будто сокровенный магнит,
искривляет прямую речу,
от нескончаемых отражений освобождая объект,
первое лицо от прямой речи.
Время — незавершенный рисунок семени.

(из книги «Ксениш»)

Сейчас уже очевидно: в современной словесности, похоже, скрыто формируются новые ориентации и прототипы, обуславливающие глубинные интуиции поэтов. И если для практики нормативным и привычным считается поэтическое творчество по модели литературной деятельности (традиционная поэзия), то новые модели: языковая (напр., А. Драгомощенко, А. Горнон, В. Летцев, метаметафористы), речевая (напр., Г. Айги) и информационная (например, концептуализм, лингвопластика) вызывали и продолжают вызывать определенное сопротивление как у читателей, филологов, так и у литераторов. Не буду конкретизировать, как новые модели воплощаются в реальной практике — это предмет специального обсуждения. Точно так же нуждается в отдельном разговоре осмысление того, насколько новые модели продуктивны: ведь языковая и речевая деятельность человека, как и литературная, органически присущи его личностной реализации в культуре, в то время как природа информации трансперсональна. В контексте же проблем нашей статьи главное — иное: новые модели открывают такие перспективы, при которых каждый из поэтов, осваивающих для себя нетрадиционную территорию творчества, обеспечивает тем самым уникальность собственного видения и переживания мира, в конечном итоге — уникальность поэтики. То есть персонального поэтического языка.

Итак, в поле зрения у нас появилась, наконец, координата, позволяющая начать предметный разговор о специфике ритмических процессов в поэзии Аркадия Драгомощенко. Это — дискурсивность созданной им поэтики.

Координация стихосложения с поэтикой становится принципиальной при любых попытках осмыслить ритмические процессы в творчестве авторов языковой и речевой ориентации. В этом убедился каждый, кто освоил «Антологию русского верлибра» (под ред. К. Джангирова). В увесистом томе считанные поэты демонстрируют естественность лирического высказывания в этом стихосложении. Дело, на мой взгляд, не столько в степени одаренности авторов или в их версификационном мастерстве, сколько в точно схваченной, почувствованной интуицией связи между природой русского языка и органичной для него пластикой ритма. И в первой половине века, и на его исходе поэтам, работающим в свободном стихе, принято — иначе не скажешь — раздавать ярлыки, указывающие на «иностранное» происхождение их ритмической техники. Раньше поэтов-верлибристов делили на немецко- и франкоязычных; нынче делят в основном на франко- и англоязычных.

История инолитературных влияний (в том числе и ритмических техник) на отечественную поэзию изучается стиховедами; не берусь судить о том, насколько зарубежные влияния были действительно значимыми для судеб русского свободного стиха, потому что эти вопросы ставились и как-то решались на основе поэтической практики в рамках литературного — традиционного и доминировавшего в отечественной поэзии — прототипа. Но когда речь идет о ритмических процессах в творчестве, ориентированном на языковые или речевые модели, то картина не может

не измениться. Конститутивными для ритмики факторами становятся типологические особенности языка, на котором пишет данный поэт, в сравнении с иными языками. В этом плане русскоязычные поэты находятся в уникальном положении. Русский язык в отличие от английского, французского, немецкого и других, которые дали цивилизации великие поэтические традиции, обладает явственными приметами синтетизма. Перечисленные языки, роль которых так акцентируется для развития отечественного свободного стиха, — языки, в которых в наибольшей степени проявляется аналитизм. И хотя в целом группа романских языков относится к флективным языкам, именно во французском разговорном языке, так повлиявшем на становление во Франции в период после первой мировой войны второй стадии *vers libre*, ярче всего выявилась тенденция к аналитизму. Грамматическому же строго германских языков аналитизм присущ максимально: английский относят к аналитическим языкам, немецкий — к аналитико-синтетическим. С точки зрения языка отечественные поэты сегодня могут считать своими западными коллегами лишь авторов, пишущих на фарерском да исландском — языках группы германских с явственными приоритетами флективности.

По этим причинам, как бы схематично они ни были изложены, очевидно, имеет смысл дифференцировать стиховедческие проблемы и подходы в зависимости от модели поэтической деятельности, из которой исходит поэт. И прежде всего различать в связи с проблемами русского свободного стиха литературный, языковой и речевой прототипы в поэтическом творчестве. В случае литературного прототипа, который невольно и до сих пор полагается основой для концепции ритмической специфики отечественного верлибра, все будет происходить так, как принято в филологии и стиховедении. Заостряя: язык — надо знать, ритмику — считать, «содержание» стихотворения — автоматически понимать или натужно интерпретировать. При этом вполне допускается изолированное изучение смысловой, языковой и ритмической сторон стихотворения. Разумеется, влияния зарубежных поэтических традиций крайне значимы, а трансплантация ритмических техник из поэзии одной страны в творчество поэтов другой заметна по изменениям, которые с ними закономерно происходят в контексте иной литературно-исторической и языковой ситуации.

Но когда речь заходит о поэзии, которая неизмеримо больше зависит от процессов, протекающих в языке, от присущей только ему специфики и от качеств, порождаемых стратификацией его уровней, то можем ли мы подходить к ритмике такой поэзии по привычному нам образцу? Имеем ли мы при этом право навешивать ярлык, удостоверяющий в ритмике иноязыковую ориентацию поэта, даже обнаруживая в его творчестве определенные стилистические или тематические параллели с поэтическими школами и направлениями другой страны и культуры, не вспомнив при этом о типологических особенностях нашего — «великого и могучего» — русского языка? И куда поэт, работающий по языковой модели, может деться от его природы, связанной с синтетизмом, что для ритмики свободного стиха важно в первую очередь! — от нефиксированной логической структуры предложения, от отсутствия в синтаксисе при словоформах служебных и полуслужебных слов, от универбации, позволяющей в одном слове выразить целый комплекс значений и, наконец, от возникающей в результате — в сравнении с западными языками — гораздо большей слоговой величины (длины) слова? А как быть с семантическим уровнем языка, который по вполне понятным причинам теперь стремится обрести независимость от так называемого содержания стихотворения, а в тенденции — занять его место?

Кроме этого, для ритмики свободного стиха крайне существенна природа ударения. В русском, французском, английском и немецком языках она, как известно, различна. Еще в 1901 г. Э. Сиверс высказал соображения, которые для всех проблем, связанных с ритмикой свободного стиха (тем более — в поэтическом творчестве по языковой модели), в высшей степени актуальны. Он отличал позицию лексико-грамматического членения высказывания, при котором оно распадается на слова, от фонетико-ритмического членения, когда предложение «распадается прежде всего на речевые такты, а последние, в свою очередь, могут распадаться на слоги»². Отечественное стиховедение ориентировано в первую очередь на фонетико-ритмическое членение текста. Но основная проблема, на мой взгляд, при попытке понять неразрывную связь ритмики свободного стиха с особенностями языка, на котором пишет поэт, состоит в следующем: в русском свободном стихе ритмообразующие процессы формируются на основе лексико-грамматического членения текста. Возникает столь трудноуловимый баланс между словом (его целостностью) и естественными для любого стихосложения ритмическими группами, единицами которых являются слоги. При этом вполне может возникнуть тенденция, когда при нефиксированности ударений конец ритмической группы совпадает с концом слова. И хотя подобная концепция ударности может напомнить французский тип, сходство для русского языка останется внешним: во французском неизменна конечнослоговая позиция ударения. Столь же невозможны именно языковые аналогии русского верлибра с языками германской группы: здесь ритмическая группа может вообще не совпадать со словесной. Да и ударение трактуется иначе — оно «есть признак единицы, которую называют ритмической группой, ударной группой, стопой, тактом и которая состоит из ударного слога плюс возможные безударные»³. Как полагает Н. Горсен, германская ритмическая группа может включать в себя служебные слова, в которых ударение, если оно есть, редуцируется, части слов, даже слогов, поскольку первый согласный ударного слога может переходить в ближайшую ритмическую группу⁴. Эти особенности отчетливо проявляет следующий пример из стихотворения Т. С. Элиота «The Dry Salvages»:

It tosses up our losses, the torn seine,
The shattered lobsterpot, the broken oar
And the gear of foreign dead men. The sea has many voices,
Many gods and many voices.
The salt is on the briar rose,
The fog is in the fir trees.

Вот этот же фрагмент в переводе С. Степанова:

Море возвращает утерянное:
Рваный невод, разбитая верша, обломок весла
И снасти безвестно погибших. Море многоголосо.
Не шесть голосов и богов.
Соль на шиповнике,
В елях туман.

Не касаясь смысловой стороны перевода, нельзя не заметить, что различия в ритмической пластике английского и русского фрагментов во многом порождены и фонетическими отличиями одного языка от другого. Существование в английском языке долгих и коротких дифтонгов в ударной и безударной позициях придает этим же позициям внутреннюю ритмическую градуированность, множество микрооттенков: акцентному контуру английского стиха свойственна большая изрезанность, большая «индивидуализированность»⁵ в сравнении с русским. Вот еще один пример, имеющий уже прямое отношение к основному действующему лицу наших размышлений — Аркадию Драгомощенко: это фрагмент одного из стихотворений из книги «Ксени», изданной в Америке (1994 г.) под титулом XENIA в переводе Лин Хеджинян.

«СТРИЖЕЙ СТАИ...»

Движет это и в те минуты,
 когда, словно из гнезда имен,
 вещи срываются в исступлении
 и в свободном падении
 (в изведении вверх? в стороны?), как веретена,
 принимаются за вращение. Мы же проходим дальше,

преуспевшие в узнаваниях,
 что значит — в потерях.

It is moved by us in those moments when
 as if from the nests of names
 things break loose in a frenzy, in free fall
 (in ascending perception? things seen to the side?)
 like spindles they are set to turn
 and we pass further along, successful in knowledge,
 the essence of loss.

Снова не касаясь смысловой стороны перевода, нельзя не заметить, насколько существенны различия в синтаксисе русского оригинала и английского перевода. Произошло своего рода «выпрямление» прихотливого движения мысли русскоязычного автора, но отнюдь не по «злому умыслу» американского поэта, переведившего эту книгу. В любом элементе синтаксических структур, которые у Драгомощенко трактуются с максимальной свободой в отношении элементарной для русского языка синтаксической «нормы», Лин Хеджинян, переводя их, добавляет отношения подлежащего — сказуемого: «things seen to the side?» вместо «в стороны?»; «they are set to turn» вместо «принимаются за вращение» и др. Такова природа синтаксиса в аналитическом английском языке. Кроме того, гораздо большая в этом языке, нежели в русском, несводимость друг к другу слогового состава слова в записи и числа реально звучащих слогов (о, какая это проблема для восприятия русским читателем и слушателем ритмической стороны стиха на английском и французском языках!), принципиально — и независимо от поэтов — изменяет базисные для ритмической пульсации факторы. Подчеркну, в поэзии их роль неизмеримо выше, нежели для вербального языка, которым мы пользуемся в повседневном общении. Взаимозависимость ритмики, с одной стороны, и грамматики и семантики — с другой, в поэзии достигает максимума. Очевидно, при сравнении англо- и русскоязычного свободного стиха нельзя игнорировать то обстоятельство, что в первом основной ритмообразующий фактор — это тенденция к постоянству «межакцентных интервалов, которое поддерживается главным образом за счет примерно одинакового числа слогов, попадающих в эти интервалы, т. е. единицей измерения слов выступает слог⁶. В русском же «представлены два типа ударения — словесное и синтагматическое (именно на этот ритмообразующий фактор — синтагматическую ритмизацию — ориентируется Г. Айги, поэт речевого прототипа — вставка моя Л. Б.) где словесное принадлежит фонетическому слову, а не словарному»⁷.

Что это реально означает? Очевидно, для русскоязычной поэзии самоопределяющейся на нынешнем этапе ее развития по отношению не столько к иноязычным литературным традициям, как раньше, сколько к иным языкам, базисными для новаций и открытий становятся фундаментальные свойства языка. В их числе такой обиходнейший для поэзии фактор — ударение (акцент). Фонетический уровень языка задает в качестве предпосылки ритмических процессов в русском языке слово, а не слог. Именно на такой точке зрения настаивал Р. Якобсон, говоря, что «в стихе основной группировкой является сегментация речевого потока словоразделами»⁸. Но слово это должно принадлежать фонетическому уровню в первую очередь, а не выступать в своих важнейших номинатив-

ных или этимологических функциях. Разумеется, играет роль и множество иных факторов, значимых для стиха, включая и индивидуально-стилевые. Тем не менее каждый практик находит в поэзии крупных мастеров отечественного свободного стиха особую органичность ритмики, ее теснейшую и неразрывную связь со словом. Не в этом ли причина интереса к тоническому стихосложению в русской поэзии XX столетия? А ведь развитие отечественного свободного стиха во многом шло через раскрытие ресурсов именно тоники. Я не берусь даже ставить столь сложные и масштабные для стиховедения проблемы. Однако художественная практика сама их выдвигает на первый план. Поэты ощущают: свободный стих — это не только ритмика.

Подобные вопросы — болезненные и отнюдь не риторические для поэтов языковой ориентации, работающих в свободном стихе, — насущны и для поэзии Аркадия Драгомощенко. Вот типичнейшие примеры — две лессы⁹ из разных стихотворений, наглядно демонстрирующие роль фонетических особенностей русского языка для ритмики свободного стиха, а также признаки синтетизма, о которых шла речь и без которых поэтический язык автора утратил бы свойство поэтического — художественного, не говоря уже об индивидуальности. Графика стихотворений приводится по оригиналу (как напечатано), который, в свою очередь, полностью соответствует авторской трактовке стиха (строки) и стихораздела, а также возникающему явлению артикуляционной предъязыковой паузы, которая в тексте может фиксироваться отступом.

Пример 1

«ЛЬВИНОГОЛОВЫЕ, БРОНЗОВОКРЫЛЫЕ...»

1	2	12	u u u u u u u u	Львиноголовые, бронзовокрылые,
2	3 (2)	7	u u u	к теням и листьям земли
3	2	11	u u u u u u u u	начинающие нисхождение
4	3 (1)	10	u u u u u u	из области перистых облаков.
5	2	11	u u u u u u u u	Пересекающиеся потоки
6	3 (1)	12	u u u u u u u u	в спиральных испепеленного золота,
7	3 (1)	12	u u u u u u u u	вскипающие в синеве разреженной, —
8	3	10	u u u u u u	знамена падений полощущей,
9	3	13	u u u u u u u u	совпадение предрекая сладчайшее.

(из сб. «Под подозрением»)

Пример 2

«НАСТУРЦИЯ — ЭТО...»

12

1	4 (1)	17	u u u u u u u u u u u u u u u u u	Настурция — это неубывающее шествие форм.
2	4	15	u u u u u u u u u u u u	Геологический хор голосов, наползающих,
3	1	3	u u u	оружий,
4	3	7	u u u u u	вскрывающих друг друга,
5	(1)	2	u	когда
6	4 (1)	11	u u u u u u u u	день претворяет вечер в наметенный
7	1	4	u u u	бессонницы
8	1	1	u	холм,
9	1 (1)	3	u u u	а щебет
10	4 (2)	11	u u u u u u u u	заползает в рот старика на скамейке,
11	2	3	u u u	чья пальцы
12	3 (1)	11	u u u u u u u u	узловаты, как шахматные фигуры,
13	1	5	u u u u u	возвращенные
14	3 (4)	9	u u u u u u	с той стороны луны. Но и — крик
15	2	6	u u u u u	сквозь березовые
16	5 (1)	16	u u u u u u u u u u u u u u	оползни духоты, по которому сверяешь часы
17	2	3	u u	третий год.

(из цикла «Настурция как реальность»)

Приведенные фрагменты, несмотря на резкий контраст в ритмической организации каждой из лесс, тем не менее выявляют характерную для поэтики Аркадия Драгомощенко неразрывную связь пластики ритмического движения с синтаксисом. От последнего и остро индивидуальной трактовки его структуры зависит последовательность слов и их расположение в стихе. В результате возникают предпосылки для более точного «слышания» основных ритмических факторов стиха¹⁰:

— силлабического — отчетливо ощущаются тенденции к регулярности слогового объема (пример 1) или нерегулярности (пример 2), контраста многослоговой — «тяжелой» — или «легкой» строки (пример 2);

— тонического — в обоих примерах из-за сравнительно малого числа служебных слов отчетливой становится акцентуация в синтаксически значимых словоформах;

— метризация — наличие любых схемных ударений — отсутствует; отсутствует в результате и ритмическое ожидание последующего слога;

— тотальная асимметрия чередования сильных и слабых мест в стихе в обоих фрагментах;

— междуиктовые интервалы в тенденции соотносятся друг с другом по принципу контраста;

— контраст стихов (пример 2) создает предпосылки для появления структурно-логических пауз вместо традиционных стихоразделов, которые подчеркивают, выделяют синтаксическую структуру предложения.

Все это позволяет вынести вердикт, не отличающийся особенной оригинальностью: перед нами безрифменный дисметрический свободный стих. И с точки зрения ритмической его организации — особенно во втором примере — остался один шаг до прозы, которая «...также естественно членится на речевые такты (“колонны” или “члены”), но там это членение до некоторой степени произвольно (одни и те же слова с равным правом могут быть объединены в два коротких колона или в один длинный)¹². Здесь коренятся причины постоянных дискуссий о сближении свободного стиха с ритмизованной прозой. Уже и сам Аркадий Драгомощенко в своих выступлениях неоднократно вынужден был признавать размывание границ между стихом и прозой. Так ли это? Даже в записи прозаической строкой мы ощущаем в стихотворении некое ритмическое качество, далеко не во всем производное от обычной пульсации иктов, присущей, строго говоря, любому тексту.

Пример 3

«ВЗЛАМЫВАЮТ ПОВЕРХНОСТЬ»

3

Кристалл, слышали мы, образовался тогда, когда, претерпевая превратности, природа делает шаг к нищете, и в ту же минуту начинает брезжить тема красоты как вопрошанья и преткновенья. Но камень... Что ему до меня? Сложность его рельефа ставит меня в тупик.

(из цикла «Острова сирен»)

Принципы «соотнесенности» и «соизмеримости» были выделены М. Л. Гаспаровым в качестве конститутивных свойств стихового ритма, его восприятия, и, как следствие, поэтического текста. Применение данных принципов при анализе стихового ритма является, по существу, не чем иным, как имплицитно полагаемым единообразием какого-либо элемента стиха. В единообразии чаще всего находят то, что отличает стих от прозы. Это единообразие можно искать в фонетической стороне стиха, в чередовании сильных и слабых мест в нем, в делении на структурные группы, в вычленении единиц, измеряющих стих и т. д.

Можно, конечно, ритмические особенности свободного стиха искать на пути параллелизма, учитывая в нем большую, нежели в иных системах стихосложения, связь языковой и ритмической сторон. Потому, когда Р. Якобсон цитирует слова Дж. М. Хопкинса, это можно понимать не только как позицию великого английского поэта, но и как программу для стиховедения в XX столетии: «Техническая сторона поэзии — вероятно, мы вправе сказать, вся ее техника — сводится к принципу параллелизма. Структура поэзии — это постоянный параллелизм, начиная с формальных так называемых параллелизмов древнееврейской поэзии и антифонов церковной музыки и кончая изощренностью древнегреческого, итальянского и английского стиха»¹². Р. Якобсон полагал двойственный характер стихотворного ритма, «основанного на конституентах двух типов: тех, что существуют в языке вне стиха, и тех, которые возникают только в стихе (разрядка моя. — Л. Б.)»¹³.

Разумеется, задачей и слуха (при слушании), и глаза (при чтении) является обнаружение в тексте таких его признаков, которые позволили бы назвать данный текст стиховым. Но эти координаты исследователи — да и сами поэты — зачастую определяют через набор признаков, резонирующий — вольно или невольно — метрической концепцией стиха. Причем этот метр мыслится в неразрывной связи лишь с тем ритмом, который «возникает только в стихе». Почти два столетия господства в России силлаботоники приучили нас слышать в ритме стиха систему, а не рисунок, индивидуальное для автора состояние ритмического канона в стихе, а не свойственную конкретному — этому и только этому — стихотворению ритмическую пластику. Вот почему даже самые мягкие и деликатные определения, применяемые к верлибру, типа «безрифменный», «дисметрический свободный стих», не говоря о наводящем ужас понятии «антисинтаксический верлибр», — в качестве терминов маркируют лишь отрицающие признаки. Несмотря на широчайшее распространение верлибра, несмотря на его историю и на весьма развитую в западных странах теорию, тем не менее метризация — как идеал и как квинтэссенция стихового ритма, очевидно, по-прежнему преобладает над пониманием природы временных процессов в поэзии. Но ведь протяженность стиха и стихотворения во времени уже является первой и необходимейшей предпосылкой всякого метра.

Так, может быть, и не нужно, размышляя о ритмике свободного стиха, отрицать системность? Тем более, что само творчество поэтов намекает, подсказывает, где эти признаки системности — предпосылки метризации иного рода — следует искать...

Нельзя не заметить, что в каждом из приведенных трех фрагментов Аркадий Драгомощенко выдвигает на первый план различные ритмообразующие факторы, задающие координаты для восприятия пульсации. В первом случае это тоническая ориентация, во втором — силлабическая ориентация на слоговой состав целостного стиха — строки, в третьем — восприятие ритма формирует синтаксическая структура текста. Это наиболее характерные для поэта базисные тенденции ритмизации. Но при этом они не становятся чисто силлабическими или тоническими, не говоря уже о членении стиха синтаксическими структурами, как в прозе. Сам же поэт настаивает на том, что — цитирую Драгомощенко — он мыслит предложением, а не стихом. В каждом конкретном случае ритмическую пластику стихотворения формируют три момента: языковая сторона текста, графика стиха и лишь затем (прежде всего — в прозаической записи) синтаксис. Вот еще примеры тонической, силлабической и условно-синтаксической ориентации ритмики.

Пример 4

«ПРЕДЛОЖЕНИЕ ЯВЛЯЕТСЯ ТОЛЬКО ПРЕДЛОГОМ...»

1	5	(1)	12	\\ \\ \\ \\ \\	Утренних трав власть от зелени отреклась.
2	5	(1)	15	\\ \\ \\ \\ \\ \\ \\	В осенних рощах камфоры отстаивается код,
3	4	(1)	15	\\ \\ \\ \\ \\ \\ \\	желтое над синевой устанавливает контроль,
4	6	(1)	17	\\ \\ \\ \\ \\ \\ \\ \\ \\	дымятся плесы, из чешуи зноя выползает вода.
5	6	(1)	18	\\ \\ \\ \\ \\ \\ \\ \\ \\	Изучают огонь муравьи или мы, являясь
					предлогом
6	5		16	\\ \\ \\ \\ \\ \\ \\ \\	родовым окончаниям — радары. Эфира обход,
7	5		16	\\ \\ \\ \\ \\ \\ \\ \\	материал строф, матрицы безвоздушного воздуха.
8	3		6	\\ \\ \\	Среди холмов ветра.

(из книги «Ксени»)

Как трактовать здесь ритм: как акцентный стих (ударник) — крайнюю по свободе и нерегламентированности междуиктовых расстояний форму тонического стихосложения? Или как особую — и иную — систему стихосложения — свободный стих, у которой есть свои специфические закономерности? Даже если акцентный стих считать реально свободным стихом, то все равно вопрос не праздный. Ведь при тоническом понимании наше ощущение ритма будет искать в стихе равное количество метрически сильных — иктовых — слов-позиций. Мы видим, что и в примере 1, и в данном ничего подобного не происходит: во-первых, число иктовых позиций в строке неодинаково, во-вторых, наше восприятие выделяет целостное слово в качестве времяизмеряющей единицы, а не абстрактную пульсацию сильных и слабых мест. Для нас принципиально важно то, что «львиного-ЛО-вые, бронзово-КРЫ-лые» создают восхитительное ускорение в пятисложном междуиктовом расстоянии. Столь же важны и — главное — уникальны в седьмом стихе примера 4 ритмические удары трех подряд акцентов и следующее за этим четырехсложное безударное расслабление: «матери-АЛ СТРОФ МАТРИЦЫ БЕЗВОЗДУШ-ного ВОЗ-ду-ха». И когда единицей ритма поэт начинает подавать слово в его семантической емкости, в его неповторимой в контексте строки и стихотворения синтаксической позиции, то акцентность или безакцентность слога начинают в восприятии стиха, на мой взгляд, обретать большую и иную роль, нежели в аналогичных словах языка обыденного общения. Сегодня любой поэт, работающий в свободном стихе, ощущает (а может — и понимает), как много утрачивает ритмика из-за отсутствия в русском языке долготы и краткости слога. Как мне представляется, те стороны версификационной техники Аркадия Драгомощенко, которые нацелены на своеобразное «обособление» слова в стихе, направлены одновременно на создание ритмическими средствами эффекта большей или меньшей длительности слога. Хотя формально, как все мы понимаем, слог будет длиться ровно столько, сколько ему полагается в соответствии с фонетическими особенностями русского языка. В концепции ритма, которую в свободном стихе разрабатывают поэты языкового прототипа — каждый сам для своего «внутреннего пользования», — акцентность или безакцентность является качеством данного фрагмента времени, а его единицей является слово. Проверим это допущение на еще одном примере.

Пример 5

НАБЛЮДЕНИЕ ПАДАЮЩЕГО ЛИСТА, ВЗЯТОЕ В КАЧЕСТВЕ ПОСЛЕДНЕГО ОБОСНОВАНИЯ ПЕЙЗАЖА

1	1		2	\\	Точно
2	1		2	\\	лоза,
3	3	(2)	16	\\ \\ \\ \\ \\ \\ \\ \\ \\	что взбирается в росте, — взаимоперемещение

иктов — структурообразующую роль начинает играть пауза. Ее значение выходит далеко за пределы традиционного ее понимания как конструктивного элемента стиха. Пауза — (пустота) — это мир, в котором происходят ритмические события. Этот мир лишь потенциально структурирован, в то время как ритмические процессы стиха структурируют время реально. Не об этом ли лирическая рефлексия поэта?

«БЕЛОЕ НА БЕЛОМ...»

Чем продиктован порядок? По какому, собственно поводу? Однородность движения, не обрывая себя, в некий миг прекращает привычное развитие драматургии «псевдоизменения». Кто думает о грехах? Ско рее, об огрехах, ошибках, остановках. Но фрагмента не существует. Деление звезды, клетки, звука, мгновения, фразы на звезду, клетку, мгновение, предложение. Мне некуда ехать. Место, о котором я слышал, находится повсюду. Не является ли сумма признаков места его отличием? Два-три места. Миг распускается, являя значение встречи, обволакивающее мелькание капель. Не превращение.

(из книги «Ксении»)

Как сказано поэтом, «фрагмента не существует», ибо «сумма признаков места» мыслится его отличием от других «мест». По этой причине ХРОНОС КЕНОС отчетливо проступает прежде всего в трактовке стихо-разделов. Структурность паузы задается автором, и мы или слышим ее дление до конца стиха, или ее исчерпанность, когда слово помещается «на краю пустоты», т. е. в конце строки. Сам же стих становится «суммой признаков места».

Итак, пока ясно, что слово — единица временного процесса — в концепции ритма подается поэтом как отличие одного фрагмента времени от другого. Стандартной, единообразной же меры этих фрагментов не существует. Как же тогда понимать настойчивое утверждение поэта о том, что он мыслит предложением, а не стихом? Чтобы приоткрыть существо позиции автора, рассмотрим фрагмент в прозаической записи.

Пример 6

«СЛЕПОК ГОРЕНЬЯ»

Слепок горенья. Тело в его наблюдении соткано в предложение, слова в представление, предстоящее даже ему. Листва в шум. Повествование начинается за предложением. Вправе помыслить изгородь. Мера моего воображения не что иное, как мера желания. Есть и если бы. Миф — надробие языка. Точки псевдоотсчета. <...>

(из книги «Ксении»)

Если данный фрагмент прочитать согласно синтаксису, то мы, естественно, будем делать интонационные различия в речевом воспроизведении простых и сложных предложений. Это касается и паузирования между предложениями в целом и между частями сложных предложений. Начинают проступать «инвариантные структурные характеристики языка, используемые в создании метра. Такова, во-первых, фразировка — результат грамматических связей, объединяющих или размежевывающих слова и/или синтаксические группы. Такова, во-вторых, чередование некоторых просодических элементов, находящихся во взаимной оппозиции»¹⁴. В результате — желает того сам поэт или не желает — у читателя органично возникает перегруппировка текста, записанного прозаически, по стиховому принципу. Именно благодаря синтаксической организации стихотворения можно заметить своеобразие ритмического рисунка во всех без исключения внешне прозаических разделах в книге «Ксении» и ту тщательность, с которой в них ритмический рисунок проработан. Как следствие, для читателя становится явственным параллелизм строк, о котором речь шла ранее. Рискну напомнить определение параллелизма, данное

Р. Лаутом, до сих пор не потерявшее своего значения в изысканиях по поэтике. «Параллелизмом я называю соответствие между одним стихом, или строкой, и другим. Когда в строке высказано суждение, а к нему добавляется или под ним в другой строке располагается еще одно, подобное или противоположное ему по смыслу либо близкое по форме грамматической конструкции, то эти строки я называю параллельными. <...> Параллельные строки могут быть сведены к трем типам: параллели синонимические, параллели антитетические и параллели синтетические... Надлежит заметить, что данные типы параллелей постоянно между собой смешиваются и что смешение это придает сочинению разнообразие и красоту¹⁵. Типы параллелизмов формируют в первую очередь особенности синтаксиса в дискурсивной поэтике Аркадия Драгомощенко. Ведь именно синтаксис в наибольшей степени связан с процессами логического мышления и помогает выявить их самые сложные и напряженные фазы, их спонтанность и текучесть, их непостижимый для внешнего наблюдателя характер. Когда в основе стихотворения оказываются разнообразнейшие формы соответствий одного суждения другому, то наше восприятие стиха следует за ними, стремясь это соответствие постичь. В свою очередь, это реально означает, что поэт, независимо от записи, строит данный текст как стиховой, а не как ритмизованную прозу. Вот какая получается стиховая структура:

Пример 6 а

1	2	5	u u	Слепок горенья.
2	4 (2)	17	u u u u u u u u	Тело в его наблюдении соткано в предложение,
3	2 (1)	7	u u u	слова в представление,
4	2 (1)	9	u u u u	предстоящее даже ему.
5	2 (1)	3	u	Листва в шум.
6	3 (1)	17	u u u u u u u u	Повествование начинается за предложением.
7	3	8	u u u u	Вправе помыслить изгородь.
8	3	11	u u u u u	Мера моего воображения
9	1 (2)	5	u u u	не что иное,
10	2 (1)	7	u u u u	как мера желания.
11	2 (2)	5	u u u	Есть и если бы,
12	3	8	u u u u	Миф — надгробие языка.
13	2	7	u u u u	Точки псевдосчета.

И хотя перед нами не авторская версия, а наиболее вероятная, потому что простейшая, ритмическая интерпретация заданных поэтом синтаксических структур, тем не менее их «обычная» для поэзии Аркадия Драгомощенко ритмическая трактовка очевидна: это — стиховой текст, и его метрическая модель — модель метрики свободного стиха — основана на синтаксической просодии. Ее в качестве конститутивного момента для метрики свободного стиха полагал Р. Якобсон. Она строится на оппозиции его двух типов интонации, связанной с синтаксической структурой стиха и взаимоотношениями данного стиха с последующими. «Сильные и слабые члены оппозиции, с одной стороны, используются как чередующиеся компоненты в последовательности стиха или его части, а с другой стороны, они используются как факультативные заменители одного из двух членов оппозиции, уравновешивая оставшийся член»¹⁶.

Для просодических процессов в русском языке оппозицией является противопоставление ударность/безударность (в других языках добавляется оппозиция долгота/краткость: вспомним, что поэт стремится при помощи ритмической техники и ресурсов созданной им поэтики данную «ущербность» русского языка компенсировать). По ритмическим схемам примеров мы видим последовательно проводимые Аркадием Драгомощенко принципы ритмического параллелизма преимущественно в его антитетической и синтетической формах¹⁷, неразрывно связанных с параллелизмом

синтаксических структур. В результате и возникает характерная для свободного стиха метрика, основанная на синтаксической просодии.

Дальше уже можно ставить вопросы, связана ли эта просодия с субъективной ритмизацией, основанной на психологическом ритме¹⁸; не способствует ли именно она особой роли целостного слова в свободном стихе и в поэзии Аркадия Драгомощенко конкретно (хотя по разным книгам видны определенные изменения в трактовке просодики, порождаемой синтаксическим членением текста); не задана ли просодикой — как внутренне звучащим «голосом стиха» — подача пауз как отсутствие этого «голоса», а потому «пустого» времени, которое может структурироваться только возможностью стиха; не является ли для свободного стиха асимметрия всех его элементов — метрических, ритмических, элементов, связанных с тоническими и силлабическими характеристиками стиха, полного объема языковых ресурсов, — основополагающим признаком и многие, многие другие.

В конечном итоге вопросительность формируют размышления о сложной и странной судьбе отечественного свободного стиха, заблудившегося на международных перекрестках языков и литературных традиций. Именно такой она предстает в подавляющем большинстве стиховедческих исследований. Поэтому автор, даже если он практик, а не теоретик, руководствуясь исключительно здравым смыслом восприятия ритмики в современной поэзии, не может не задавать вопросов. Во всяком случае, самому себе, столкнувшись с необходимостью на них хоть как-то ответить. Ведь творческая практика конца XX столетия все чаще и чаще требует: в мире языка — нужно пребывать, ритм — органично читать, образ стихотворения — переживать. Значит, всем нам нужно учиться ставить вопросы. Версификационная изощренность большого мастера русского свободного стиха — Аркадия Драгомощенко — вполне для этого веский и благодарный повод.

Примечания

- 1 Примеры и их анализы оформляются по правилам: если у стихотворения есть заглавие, оно приводится над примером без кавычек; если заглавие отсутствует, то приводится первая строка стихотворения в кавычках; под примером указывается сборник или крупное произведение, из которого пример взят; в схемах ритмики первый столбец указывает нумерацию стиха, второй — число основных слов, а в скобках — служебных и условно служебных, третий столбец — число слогов в стихе; схема чередования акцентных и безакцентных слогов обозначается стандартно.
- 2 *Stevens E.* Grunzüge der Pfonetik. Leipzig, 1901. S. 231—234.
- 3 *Касевич В., Шабельникова Е., Рыбин В.* Ударение и тон в языке и речевой деятельности. Л., 1990. С. 52.
- 4 *Thorsen N.* On the Variability in F Patterning the Function of F-Timing in Languages where Pitch cues Stress//Poetica. 1982. Vol. 39. № 4/5.
- 5 *Касевич В.* и др. Оп. цит. С. 63.
- 6 Там же. С. 101.
- 7 Там же. С. 50.
- 8 *Якобсон Р.* Ретроспективный обзор работ по теории стиха//Якобсон Р. Избранные работы. М., 1985. С. 246.
- 9 В стихотворении в связи с дискурсивным характером поэтики смысловые и формальные функции лесс и, соответственно, строфоразделов расширены.
- 10 Характеристика ритмических особенностей фрагментов опирается на принципы

описания стиха, сведенные в систему М. Л. Гаспаровым. См.: *Гаспаров М.* Современный русский стих. Метрика и ритмика. М., 1974. С. 11—17.

- 11 *Гаспаров М.* Там же. С. 11.
- 12 Цит. по: *Якобсон Р.* Грамматический параллелизм и его русские аспекты// *Якобсон Р.* Работы по поэтике. М., 1987. С. 99.
- 13 *Якобсон Р.* Ретроспективный обзор работ по теории стиха//*Якобсон Р.* Избранные работы. М., 1985. С. 246.
- 14 Там же. С. 248—249.
- 15 *Lowth R. Isaiah*, X—XI. London, 1779. Цит. по: *Якобсон Р.* Грамматический параллелизм и его русские аспекты. С. 100.
- 16 *Якобсон Р.* Ретроспективный обзор... С. 249.
- 17 Р. Лаут так определяет антитетический параллелизм: «Две антитетические строки сообразуются одна с другой через противопоставление... иногда по выражению, иногда только по смыслу. Соответственно варьируются степени антитетического противопоставления, начиная от противопоставления каждого слова другому в сопоставленных предложениях и кончая общим несоответствием — с известной долей противоречия — двух суждений друг другу». Синтетический или конструктивный параллелизм связан с синонимическим и антитетическим параллелизмом, которые «сопровождаются обычно <...> последним, и соотносительность по смыслу — состоит ли она в равнозначности или же в противопоставлении — обеспечивается почти всегда аналогией в конструкции». Цит. по. *Якобсон Р.* Грамматический параллелизм... С. 100, 101.
- 18 О психологическом базисе субъективной ритмизации см.: *Koffka K.* Experimentelle Untersuchungen zur Lehre von Rhythmus. Zeitschrift für Psychologie. 1909, 52. S. 1—109; *Fraiss P.* Multisensory Aspects of Rhythm//Intersensory Perception and Sensory Integration. N. Y. & London, 1981. Ed. Walk R. D. & Pick H. L.

Анна Ры Никонова-Таршис

«УКТУССКАЯ ШКОЛА»

Концептуализм в СССР зарождался как бы трижды. Первый раз — на заре XX века, когда среди созвездия лучших за всю истории России поэтов, до сих пор представляющих «лицо России» в глазах художественно-литературного мира, таких, как Илья Зданович (Ильязд), Алексей Крученых, Ипполит Соколов, Александр Туфанов, Велимир Хлебников, возникла фигура Алексея Чичерина (1889—1960).

Чичерин только сейчас начинает занимать в литературоведении подобающее ему место (см. большую статью проф. Янечка «A. N. Cicerin, constructivist poet», в «Russian literature» XXV (1989), North-holland). Насколько мне известно, готовятся к изданию материалы о Чичерине и в Австралии. Таким образом, поэты-авангардисты и серьезные исследователи из многих стран понимают значение Чичерина, чего не скажешь о советских исследователях и тем более поэтах. Литературы на русском языке о Чичерине, в сущности, нет, его книги, изданные в 20-е годы мизерным тиражом, труднодоступны, есть только краткие упоминания в энциклопедиях, да изредка еще более краткие упоминания в чьих-нибудь воспоминаниях в связи с Маяковским, или Лисицким, или Сельвинским.

Между тем Чичерин, будучи поэтом-конструктивистом, был, на мой взгляд, еще и первым русским концептуалистом, наиболее емким и футурологичным среди уже перечисленных поэтов начала века, почти все из которых были сильнейшими теоретиками. Чичерин разработал целую систему новых литературных приемов и терминов, куда входили такие понятия, как *система координат*, *дуги*, *аккомодативный дренаж*, *тавтологичное колесо*. Он придумал множество условных знаков, позволяющих обогатить палитру приемов в поэзии и безболезненно интегрировать литературу с другими областями искусств (например, с музыкой). Такая интеграция и произошла в дальнейшем, но уже после длительного перерыва (лет в 50), в основном в творчестве ТРАНС-ПОЭТОВ (Сергей Сигей, Ры Никонова, Борис Констриктор), группы, издававшей самиздатский журнал «ТРАНСПОНАНС» (1979—1986), в котором неоднократно упоминались имя и принципы, разработанные Чичериным.

«ТРАНСПОНАНС» был 5-экземплярным журналом ручной работы с оригинальным дизайном, с крепким теоретическим разделом, с широким спектром впервые публикуемых редких материалов, чрезвычайно разнообразным и в творческой практике. В нем печатались почти все известные авангардисты 70—80 годов Москвы, Ленинграда, Свердловска, Одессы, то есть помимо редакторов Никоновой и Сигея — ленинградцы Констриктор, Эрль, Богданов, Кудряков, Аркель, москвичи: Пригов, Монастырский, Кабаков, Рубинштейн, Гундлах, Звездочетов, Лен, Кропивницкий, Сапгир и другие.

Журнал в смысле идей и спектра поисков шел в ногу с только появившимися на Западе транс-авангардом (сам еще тогда не зная об этом). Его основополагающая идея: переработка не только прежних модернистских стилистик (здесь точка пересечения с итальянским транс-авангардом), но и тотальная переработка любых форм и материалов. Иногда журнал целиком посвящался какому-нибудь одному приему в искусстве. Были

номера, посвященные пиктографической, вакуумной, акционной поэзии, концептуализму. На последнем моменте стоит остановиться подробнее.

Дело в том, что «московская школа концептуализма» (Монастырский, Пригов, Рубинштейн, Кабаков и другие) — это уже третье рождение концептуализма на советской земле (если первым считать Чичерина).

Московская школа расцвела в конце 70-х гг. и увяла к 1985 г.* Это была крепкая и интересная группа, мало, однако, связанных между собою поэтов и художников, объединенных более московским местожительством, чем стилистикой творчества. Были совместные акции («Коллективные действия» — название наиболее цельного ядра группы: Андрей Монастырский, Игорь Макаревич, Николай Панитков, Сергей Ромашко и «отколовшиеся» впоследствии Георгий Кизевальтер, Никита Алексеев), была обширная документация, собранная в пухлые тома, с графиками, диаграммами, фотографиями, описаниями, было, наконец, паблисити здесь и за рубежом.

Но, на мой взгляд, москвичам не хватало именно концепций. Таких безусловно талантливых поэтов, как Пригов и Рубинштейн, объединяла, скорее, авангардная техника, чем глубокие разработки концептуальных проблем или самобытные идеи. У обоих было умение воплотить на почве русского языка, в общем-то давно известные и практикуемые приемы. Знаменитые «карточки» Льва Рубинштейна — единственный из приемов, о котором всюду слышно в связи с его именем за все годы существования «московской школы концептуализма». (Карточки с развитием текста использовали Робер Филлю, Джордж Брехт и другие флаксисты в начале 60-х).

Идеи Андрея Монастырского более тонки и разнообразны, но именно концептуальное их выражение, несмотря на всю пространственность изложения, оставляет впечатление скудости и даже скуки.

Москвичи ориентировались не на русскую авангардную поэзию начала века, а тем более Чичерина, а в основном, на классический западный концептуализм, теории перформанса и пр. + конечно, московский сленг и «раскованный» мат, что должно было создать по-ерофеевски крепкий коктейль. Но в 60-е годы ни о каком московском концептуализме слышно не было.

Второе (после Чичерина) пришествие концептуализма на грешную российскую землю — это УКТУССКАЯ ШКОЛА в Свердловске (1964—1973).

«Уктусская школа» не имеет до сих пор никакого паблисити, а в те годы тем более, но члены этой группы самостоятельно разработали множество литературных и живописных идей, послуживших впоследствии стартовым капиталом для журнала «ТРАНСПОНАНС». У «Уктусской школы» тоже был свой журнал, принципиально не имевший никакого названия. Это «никакое название» НОМЕР так и прижилось. Всего появилось 35 НОМЕРОВ, делавшихся в основном в Свердловске, позднее в Ростове, Коктебеле, Ейске.

«Уктусская школа» не имела связей со столицами и с зарубежьем и так же, как москвичи, вначале работала без опоры на русских предшественников.

60-е — это первая Оттепель, и ее приход в Свердловск был отмечен кипением общественных страстей вокруг картин Мосина и Брусиловского («1918 год» и «Политзаключенные»). Город разделился на два лагеря, молодежь ставила к картинам цветы, люди передавали друг другу чуть ли не каждую реплику, прозвучавшую на заседании выставкома. Из Москвы срочно приехали «специалисты» по обработке, Мосину пришлось, ка-

* Вопросы датировки и приоритетов достаточно спорны. Имеется целый ряд текстов 60-х гг., принадлежащих поэтам именно «московской школы» (Ред.)

жется, даже вернуть аванс за признанную «политической ошибкой» картину и так далее и тому подобное. Впоследствии и Мосин и Брусиловский оба стали мэтрами и уже сами с успехом давили авангардистов из «Уктусской школы». Но в пору ранней Оттепели в левом стане еще было трогательное общественное согласие. В январе 1965 г. на скандальной выставке самой левой в городе изостудии под руководством Н. Г. Чеснокова, где было выставлено 30 моих работ и даже одна «ню» (вершина свободомыслия тех провинциальных времен), и Мосин и Брусиловский бросились в бой около моих картин, защищая их от совершенно озверевшей публики. Книга отзывов распухла от восторгов и оскорблений, от «Ура, Таршис, считай нас своими друзьями!» до советов «взяться за метлу».

Экспрессионистские, но фигуративные все-таки работы мои маслом на больших листах ватмана и на бортовке от старого пальто без применения белил (их не было в магазинах Свердловска) в конце концов были благополучно украдены кем-то (не все — две работы), и выставка изостудии, повысив температуру общества еще на несколько градусов и оставив благожелательную прессу, окончилась.

Именно на этой выставке и в этой студии образовалось ядро «Уктусской школы». Это, кроме меня, Валерий Дьяченко (р. 1939) и только что приехавший из Баку Феликс Волосенков (р. 1944), окончивший художественное училище.

До этого я изредка посещала другое общественное объединение в Свердловске — литературное, более злокачественное, чем студия либеральнейшего Николая Гавриловича. Литературные объединения в те времена в Свердловске росли как грибы, при каждой газете — свое. Одним из них руководил Александр Воловик, хорошо образованный (для тех времен) поэт и переводчик, ныне живущий в Израиле. И он, и другая литературная «звезда» Свердловска 60-х годов — Борис Марьев были участниками самых первых НОМЕРОВ, это были единственные наши нити в плане «связи поколений». Нити оборвались мгновенно. С невежеством Марьева и конформизмом Воловика нам было не по пути сразу. Так же, впрочем, как и с «новаторами» типа Мосина и Брусиловского. Все это были хорошие люди, не Серовы и не Ждановы, но это были типичные советские интеллигенты, как бы теперь сказали — «совки».

«Уктусцы» же как бы свалились на свердловскую землю с неба. Откуда, от какой радиации завелась в закрытом городе такая любовь в запрещенному тогда абстракционизму, к теориям Джаспера Джонса («писать только цифры, чтобы избежать «образов»), к абсурдистской, квантовой драматургии, к бешеной экспрессионистской живописи, к концептуальной графике и поэзии? Раньше я каждому году жизни придумывала лозунг. Лозунгом 1962 г. было: «Свисти в очки и дуй в роуль!»

Литературой я начала заниматься в 1959 г. (стихи в прозе), живописью — в 1962 г. (сразу маслом). Нормой для меня было 6-7 картин на больших ватманских листах в день, или 75 рисунков за вечер. Иногда приходилось писать картины поверх картин, так как не хватало этих самых ватманских листов, а рисовать хотелось. (К сожалению, я не располагаю достаточно подробным биографическим материалом о других участниках «Уктусской школы».) В числе приоритетных художников, кроме Джаспера Джонса: Дали, Мондриан, Раушенберг, Бен Шан. Но и Рубенс, Рембрандт. Среди поэтов — Гете. (У Дьяченко — Арагон.) Тексты в НОМЕРАХ 1965 г. иногда назывались так: «7,5 минут на машинке» или « $\frac{12011}{-1,34} \frac{1/8}{-42,2}$ ».

Первоначальный период н о м е р и з м а характерен безусловным преобладанием живописных пристрастий над литературными. Дьяченко участвовал во всех выставках студии, его регулярно подвергали распространной тогда «репрессии» — снятию картины сразу после открытия

выставки (в 1966 г. таким образом сняли его иллюстрацию к «Озе» Вознесенского, к Окуджаве и мой портрет).

Дьяченко в 60-е годы был зрелым художником и поэтом с оригинальным стилем. Не сразу я поняла, что это был именно концептуализм. И Валерий Дьяченко (В. Д.), и я, и другие участники «Уктусской школы» стремились к этому стилю неосознанно, то есть стремились к сути, а не к названию. (До 1987 г. я не имела понятия об английском художнике, поэте, мэйл-артисте Робине Крозире, чей стиль напоминает стиль В. Д. Думаю, Дьяченко не знает о нем до сих пор. Теперь, когда я с Крозиром в переписке и имею много его оригинальных работ, я вижу, как переключаются их живописные и даже поэтические манеры.)

В первых НОМЕРАХ было много рисунков Волосенкова. В НОМЕРЕ 1 все они (то были иллюстрации к Ремарку) были объединены общим жизненным коррективом — обгорелыми краями, так как чуть было не сгорели «по вине редакции», но, кажется, от этого стали только лучше.

НОМЕР быстро набирал популярность в Свердловске. Средоточие свердловской образованности — Уральский политехнический институт (УПИ) выделил из своих рядов интересного поэта — Абрамчычева, его сюрреалистические стихи дополняли разнообразную стилистику первых НОМЕРОВ.

Дьяченко продолжал изобретать новые способы концептуального иллюстрирования поэзии... методом ее переписывания (вдоль и поперек). Тексты его писем 1966 г. с переписанными таким образом строчками Арагона я бережно храню. Он пишет стихи из отдельных букв в рамках (создает как бы замкнутые прямоугольные «лагеря» для четко упорядоченных букв), занимается документальной и тавтологичной поэзией. Привожу здесь текст Дьяченко, помещенный впоследствии в НОМЕРЕ 24:

	Человек	убивает	человека
	Мужчина	убивает	мужчину
	Иван	убивает	Ивана
	Иван Петрович	убивает	Ивана Петровича
Иван Петрович	Иванов	убивает	Ивана Петровича Иванова
	Он	убивает	себя

Это стихотворение, конечно, в оригинале исполнено рукописно и помещено 1970 г., но и ранее у В. Д. было много именно таких стихов. Хотя мне и тогда и теперь гораздо более нравились его абстрактные стихи в рамках.

Когда я училась в Ленинграде в Институте театра, музыки и кинематографии, то делала «системную» графику (методом взаимосвязанных форм, базирующихся на спонтанных линейных «системах». верных и бордюрных, то есть с пустым центром, писала документальные стихи (одно из них просто представляло номер моего телефона в Свердловске), ритмическую и классификационную прозу, в которой текст делится на главы следующим образом: Движения, Ужасы, Ощущения и так далее. Это была чисто серийная проза, чем-то напоминающая додекафонную систему Шёнберга, применение которой к литературе очень занимало меня впоследствии.

Писала минималистские «Стихи в двух словах», с робкими топографическими изысками, с первыми попытками деструктивного «ребризма»:

ПА РА
МЫ ШЕЙ

Увлекалась Ионеско (пыталась оформить «Стулья» с их незримыми персонажами — предвестниками мыслей концептуалиста Кошута), Беккетом, Славомиром Мрожеком (энтузиасты института поставили его пьесу «В открытом море» одновременно с премьерой в Париже, в Карманном театре).

И тут вдруг на всю страну прогремел процесс над Синявским и Даниэлем (я посвятила этому потрясшему меня событию свой короткий роман «Процесс над шотландцем», изданный через 25 лет отдельной книжкой Сигеем в Италии и напечатанный в американском русскоязычном альманахе «Черновик» № 4). Первая Оттепель закончилась.

Между первым и вторым периодом возрожденного «номеризма» прошло 3 года, заполненных мечтами о... вакууме. Среди живописных моих мечтаний одна из основных — о пустоте первого плана в картинах, «приглашающих зрителя в свою глубину» или же, наоборот, выпяченных зрителю навстречу (таковы были сплетенные из медной проволоки картины в деревянных рамах). Материю я называла «паучком вещества», что предвосхищало мое будущее представление о любом объекте как о чем-то чрезвычайно валентном.

Теперь среди «номеристов» был Сергей Сигей (р. 1947, был до того — в Вологде — анархо-футуристом). НОМЕР обрел новое дыхание и новых авторов. Чуть ли не в каждом номере стали появляться стихи друга Сигея — поэта из Вологды Александра Гуза. Привожу фрагмент его обычно длинных стихов:

ПУСТЬ

Слепит венок небритых глаз,
застыл в молчаньи камень смеха
и облепил весь мир как язва:
и высь и всякий веский довод.

...Проникнул внутрь. Там было МГЛО,
зловеще каркая и разрастаясь,
там каждый черный углый мир
взахлеб, негаданно, нежданно
залопотал...

(Стихотворение, из которого взят фрагмент, датировано 1965 г.)

Надо сказать, поэтические предпочтения «номеристов» вовсе не заикливались на документализме, минимализме, сюрреализме или ритмической прозе. Одной из главных составляющих поэтического спектра была ЗАУМЬ. Этим сложным приемом владел в наибольшей степени Сигей, знавший и истоки приема, и его к тому времени мало кому известную историю (Крученых, Хлебников, Туфанов и другие).

Арбенев (р. 1942) быстро вошел в ядро «Уктусской школы», состоящей теперь, кроме меня, из Валерия Дьяченко (псевдоним Д'Я), Сергея Сигова (с целой связкой псевдонимов от Сёржбринна Сигиса до просто СИГа, Евгения Арбенева (псевдоним ЕВА — Евгений Владимирович Арбенев) и Виктора Кикина, скульптора и поэта, уехавшего затем учиться в Москву и предпринявшего там попытку самостоятельно продолжить издание НОМЕРА.

Арбенев делал поп-арт, кинетические объекты и занимался тем, что впоследствии, в конце 80-х, стало называться found-art, то есть «найденным» искусством. Он (вместе с Галамагой) собирал все: этикетки, фотографии, документы, обложки, детские рисунки и склеивал из этого альбом.

Мы часто бывали вместе, на квартире у В. Д., как раньше, или у меня, или у Арбенева, или у Уктусского лыжного трамплина (откуда и название школы) и обсуждали планы создания «Книги об архитектуре» (мне должны были достаться архитектура неба, окон, Арбеневу — гаражи, Сигею — архитектура еды), учебника новой грамматики и тому подобное. Текст «Грамматика рукописного исполнения рисунков» Валерия Дьяченко был написан (короткий), я создала в 1969 г. толстенный том учебника русского языка «ЛЮБОЯЗ», а Сигей написал множество статей

на эти темы, так что нельзя сказать, что идея осталась втуне (кстати, «архитектура еды» воплотилась у Сигея в картину «Шляпа для еды» в 1971 г.).

Столь любимая Дьяченко идея *исполнения* (одна из основных для «уктусцев») получила практическое воплощение в полностью скопированном им «для себя» НОМЕРЕ 5. Эту же идею исполнения еще до знакомства с Дьяченко разрабатывал и Сигей, исполнявший в цвете черно-белые репродукции футуристов. Сигей осуществил в 1973 г. еще больший подвиг: он скопировал 16 НОМЕРОВ для своей книги НОМЕРИЗМ (с субъективными изъятиями и дополнениями), со многими рисунками разных авторов (копии поразительно точные), что и сохранило эти НОМЕРА в какой-то степени для истории, после их «бархатного» изъятия «компетентными органами» в Ейске в 1974 г.

В пятом НОМЕРЕ была помещена статья Сигея о непрямоугольной форме картины.

С № 8 в НОМЕРАХ появляются пустые полосы на каждой странице для комментариев читателей. Для одноэкземплярного журнала это был гениальный выход. Читатели комментировали остроумно, деликатно и со знанием дела. Тогда, в 1968 г., страха не было. Оттепель еще не превратилась в окончательный застой. Вскоре читательский отдел КРИТИКИ настолько распух, что возникла необходимость в КРИТИКЕ КРИТИКИ. Но и этого не хватило для интеллигентного Свердловска. Читатели спорили, возмущались, давали советы, вклеивали собственную продукцию. По предложению Д'Я возник дополнительный раздел на каждой странице: «ВПИШИ СВОЕ».

Журнал путешествовал в Вологду (к Гузу) и возвращался с его комментариями.

В 1968 г. появилась одна из важнейших идей НОМЕРА — ТРАНСПОНИРОВАНИЕ. Возникла она у меня как метод переделки, освоения существующей ситуации, своего рода приспособления к себе готовой полиграфической (или любой другой) продукции, перевода ее в другую авторскую тональность. Я часто рисовала на чертежах (мой отец был инженером-конструктором) и наконец полностью превратила в книгу рисунков комплект чертежей американского экскаватора «Lima». Идея оказалась плодотворной. Ее затем приспособили к своим нуждам В. Д. и Сигей, применивший методы транспонирования к литературе. (В 1971 г. Сигей транспонировал готовую полиграфическую книгу (закрашивал черной тушью буквы, слова, создавая свой текст, обрабатывал иллюстрации, получилась новая книга: «Вор оков»). Эта идея стала одной из основных в последних НОМЕРАХ и базовой идеей нашего следующего журнала «ТРАНСПОНАНС». Но собственно оригинальных транспонированных работ в журнале «ТРАНСПОНАНС» было меньше, чем в «НОМЕРЕ».

Арбнев создает в это время свою серию У В М («Увиденное в мыслях») и делает иллюстрации к моей поэме «ПЫЛЬ». Дьяченко пишет теоретическое исследование «Общая теория формы» (1970 г.). В НОМЕРЕ публикуется его эссе «Человек-рама», из которого я хочу привести фрагмент:

ЧЕЛОВЕК — РАМА

«... Добавлять, а не уничтожать. Вносить свой вклад с полным уважением ко всему, что есть в мире. Ремонтировать старое и вносить новое. Дополнять, делать живым.

Уничтожая, мы убиваем себя в первую очередь — ибо обедняем свой мир, ведь весь мир твой. Его нужно устроить, найти каждой вещи ее место и каждой вещи ее толк. Все должно идти в дело.

Музеи формы нужны потому, что сохранение важнее прибавления. Потому что прибавляется сейчас меньше, чем теряется старой формы.

Сначала нужно обеспечить минимум, т.е. сохранить старое.

Есть много мест, где гибнет форма. Считается, что сжигать книги — преступление. А ломать дома, выбрасывать вещи на свалки, отправлять в домны старые автомобили, сравнивать с землей горы?

Сохраняйте все. Письма и газеты, дома и семьи, картины соцреализма, консервные банки, одежду, портреты вождей, народные обычаи и моральные правила, старые ботинки, «пакеты, брикеты, калитки и напитки», международные отношения и социальные устройства».

Прекрасное это эссе противоречит, однако, его же обращению в НОМЕРЕ 12, из которого привожу фрагмент с моим и Сигея комментарием.

«Обращение» Дьяченко: «Я хочу, чтобы в дальнейшем журнал стал более последовательным журналом дилетантов — дилетантов-художников, поэтов, философов и т.д. Точнее — просто дилетантов, без специализации на художников, писателей и т.п. Т.е. тут должно быть то, чему нет места в жизни... И, пожалуйста, совсем без погуг на «бессмертие», т.е. на этом надо сразу крест поставить, без всяких иллюзий. В культуру нашего времени мы не войдем. Но лучше вообще не войти в культуру, оставаясь дилетантом, чем войти в нее полупрофессионалом...»

Сигей: «...в мою, напр., субкультуру «культура моего времени» никогда не входила, не входит сейчас (никаким боком, оком, комом), а значит — не войдет. То же самое по отношению к тем можно заметить, которые «культуру» нашего времени культурой считать не могут, видя в ней исключительное варварство и безграмотность»...

И далее он же: «Насчет дилетантов всем ясны пушкины, гомеры, рабле и пр. Профессионалы появились только в наши дни. Но можно различать, конечно, дилетантов и дилеТитантов»...

Далее мой комментарий 70 года: «Как раз путуги на профессионализм-то тут только и уместны, так как все «многие другие» журналы сверх горла заполнены дилетантством и ни на что не претендуют.

А мы претендуем, претендовали и будем претендовать на все возможное». В качестве компенсации для В. Д. привожу стих Сигея с комментарием В. Дьяченко:

КВАДРАТ

казимирь	малевичь
казимирь	малевичь
казимирь	малевичь
казимирь	малевичь
казимирь	малевичь
казимирь	малевичь
казимирь	малевичь
казимирь	малевичь

1969 г.

Комментарий Дьяченко: «Слишком открытая композиция. Нужна рама. Тогда будет совсем плохо»*.

В 1969 г. из номера в номер печатается мой «Студент Иисус». Привожу здесь небольшой фрагмент (один из выбранных Сигеем для его НОМЕРИЗМА) с комментарием Надежды Таршис.

СТУДЕНТ ИИСУС

Если называть муравьями муравьев, а не людей, а камнем — сердце, а не камень, появляется опасность увидеть себя около себя, что некото-

* Кстати, о раме. В 1969 г. Сигей делает рисунок: в прямоугольнике-рамке вместо портрета — слово «портрет», что перекликается, по-моему, с работами москвичей — «кабачков» (подражателей Кабакову) 70—80 гг.

рые называют безумием, а некоторые — религией. Скорость, с которой наши друзья отнимают у нас место в тени, а дети начинают сверкать, как алмазы, вызывает удивление даже перед сном. Кто его знает, молча ли разрушаются ступени нашего дома или они это делают с громким криком, все равно мы все слышим и иногда к утру все понимаем. И чем лучше мы слышим, что теперь называется наукой, тем более лживыми становятся наши глаза, полные сомнений в достоверности любого предмета. Темные и ясные мысли не распределяются по черепу в шахматном порядке, как раньше, а, сплетаясь в тесный клубок, как бы взаимопроникают друг в друга. И омрачается радость потемнением в глазах и тошнотворным дрожанием рук, и осветляются горести кистью разума, охлаждается жар беды дуновением собственной нашей мудрости, и ходим мы, не испытывая ни счастья, ни горя настоящего, и ломаем руки, не ломая их, и плачем беззвучно и веселимся, извиняясь.

Поразительны по цвету котятка, — так думал, не утомляясь, студент Иисус, сидя на деревянном табурете прямо посреди жаркого лета, отданного ему на каникулы».

Комментарий Надежды Таршис: «Задуманное как текст для яснополянских букварей, произведение рассчитано на непосредственную память» (1969 г.).

К «Студенту Иисусу» Сигей сделал коллажные иллюстрации, основывая их на игровом принципе вкладышей в большие бумажные карманы на многих страницах НОМЕРА 27: три котенка (пошлая «вагонная» фотография) сопоставлена с тремя апостолами из «Тайной вечери» Леонардо — реализация идеи «экспонирования» материала (любого), идеи «сохранения форм». В таких коллажах была важна установка на равноправие всех печатных материалов. В литературной работе Сигей тогда же — «переписьмо» (например, рукописные исполнения страниц «Ленинских сборников» — своеобразных учебников визуальных партитур: подчеркивания, курсивы, монтаж шрифтов).

В 1988 г. Михаил Таршис (Михаил Мишá) делает марку НОМЕРУ. Этот рисунок часто появляется на обложках журнала. Миша помещает на страницах НОМЕРА рисунки, минималистские абсурдистские пьесы и делает свой персональный НОМЕР 21. Привожу здесь целиком две его пьесы:

ЛЕВ И ТИГР

Л е в : Тигр, а я — лев!
(занавес)

И л ь я (подходя к столу и оглянувшись): Федор!!!!!!
(Федор падает.)

И л ь я (вынимает циплю на место, чистит его, поворачивает лимон, садится в кресло, зажигает торшер, закуривает, смотрит на фотографию жены, нервно встает): Федор!!!!!!!!!!!!,!!!!!!
(Федор падает.)

Занавес, малый антракт.

Сохранился рисунок В. Дьяченко (листок из записной книжки 1967 г.), сделанный во время нашего путешествия в какое-то из свердловских кафе. В. Д. нарисовал шкаф, стул, чемодан, еще стул с сидящей на нем женщиной и весь набросок вдоль и поперек исписал словом «дизайн». Однако под вторым стулом четко и внятно написано слово «концепция». В сущности, готовый эскиз к концептуальной картине на классическую тему Кошута «Стул». (И опять вспоминаются рисунки Робина Крозира

80-х годов с лейтмотивом табуретки.) Хранится в архиве журнала НОМЕР и рисунок В. Д. «Ловля мух» (карандашом) — распластанная схема. К сожалению, от рисунка Арбенева на «насекомую» тему «Писк комара» осталось только название и восторженный отзыв в «Номеризме» Сигей.

Наверное, стоит упомянуть о нескольких моих идеях 1969 г. Я придумала рисовать речи людей. Хотела развить свой принцип «системной» графики, лишив клубок опорных линий, на которых ранее я располагала любые формы, платформной функции, то есть из опорных превратив их в связующие. К 1969 г. я вполне созрела для осознания автономности таких связей, которые вполне выразительно могли существовать сами по себе. Постепенно осознавая систему речи как «нервную систему» связей в пространстве, я впоследствии развила эту идею в моей векторной и жестовой поэзии (материализовавшей векторы).

Вторая идея (декабрь 1969) касалась живописи (в основном). Цитата из письма: «...рисовать так, что рисунки придется переводить, как литературу, например: хочется рисовать дерево. Ты рисуешь ствол и пишешь около него цифрой (или словами) количество ветвей. И все. Так можно писать и пьесы». И такая пьеса под названием «Сколько» была мной написана. Она состояла из указаний, какое количество любых актеров и сколько раз должно появиться на сцене. *Количество* стало содержанием пьесы.

Была также идея свободной прозаической строки нерегламентированной длины (я называла ее строкой «рубато», то есть воспользовалась аналогичным музыкальным термином, и так написала свою прозу — сборник молитв — «ГОСПОДИ»), строка прозы зависела в этом случае, как в поэзии, от ритма и смысла, а не от размера страницы.

В 1969 г. покончил с собой ближайший друг Арбенева Александр Галамага. Это был очень чистый и честный художник и поэт, работавший в стиле «потока сознания». Его яркая травмированная личность оставила в душах всех «номеристов» как бы царапину. Привожу высказывание о нем Арбенева: «...он напоминал срез картофелины, который чернеет на глазах». Галамаге нравился мой «Студент И», и он мечтал «подарить Анне Таршис машинку», о чем я с благодарностью вспоминаю теперь, спустя 20 с лишним лет, когда пишущая машинка у меня есть.

Рукописность многих материалов в НОМЕРЕ не была вынужденной, часто она была принципиальной. (И Сигей, и В. Д. настаивали именно на рукописности.) Свою традицию иллюстрирования методом переписывания В. Д. продолжил, взявшись на этот раз за Пушкина. Привожу эту его разработку, к сожалению, в печатном варианте + мой комментарий.

БЕСЫ

Мчатся тучи вьются тучи
 Мчатся тучи вьются тучи
 Невидимкою луна
 Невидимкою луна
 Освещает снег летучий
 Освещает снег летучий
 Мутно небо ночь мутна
 мутно небо ночь мутна
 Еду еду в чистом поле колокольчик
 дин дин дин страшно страшно
 поневоле средь неведомых равнин

Сил нам нет кружиться доле
 колокольчик вдруг умолк кони
 стали что там в поле кто
 их знает пень иль волк
 мчатся бесы рой за роем
 в беспредельной вышине визгом
 жалобным и воем надрыва
 сердце мне
 диндин дин страшно страшно
 поневоле средь неведомых равнин
 «Эй, пошел, ямщик!»

«Нет мочи: коням, барин, тяжело; вьюга мне слипает очи; все дороги занесло; хоть убей, следа не видно; сбились мы.

Сбились мы. Что делать нам! В поле бес нас водит, видно, да кружит по сторонам. Посмотри: вон, вон играет, дует, плещет на меня; вон — теперь в овраг толкает одичалого коня; там

верстою небывалой он торчал передо мной; там сверкнул он
искрой малой и пропал во тьме пустой пустой пустой»

Бесконечны безобразны в мутной месяца игре

Вижу духи собралися средь белеющих равнин

Закружились бесы разны будто листья в ноябре

Кони снова понеслися колокольчик дин дин дин

Сколько их куда их гонят что так жалобно поют

Вот уж он далеке скачет лишь глаза во мгле горят

Домового ли хоронят ведьму ль замуж выдают

Вьюга злится вьюга плачет кони чуткие храпят

Пушкин А. — 1830

1971 д'я

(и Достоевский)

Мой комментарий 1985 года: «Великолепный способ удлинять стихи — варьировать их, превращать в прозу, просто тавтологизировать. Исполнение — это часть растяжки материи, а следовательно, ее утончения».

Вспоминаю аналогичную работу Генриха Сапгира с черновиками Пушкина, сделанную в конце 80-х годов (и подробно разобранный в «Треугольном столе» журнала «ТРАНСПОНАНС»), можно только удивиться тому, что Дьяченко делал это раньше и не хуже.

Вообще в «Уктусской школе» многое делали раньше (лет на 10—15—20), чем в Москве.

Когда я рассматриваю в «ведущем журнале по вопросам искусства» — «ФЛЭШ-АРТЕ» репродукцию картины Ильи Кабакова «Чья это терка» (1981—1988), я вспоминаю множество подобных работ Валерия Дьяченко 60-х годов, и среди них его знаменитую «Чье это облако?». При взгляде на прославленные таблицы из альбомов того же Кабакова (начало 80-х) я вспоминаю свои стихи-таблицы 1973 г. (показывались, кстати, впоследствии и ленинградцам и москвичам).

Привожу здесь фрагмент из заметки Дьяченко в журнале «Декоративное искусство СССР» № 6/151 за 1970 г. (единственная его официальная публикация тех лет):

«Заставить хаос служить порядку — задача куда благороднее, чем его уничтожение. Как это ни парадоксально, в современном хаосе вещей не так уж много настоящего хаоса, чтобы им можно было жертвовать. Более того, мы вполне допускаем, что может показаться и вовсе кощунством, а именно, что кое-где хаос в интерьере придется **увеличить**. (О проекте преобразования здания почтамта в Свердловске.)

В 1970 году возникает идея сделать о каждом члене «Уктусской школы» персональный НОМЕР. К сожалению, сделаны были до конца только НОМЕРА мой и Миша, вчерне — Сигея (возможно, и кого-то еще). Гораздо раньше и не им самим был сделан НОМЕР 13, посвященный творчеству Александра Галамаги (тогда еще живого). НОМЕР почти целиком был заполнен рисунками Галамаги — безупречными.

Я в это время продолжала работать над учебником русского языка «ЛЮБОЯЗ», в одном из разделов которого «ЧУЕСТЬ» (синектический план-тезис — 1969 г.) был дан прогноз развития искусства (как оказалось, верный) на несколько десятилетий вперед. Например, язык жестов, де-конструкции, терминологическая поэзия, визуализация литературы и прочее, вошедшее в практику только в 80-е годы.

Конечно, написав «де-конструкции», я тогда не знала (не имела доступа к информации) о Деррида, о структуралистах и постструктуралистах. Написав о «будущей немоте и ее формулах», я еще не знала, что напишу в 1982 г. о литературном вакууме учебник в 450 страниц и сборник вакуумной поэзии («Вакханалия пустоты»).

В 1969 г. я мечтала о «живописи умом», рассказах с пол-человеком, рифмовании цифр и об уплотнении разумного мира. О мимикрии грамматики, экстрактах слов и о «демонстрации помех». «О «цвете разгово-

ра», о параллельных текстах, о стихах с комментариями, как в XVIII веке (что и осуществила в XX веке в журнале «Транспонанс»).

Именно в это время у меня возникла идея оптического романа без слов и были написаны мои концептуальные ПРОТО-ПЬЕСЫ (без действующих лиц, а иногда и без декораций). Привожу здесь одну из таких прото-пьес.

ВТОРАЯ СТЕНА

(— стена 1971)

Главное в пьесе — декорации, а не текст.

Действующие лица — звуки за стеной: ШУМ, ГАМ, ШАГИ, НЕВНЯТНЫЙ ГОВОР (все это импровизационное, все это ЛЮБОЕ).

Стена глухая занимает все от пола до потолка, маленький просцениум совершенно пустой, на него можно поставить недвижимого дирижера в черном костюме с опущенными руками

ГЛАВНОЕ, ЧТОБ МОЛЧАЛ И НЕ ДВИГАЛСЯ

можно назвать диктором, в руке — колокольчик, каждому зрителю при входе — колокольчик (можно бумажный колокольчик, изображение его на бумаге), пьеса бесконечна (ни начала, ни конца), роль стены — закрытый занавес.

Отсутствие речи ни в коем случае не должно быть полным.

(НЕВНЯТНЫЙ ГОВОР)

Эта прото-пьеса была помещена в НОМЕР 27. Много позже, во время одного из наших поэтических выступлений в Ленинграде уже в качестве поэтов-трансфуристов (я под псевдонимом Ры Никонова, Сергей Сигей и Борис Констриктор), мы сделали попытку исполнить некоторые из моих прото-пьес в подвале на улице П. Лаврова.

В этот период я переключилась с живописи уже окончательно на литературу (с редкими рецидивами живописными).

Время менялось на глазах, все сжималось и леденело. И более интимный кокон литературы, возможно, более отвечал этой новой ситуации.

Привожу фрагмент из «Краткого обзора русской поэзии» Валерия Дьяченко, с комментарием.

КРАТКИЙ ОБЗОР РУССКОЙ ПОЭЗИИ

«Хлебников это сначала Семя, потом — Корень. Тынянов правильно заметил об инфантильности Хлебникова. Гибкий, тонкий. Много ездил, искал почву. Почва была и сверху — рыхлая, говнистая, но он — корень и лез вглубь, в камень. Старался не вылезать наружу — корни всегда скромны. Он знал, что делал — заботился о будущем. (Когда его просили показаться — получалось неловко, он делал это неумело и все смеялись. Или показывался как есть, и все разочаровывались — корни скучны публике.)

Маяковский — ствол от этого корня, длинный и толстый. Любил небоскребы, движение по прямой (бильярд). Ветвистый. Ненавидел цветочки, признавал свои корни (см. его статью о Хлебникове), но прятал их подальше (Сигис утверждает, что читал, что Маяковский прятал рукописи Хлебникова, публикуя их под большим давлением. Не думаю, что разумно с легкостью позволять разрывать свои корни). Судьба его непонятна. Возможно, он рухнул? Нет, пожалуй, просто созрел до конца.

По крайней мере, Кора продолжала расти, состоит она из Вознесенского и др. Нарастает и мертвеет, образуя простую структуру типа: лед — в рот — лед лед — в рот... (см. последнюю поэму — ж. «Юность» № 9, 1970). (У Маяковского кожа нежная, он был специалист исключительно по древесине.) Кора — самое внешнее у ствола. Бросается в глаза — цветом, фактурой. (А Маяковский бросался габаритами, рисунком ветвей, конструкцией.) Кора очень полезна.

Сигись (т.е. Сергей Сигей. — *А.Р.Н.Т.*) — это уже цветок. Все наружу, все внешнее, очень красивое. Кажется, желтого цвета. Цветочек симметричный (СИГИС) от Хлебникова, ведь семя — корень он. Ствол Сигис ненавидит. Это правильно, мы всегда ненавидим того, кого продолжаем. В другом качестве (не путать с вариантом примитивного продолжения). Сигис не эпигон, он продолжатель (как и Маяковский). Это разные вещи. Смущают два обстоятельства. Во-первых, цветов должно быть много (если не имеет место кактус) — значит, надо поискать. Затем, превратятся ли цветы в плод — будем надеяться.

Анна Таршис — это, конечно, пчела (у нее инстинкт). А я хочу быть садовником.

Про Пушкина могу сообщить, что он — «другое дерево», ветвистое, корнистое, цветистое и плодоносное, т.е. в одном Лице»...

Мой комментарий 1981 г. (фрагмент): «...Все правильно у Д'Я по поводу меня и Сигея (того времени), неверно о Пушкине. Пушкин — тоже кора, другого дерева, но вовсе не божественное сочетание сразу всего.

Прошло 10 лет со времени обзора. Отцвели цветы Сигиса, появился Сигей — сам себя посеявший рядом с Хлебниковым. Но это уже новый ствол, еще неясных очертаний и породы. Внимательно, кстати, пестующий свои корни. А садовничеством, за самоустранением Д'Я, занялась я — свято место пусто не бывает. От этого пчелиная функция стала несколько горче.

В 70-х продолжается моя работа над литературным прогнозом: записи о «партитуре» повести (обозначения для тембра и так далее), о балласте, о романах-конспектах, рассуждения о том, что «нельзя мешать публике глотать устриц тишины», о том, что текст «надо набирать индивидуально», что русский язык — оптическая система, а книга — это просто «придвинутость слов», хотя, с другой стороны, «удобнее всего мысль не делить на слова», ибо «литература — это экономия языка». И вообще, в литературе, как в сексе, «можно все».

Уместно здесь вспомнить раннее утверждение В. Д.: «Поэзия, как и проза, состоит в перекладывании слов с места на место». Очень интересна и идея Сигея о тактильности «книжных касаний» (страницы меховые и наждачные). Эта идея будет осуществлена им в его фактурных наклейках над текстом из бумаги, меха, тканей и даже зеркал (1971, «Читантология зауми»).

Дьяченко продолжает свои опыты по депоэтизации поэзии (переписывает стихи прозой), говорит об увлекательности такого перевода «с русского на русский». В 1971 г. В. Д. вдруг провозглашает меня «своим учителем». Неожиданное это заявление подчеркнуло тот несомненный факт, что в «Уктусской школе» влияли друг на друга ВСЕ, и именно потому, что все были очень разными. Уже готовый, в сущности, концептуалист В. Д., в каждом рисунке и стихе демонстрирующий какую-нибудь аналитическую схему, в каждой статье пытающийся найти определение всему, и с куда более глубоко запрятанным ритмом изысканный Сигей. Прекраснодушный наблюдательный Арбенов, тянущийся к сухой документальности, и я, чьей основной чертой в те времена были, пожалуй, ярость и ясновидение.

В 1971 г. я сделала реди-мейдную книжку «ШВАЛЬ», озаглавив фото-иллюстрации в немецком каталоге слесарных инструментов. На многие свободные места в этой книге я вписала (нарочито небрежно) свои мысли об архитектуре: о закрытых крышкой городах-изоляциях, внутренних балконах «для отца и сына», об архитектуре «пятен», фундаменте взгляда, о наслоениях этажей, архитектуре перчаток, о зданиях «только с входами». «Мимоза архитектуры» всегда чрезвычайно привлекала меня. Мне нравилась архитектура, осыпанная щебнем, содержащая КОЛИЧЕСТВО чего-либо (все равно), с зевами зданий. Всюду в книге были разбросаны «изречения» типа: «Цвет — основа молока», призывы «вы-

нуть архитектуру» и тому подобное. Но в основном все рассуждения вертелись вокруг «шваль-принципа», то есть того «мусорного стиля, которым позже, уже в середине 80-х, стали увлекаться москвичи (Кабакوف и прочие). Я рассуждала так: «Шваль идеально заполняет пространство», «шваль украшает любое, не имея отходов», «упорядочить шваль-элементы вполне возможно, они податливы» и тому подобное. Поскольку эта книга была моим чистейше концептуальным произведением 1971—1973 гг., я хочу остановиться на ней подробнее.

Все чертежи, схемы, цифровые выкладки я превращала двумя-тремя линиями и подписью то в «постель для четырех», то в «бригадный унитаз», то в «набор для преступников и следователей». Непонятные мне тексты на немецком языке я храбро называла своей прозой, а перечисленные цифр — стихами («Столбики стихов лошади»), сверла называла «свиньями», а градусники — квартирами. Четыре проекции разреза какого-то стержня я озаглавила «Стадии зрения или просто зрелище для чертежника», а аналогичные чертежи на другой странице — «мессой». Втулка была, конечно, «балконом в себе», а какой-то измеритель был назван «раздвижным успокоителем». Тут были карманные лайнеры, уличные анализаторы для влюбленных, веера для ногтей и измерители фурункул, даже лодкосмесители. Даже нервы на подставках. Тут были «саркофаг утренний» и «сигара-сосиска», «заменитель воспоминаний» и «рояль для цветной музыки» (какой-то станок с окулярами и двумя штурвалами). Тут были «обсерватория для наземных объектов» и «рисовальные аппараты» (с показателем давления). И это я только перелистала книгу до половины. Но хватит о ней.

В поэзии я стала использовать цвет как основной элемент, создавала визуальную прозу и всячески тянулась к интеграции литературы с живописью, математикой и так далее.

Привлекали меня в связи со шваль-стилем и вандалистские приемы, пока довольно шадящие. Я не рвала своих книг, как позже во время поэтических выступлений в Ленинграде, и не сжигала своих стихов, нанесенных на свечи (Ленинград, 1985), но я публиковала свои тексты в НОМЕРЕ, тщательно зачеркивая каждую строчку (только в 1985 г. я узнала, что то же самое делал в «Livre» еще Малларме) и еще дополнительно сверху рисуя прямо на тексте что-нибудь примитивное, китчевое. Этот стиль «корректур», а также принцип накладных «иллюстраций поверх текста» получил развитие в так называемых фибровых, прозрачных иллюстрациях, сквозь которые должен был проглядывать текст.

Вообще вся «Уктусская школа» относилась к иллюстрированию, можно сказать, философски. Каждый разработывал свою систему. Сигей предпочитал прием ДОПОЛНЕНИЙ к стихам самых разнообразных авторов, изобрел «подготовленные» слова (по аналогии с «подготовленным роялем» Кейджа). Сигей транспонировал чужую поэзию, переводя ее в совершенно другую тональность. Например:

ДОПОЛНЕНИЯ к «Шаману и Венере» Хлебникова (фрагмент)

ШамБана встречаЗ и ХверерНы
была так АМБА кратка и яснаАРА
Фона воРшла иРод свод пЕХцерНы
порывБам СЛрадости веснаРА
Рее глазаРАХ светлаЧ отвагаЧ
Чи страстРи гМордый гневОный знойХ
Фона пред Бним стоЗяла нагаЧ
блестяМ РВоскошной пелЧеной!!

Для характеристики литературных взглядов Сигея привожу отрывок из его статьи «Иллюстрации к В. Хлебникова стихамъ»: «Имея стремление перевести поэтическое речъ на языкъ живописи (оставляя в стороне правомерность такого), следуетъ соединить в рисунке образность стиха с его организацией (форма слова, фразы, рифмы, ритма, размера и т.д.).

Сигей очень любил эпатажные моменты в творчестве, его футуристическая натура была чрезвычайно и к чрезвычайно склонна.

Стих Сигея из НОМЕРА 24:

ЖЭПЭТЭЖ
(черныйстих)

анна жеанна жеманно жео жемой
жетри ветра трубят тревогу
бятвогу женет
жедален водаль гудали жетень
жетрепетень! жепениё!
жопенневый шопенжё!

Сигей ввел в орбиту НОМЕРА еще одного автора — Виктора Финаревского. Стихи и рисунки Финаревского были спонтанны, талантливо, но длительного сотрудничества не получилось. Привожу его стих из цикла «Витель Могизень» в НОМЕРЕ 24:

Витель Могизень в сень,
махнув махунью у ствела.
И белосмадный бивень
Упал из-за углела.

После моего и Сигея переезда в Ростов НОМЕР продолжал выходить, основываясь на накопленных нами архивных материалах, но ничего свежего, кроме продукции редакторов, то есть моей и Сигея, уже не поступало.

Зато в это время у нас были «конгрессы».

Первый конгресс «Уктусской школы» состоялся в 1972 г. в Коктебеле (Анна Таршис, Сергей Сигей, Валерий Дьяченко). Мы рисовали (в том числе и совместно), писали стихи, выпустили специальный НОМЕР.

Период 1971—1973 гг., то есть в Ростове и Батайске, можно определить так:

П И С А Т Е Л Ь
П О Г И Б Е Л Ь

Я вспоминаю активную переписку с нами Валерия Дьяченко в 80-х, вспоминаю его флакс-переписку с Сигеем в 1973 г., переписку на флакс-карточках, потрясающую изобретательность обоих корреспондентов в изготовлении «зеркальных» текстов, половинных текстов, «промокших» (якобы) текстов, пустых карточек с несколькими буквами и тому подобное (полный комплект открыток хранится у В.Д. Я вспоминаю картины Дьяченко из железа, его потрясающую раннюю (1965 г.) картину «ЧЬЕ ЭТО ОБЛАКО?» (фраза, написанная маслом, и облако над ней) — одна из первых концептуалистских вещей в СССР (ныне в собрании Ейского музея), и мне становится грустно. Такой человек так и остался неизданным и, в сущности, никому не известным. (Чего стоила только идея Дьяченко о раскраске вертикальными разноцветными полосами гипсовой скульптуры 50-х годов!)

В последних НОМЕРАХ, сделанных в 1974 г., Сигей помещает разнообразные манифесты. Например, фрагмент из «Манифестации переписателя»:

«Кто не переписывал — тот не читал, кто не читал — тот не писал. Переписывание — идеальная форма творчи. Ворчи, но переписывай. Все книги, сделанные прежде — твои, переписатель».

Привожу также стих Сигея:

а п и с а н и е к а р т и н ы
края у нее золотые или бронза
вые састаят ис трех видимых
и какихта невидимых

1974 г.

И его «Рецепты», вполне концептуальные произведения, одно из которых не могу не привести:

БАБА на СКОРУЮ РУКУ

Взять 10 поцэлтков, стереть с 1 вздыханом чахара, влибть 1 вздыхан любовок, 1/2 вздыхана постельн. дрожжи, 1 вздыхан сасла, цэдру с 1 любом., хорошо все разлюбать и всучить руки столько, чтобы тесно не было густо, еще хорошенько выкусить, прибавить 10 взлюбитых глазков, дать подойти месту, вылиться в приготовленную форму и печь въ горячей любчи.

1973 г.

Я в это время создавала целые циклы стихов и прозаические вещи, основанные на частице «не». Это весьма показательная черта, характеризующая отношение поэта к своему времени.

Привожу здесь также одну из своих таблиц (их у меня в 1973—1977 гг. было много, в том числе и круглых):

СХЕМА РАССКАЗОВ

номер мысли	мужчины				номер мысли	женщины			
1	Николай Давай закурим	Алексей Давай	Федор Дай	Петр И мне	1	Анна Он меня обожает	Мария И меня	Татьяна И меня	Лариса И меня
2	Еще по одной	Давай	Свои	Хватит	2	Я так его люблю	И я	И я	Я тоже
3	Выпьем	Что выпьем	Где?	Мне хватит	3	Он мне надоел	Почему	Почему	И мне тоже

1977 г.

В 1973—1974 гг. — мечта о «живых абзацах», о журнале-шарфе. Советы самой себе: «Литературу надо сдвинуть поближе к живописи». «Больше думать над зачеркнутым, а не оставшимся». «Составлять прозу не только из произносимого, но и написанного (газет и чужих романов)». Явственно видна идея плагиарта, захватившего меня в 1985 г., а в 1989 г. я уже участвовала в международной выставке плагиаризма в Лондоне.

В начале 70-х я делаю эскиз к задуманному, но не осуществленному «театру слов», пишу «Пьесу для светового луча (проектора)». Делаю свою книгу из разорванной на клочки (автором) книги стихов Сигея, перевожу реалистические стихи в заумные, то есть исполняю себя.

Интересное наблюдение: «Стихи надо делать на фабриках (что уже намечается явственно)».

Появляется главная идея будущих лет: «Книга — это скульптура». (В конце 80-х — начале 90-х мы с Сигеем участвуем во многих важных выставках бук-арта: в Бельгии, Германии, Португалии, Италии.) В этот период, в сущности, осколочного от «Уктусской школы» существования мы с Сигеем следовали принципу «переставлять мебель мысли». Запомнился симультанный объект Сигея: одновременно книга, газета, театр, коллаж и блокнот под названием «Ри Танцу».

В 1977 г. Сигей записывает на полях журнала НОМЕР 24 следующую КРИТИКУ: «Подражание образу всегда интересно мигами несовпадений, зияет собственное только тому, кто захочет видеть, расширив зрак или переменяв точку зрения. Подражание — единственная способ не-прикрыто и неосознанно проявить себя».

После 1974 г. мы уже более НОМЕР не делали — в Ейске его было делать не для кого, а связь со Свердловском все более ослабевала.

Хотя Арбенев в Свердловске и устроил официальные выставки моей (в 1980 г.) и затем Сигея (в 1986 г.) графики — и даже с показом по телевидению — и постаревшие участники первой нашей студийной выставки пришли на «вернисаж», но уже все было не то, начиная с атмосферы времени и кончая сложностью работ. Это не были уже работы дилетантов, и свердловские зубры «новаторского» соцреализма уже вполне разбирались только в своем творчестве. Оставить записи в книге отзывов надо было просить, все боялись каких-либо записей о чем бы то ни было.

Машина общественного благополучия не сводила с каждого члена бывшей «Уктусской школы» своих хорошо смазанных пулеметов.

Дышать становилось невозможно, а заниматься живописью незачем.

Легкосвертываемая литература делалась все более и поневоле «непопной». Единственные очаги (и то тотально контролируемые) какой бы то ни было поисковой культуры еще теплились в Москве и Ленинграде, куда мы с Сергеем и устремились. Но это уже другая история. Это уже история группы транс-поэтов.

Постскрипtum

«Уктусская школа», конечно, несводима к одному только концептуализму, или минимализму, или экспрессионизму, или неоконструктивизму, или методам освоения, хотя все это, безусловно, присутствовало на нашей палитре. Ближе всего подошло бы емкое русское слово «ЗАУМЬ», но и оно не исчерпывает всего спектра, веера направлений, исходящих от преодоленного нами «ума», то есть положенного для тех лет стандарта.

Художественная жизнь страны существовала в то время вне системы координат, характерной для западного мира, и где бы ни находилась «Уктусская школа», никто в мире все равно не знал о ее существовании.

Подобно затерянным во Вселенной космонавтам, мы ловили «частицы» отдаленнейшей от нас информации, но в основном находились на самообеспечении замкнутого цикла потребления. Такое «натуральное хозяйство» воспитало в каждом из членов «Уктусской школы» немалую стойкость, привычку к опоре только на собственные силы и даже определенный оригинальный взгляд на вещи.

Если позже, в «транспонансный» период, главными идеями были интеграция различных областей творчества друг с другом и с параллельными областями знания, выход в акционную поэзию, перформанс, то в период «номеризма» все наши будущие идеи как бы только зарождались, нащупывались. И вакуумность, и транспонирование, и даже концептуальность в целом не провозглашались, не очищались от «скверны», не подтверждались с пылом и не демонстрировались для зависти. Никто ни у кого ничего не «забирал» (или же делал это открыто и с извинениями), все, скажем так, доброжелательно общались, находя друг в друге необходимую для каждого опору, критику и признание. Совершенно правильной была формулировка Сигея для того времени: «Каждый создает свою собственную культуру Запада».

«Уктусская школа», несмотря на свой богатейший потенциал, не вошла ни в одну обойму 60-х годов, ни в одну из красочных мемуарных трагедий того времени.

«Пирамидальность» советской художественной жизни с Москвой на острие позволяла последней царить и не ведать ни о чем остальном. Ни один западный исследователь — из тех, кто не раз провозглашал желание узнать что-нибудь о художественной жизни России вне Москвы и Ленинграда, — не предпринял, однако, серьезных попыток осуществить свое желание. Возможно, такое положение дел обуславливалось позицией самой московской элиты, печатно и устно уверявшей весь мир, что,

кроме Москвы, художественной жизни в СССР не только нет, но и быть не может, «потому что этого не может быть никогда».

Поддержанные наукообразным (а иногда и «компетентным») лобби, имея связи с издателями во всем мире, каждый свой «бульдозерный» жест транслирующие на Запад, москвичи уверились в обоснованности своих гипертрофированных амбиций. Смешные и надутые, окруженные свитой «молодых», шествовали они по своим 500-квадратнометровым «чердакам» и «нищенским» интерьерам, селектируя приезжающих на «допущенных» к квартирным выставкам и «отвергнутых», причем селекция проводилась не глядя на продукцию. То есть все лучшие черты официоза копировались и копируются «диссидентами» столицы, я бы сказала, с некоей карикатурной страстью. И, поскольку это был единственный путь «наружу», к свежему воздуху и информации, то «Уктусской школе» оставалось только ждать. Ждать. Перемен.

Когда они через 20 лет наступили, и наши письма за рубеж вдруг стали в 1985 г. доходить, и связь с Западом наладилась без московских посредников, вот тут-то и начало постепенно выясняться, кто есть кто. Но условия для настоящего гамбургского счета все еще нет.

Интересно в этой связи отметить, как зарождаются некие московские мифы.

Однажды в 1983 г. во время одного из своих визитов к Кабакову я, обсуждая его картину, назвала ее попыткой разработать новую форму иконы, чего, я уверена, автор сам и не подозревал. Эту свою мысль я повторила в небольшой заметке о Кабакове в журнале «Транспонанс» № 20 под названием «Процент успеваемости»: «Я назвала бы его последние картины-таблицы новой формой иконы, т.е. экспонированной картины-руководства, картины-жития. Но пока это только поиски». (Журнал есть у Кабакова.) И каково же было мое удивление, когда в русском ФЛЭШ-АРТЕ за 1989 год (в № 1) в статье Виктора Тупицына «Идеология Моп Апоишг» я прочла: «Соблазнительность понятия идеологической иконы, бытующего ныне в московских художественных кругах, хорошо увязывается с привычными, традиционными для России отсылками в сторону апокалиптического дискурса с его исключительно иконическими способами репрезентаций». Конечно, присутствующие при моей беседе с Кабаковым московские философы, так же как и сам Кабаков, я уверена, транслировали мои мысли без ссылки на источник, это не в их правилах, которые я хорошо изучила. Ну, да ничего, главное, что мысль прижилась.

Я, правда, не совсем уверена, одна ли моя мысль прижилась подобным образом — журнал «Транспонанс» в Москве читали внимательно все члены элитного кружка.

Разрабатывая уже в 70-х годах свою идею о множественности видов перспектив, квадратном горизонте и прочем, я всем этим делилась с каждым первым встречным в каждом художественном салоне Москвы. Дарила свои ручной работы книги в единственном экземпляре, журналы, картины.

Диалогичность сознания, присущая в той или иной мере многим шестидесятиникам, то есть своеобразная «система двух мнений в одной голове» приучила нас к радости обладания «половинной вещью». Характерным выражением подобной психологии может служить моя «мини-прото-пьеса»:

Я — ЭТО НЕ Я

(жест)

Такие пьесы не избавляли от ответственности, они скорее отрицали называемую жизнью часть себя.

«Ну, говори
говори
говорить легко», —

утешала я свое алтер эго, уже не надеясь ни на что в этом неуктусском мире.

«Невзшедшая» проза, которой в творчестве всех шестидесятников, а в «Уктусской школе» особенно, было очень много, создала особый «переносимый» культурный компост, позволяющий надеяться, что пустое поле тем не менее подготовлено, так сказать, «под паром».

Что «камера старого стиха захлопнулась» было «Уктусской школе» ясно еще в начале 60-х, а вот регенеративные свойства поэзии я осознала, пожалуй, только к 1971 г., когда утверждала: «Построение стиха, как ноготь пальца, отрежь — вновь нарастет».

Принципиальная «незавершенность», неокончателность НОМЕРА исходила из убеждения, что «окончателность книги — миф» и что вообще «список лиц, участвующих в создании книги, беспределен».

Меня в 1971 г. не устраивали бытующие поэтические жанры (поэмы и прочее), и я изобретала свои, например: да, дуды, ираклии и дураклии, дуэли, вариации, диаэли, боязы. Дьяченко признал справедливым мое определение поэтического языка: «Поэзия — это язык, инстинктивно идущий обратно».

Конечно, «Уктусская школа» не хотела умирать. «То, чего нет, — есть», — утверждала она моими, увы, запечатанными устами.

Возникшее в 1974 г. только в моем воображении течение *данетизма* (то есть диалектического не-материализма) породило столь же янусообразную прозу. Вообще, всей своей деятельностью «Уктусская школа» как бы подтверждала, с одной стороны, «как много Пушкин не сделал», и, с другой стороны, настаивала на том, что «единственный путь для будущего — это цитирование старого». Этот мой снова безошибочный прогноз 1974 г. требует ссылки на авторитет. В статье Джона Райхмана «Постмодернизм в номиналистской системе координат» («ФЛЭШ-АРТ» № 1, 1989) читаем:

«Демонстрация «загрязненности» в художественных практиках, связанных с апроприацией (присвоением) или симуляцией, которая заимствует из модернизма или формализма мысль о (якобы) все усиливающейся тенденции сведения искусства к его составляющим. При этом она обращает эту идею в нигилистическое или апокалиптическое заявление, утверждающее, что этот процесс завершился. (При сведении искусства к минимальным первичным элементам все возможности дальнейших нововведений были бы исчерпаны: никакое движение вперед не было бы возможно. Остались бы только цитирование и компиляция, как подтверждение того, что Дюшан уже назвал смертью, или концом искусства». Прошу прощения за эту пространную цитату, но привожу еще одну, из того же журнала. Виктор Тулицын в интервью с Копыстьянскими утверждает в 1989 г.:

«...постмодернизм легитимирует заимствования, утверждая, что творчество — в выборе цитат».

Таким образом, стреляя в 1974 г., я попала, как Иван-царевич в царевну-лягушку, прямо в постмодернизм, не подозревая, подобно русскому царевичу, о грядущей красоте моего избранника. Впрочем, прото-постмодернистского в «Уктусской школе» было достаточно, это и по цитатам видно.

Идея регенеративности, «симметричности» искусства, возможности «второго поколения» стиха, обработки одних художественных произведений другими, забота о методах разбавления концентрированного искусства — все это вселяло в нас 1/4 надежды, что и для нас наступит период «регенерации», что «театр отсутствия сцены» превратится-таки когда-нибудь в «громкое подобие стихов», и творчество, которое состоит из обломков, как «всякое целое — из первоначальных руин», сможет воссоздать в действительности (и с помощью «Уктусской школы») то самое Целое.

Борис Констриктор

Ю

Н



С

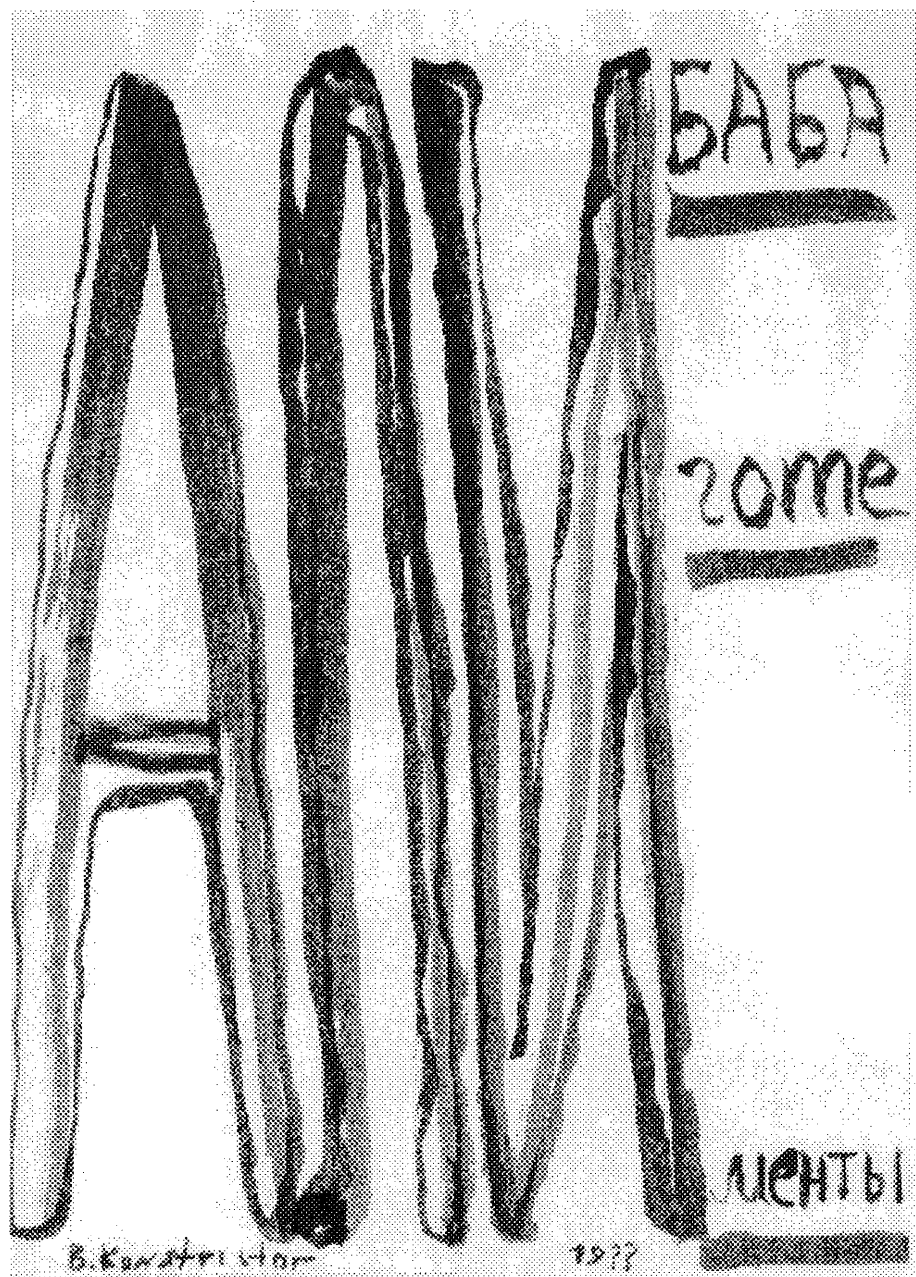
Т°

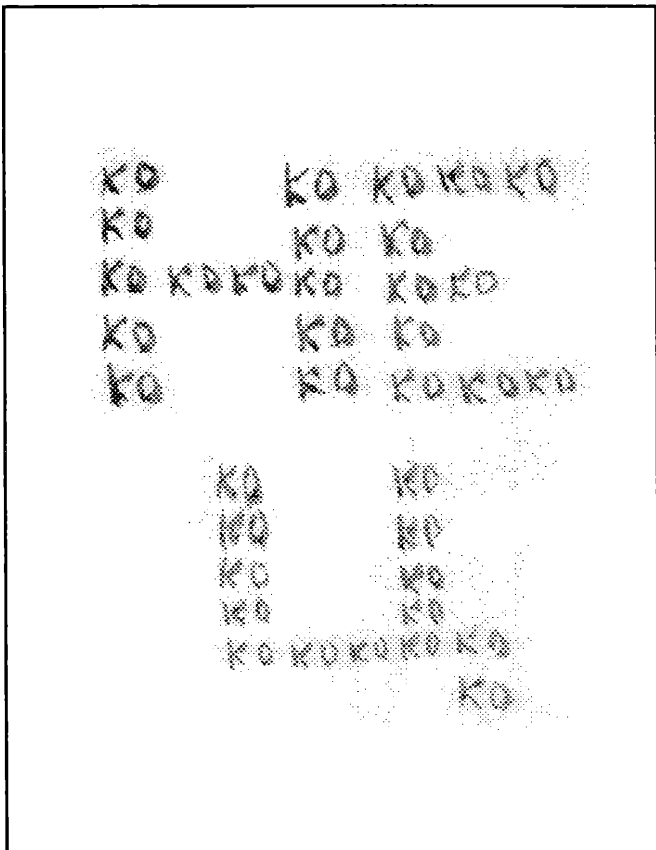
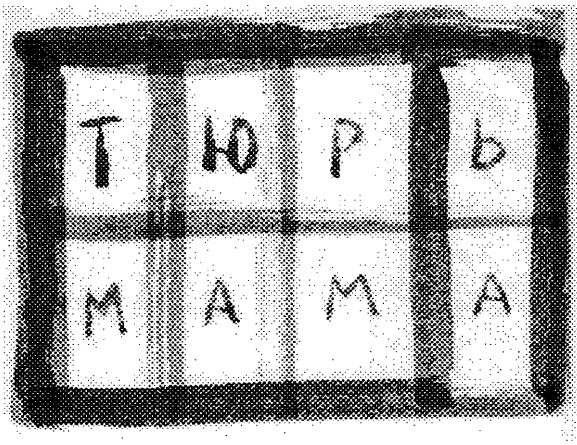
Б.к.
94.

Б









Михаил Сухотин

О ДВУХ СКЛОННОСТЯХ НАПИСАННЫХ СЛОВ

(о конкретной поэзии)

Между прочим Барский замечает о своих текстах: «Почти все они связаны с визуальностью и требуют комментариев или хотя бы подтекстовых переводов для зрителя, не знающего русского языка, так как их визуальность неотрывна от их семантики».

А с семантики ли все начинается? Как это у Сатуновского: «Были бы рифмы, а мысли найдутся». Говоря о конкретной поэзии, следовало бы, наверное, сказать: были бы связи, а знаки найдутся (точнее, по Сатуновскому, «это одно и то же»). Можно ли так писать, чтобы это не только в комментариях не нуждалось, но и к переводу не обязывало? Во всяком случае, к специальной языковой подготовке, истолкованию.

Как видно, да, можно, но только там, где мы не с языком, не со знаком имеем дело, а с самой поэтической речью, где сам интонационно-ритмический строй, динамика взаимного расположения слов могут удивить и спровоцировать узнавание, причем не только в локально-языковом контексте. Вероятно, это область более речевой, чем изобразительной, поэзии (коль скоро речь идет вообще о работе со словом), находящаяся на границе каких бы то ни было языков. «Когда пространственность образов нашей речи проявляется в графике текста функционально, работая на восприятие, — тогда, очевидно, и можно говорить о поэзии для глаза... Визуальность текста понимаю прежде всего как выраженную пространственность речи» (В. Некрасов, «Объяснительная записка». «А-Я». 1985, № 6. Статья написана в 1982 году, а в 1983-м помещена в Московский Архив Неофициального Искусства).

Собственно же визуальная поэзия ближе к рисунку, фотографии, коллажу. Слово сливается с изобразительностью. Неудивительно, что на Западе к началу 80-х визуальная поэзия как жанр просто мимикрировала, рассеялась в сильно уже вербализованном изобразительном искусстве, не исключая рекламу, комиксы и т.д.

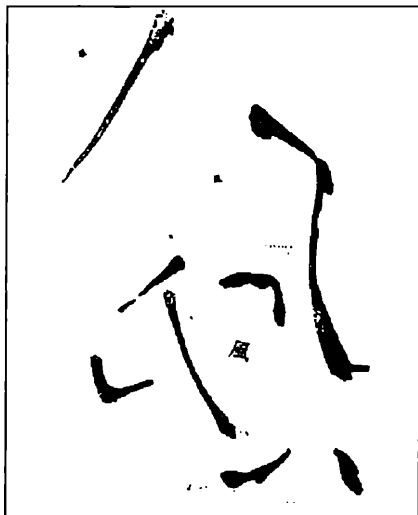
Агитпроп, в противоположность западной массовой культуре, был направлен не на то, чтобы отыскивать разнообразные пути, как удивить, привлечь внимание зрителя, а, значит, и подхватить каждую интересную визуальную идею из смежных областей и самому что-то подобное изобрести, а на совсем другие цели — своего рода массовую афазию, например... Лозунг — коан, не требующий решения, и чем он недостижимей и выше, тем он нагляднее. Не потому ли визуальная поэзия до сих пор сохраняет у нас свою суверенность, что при всей своей отзывчивости на искусство западное, здесь, тем не менее, она неминуемо вынуждена была оставаться «частным занятием», так как подсознательно стремилась возобновить связь между тем, на что глядишь, и тем, что в этом прочитываешь, естественную человеческую связь, вывести слово из-под угрозы тотального поглощения буквой, дав ему новое визуально-знаковое выражение? Совершенно ясно, что такого рода деятельности просто не в чем было раствориться.

Вербализация изобразительного искусства, пока оно тоже еще оставалось «частным занятием» (Булатов, Кабаков, Монастырский, Донской, Рошаль, Скерсис, и особенно в 80-е годы «Мухоморь», Захаров, Альберт,

«Медгерменевтика»), у нас также носила характер «разлитературивания» текста. Попадая в изобразительно-художественную среду, текст приобретал особое лирическое наполнение, становился более личным. Самый яркий пример: красный транспарант с белой надписью «Коммунизм победит» и такая же подпись помельче внизу «Комар и Меламид». Нельзя не вспомнить и словесно-пространственных построений в живописи Булатова («Живу — вижу», «Севина синева» и т.д.). Еще пример: серия чисто текстовых работ Альберта с черными надписями маслом по холстам скромного формата, сообщающая о личных состояниях художника («В моей работе наступил кризис, я растерян, смущен и не знаю, что делать дальше», — одна из них), являющаяся, кроме всего сказанного, реакцией на практику западных концептуалистов выставлять записи своих идей в качестве изобразительных объектов.

Возьмем один из самых характерных текстов Барского — «Нирвана». Слово редуцируется до своей графики, до четырехлучевого восьмиугольника в центре работы, своей формой напоминающей мандалу, оно замирает в нем, буквально в него перевоплощаясь, причем перевоплощение это мыслится как в ту, так и в другую сторону: фигура составлена из слов, динамически расположенных в виде древней индийской свастики. В результате мы имеем нечто подобное иероглифу* (может быть, даже из древних «изобразительных» алфавитов, состоявших еще не из абстрагированных знаков, а из конкретных примитивных рисунков-смыслов): составной знак с плотным, сгущенным семантическим наполнением, всей своей графикой выражающий смыслы, восходящие к его главной идее. Текст буквально «говорит» графикой. Но чем больше он говорит, тем слово немее в нем все больше и больше. Именно этот момент наглядно канонизирован в «Простейших» Альчук, где графический орнамент просто «съедает» возможность звукового прочтения; от него же отгалкивается Констриктор в «Чернухе», хотя уже и в обратную сторону, то есть в пользу звука, реабилитируя его в последних трех «ш-ш-ш...»

Конкретная и визуальная поэзия могут быть подобны иероглифу, но это все же и не иероглифика в собственном смысле слова. Ведь мы тут



Яманака Рихиро, «Ветер», 1970

* Адаптация восточных идей в современном искусстве — тема для особого разговора. Из самых ярких примеров осознанного обращения к ним можно назвать деятельность Монастырского, «Семь ударов по воде» и самодельную книгу «Чистый цзен» Алексева, постоянный мотив Срединной Империи у Лейдермана, «Цвета Конфуция» Ефимовой, «медитативный» альбом «Кавказ» Тишкова и т.д.

имеем дело с авангардным искусством, а восточная каллиграфия традиционна. Например, японская конкретная поэзия. По-видимому, она вообще не совсем то, что мы вкладываем в это понятие. Часто это элементарные манипуляции с иероглифами или просто иероглифы в определенном художественном сочетании, зримо изображающие свое значение. Почти все эти работы как бы не имеют масштаба, что обычно и для классической танка, и, скажем, для «живописи цветов и птиц».

Первое, что бросается в глаза и отличает их от существенно более близкой нам, предположим, немецкой конкретной поэзии (наглядная разница — два «ветра», японский и немецкий) —

W W
D I
N N N
I D I D
W W

О. Гомрингер, «Ветер»

это их очевидная, само собой разумеющаяся красота (так и хочется сказать «красивость»). Японским конкретистам и не нужна, как будто, никакая выразительность, у них и так уже все выражено изначально в иероглифах.

А у Гомрингера в 40—50-е годы еще и так было:

schweigen schweigen schweigen
schweigen schweigen schweigen
schweigen schweigen
schweigen schweigen schweigen
schweigen shcweigen shcweigen

(Так ли трудно, и не зная немецкого, догадаться, что значит «schweigen», в котором оставлено пустое окно? «Молчание», конечно. В 1969 г. «Молчание» было опубликовано в «Лит. газете.»)

Казалось бы, тоже предельно скупо, чего уж проще, но все же вот того самого ощущения японской, не найденной даже, но именно врожденной красоты нет. Остается совсем другое впечатление: проверки на состоятельность, честность, выживаемость (замечательно, что при всей своей графике, текст подразумевает и возможность чтения вслух). И для нас это к лучшему, потому что с этого белого окна, выделенного плотным набором одного и того же «молчания», и начался в свое время новый круг: разговор об искусстве, выявивший самую жизненную функцию языка — речевую. А вот уже речь как таковая, в своем чистом, элементарном виде, где в каждом слове раскрываются три функции: оно следует за... оно само по себе... и оно предшествует...

baum
baum kind

kind
kind hund

hund
hund haus

haus
haus baum

baum kind hund haus

О. Гомрингер

Сам Гомрингер в лекциях по искусству показывал слайды своих визуальных текстов параллельно со слайдами работ Макса Билля, также

тяготевшего к минималистским формам. Они были почти идентичны. Ряд простейших элементов речи, а рядом — последовательность лаконичных визуальных форм. Что это был за способ говорения? Это была, видимо, послевоенная недоверчивость к любому виду идеологизированной художественности и вообще очень радикальное хозяйничанье — пересмотр того, что еще осталось в искусстве тех лет недискредитированным. Так, кстати, сложилась немецкая группа «47» (по году возникновения).

У нас тот же процесс и на тех же основаниях начался в конце 50-х, так что к началу 60-х в Лианозово уже писали то, что потом и здесь стали называть конкретной поэзией просто по аналогии с тем, как это называлось на Западе.

«В общем, Сагуновский, Холин, Сапфир, мы с Соковниным про группу «47» в свое время не знали. «Группа конкрет» — чистый вымысел. Были бы группы, их бы назвать «57», «59». До конкретности и до кому чего надо доходили больше порознь и никак не в подражание немцам, а в свой момент по схожим причинам (этот приоритет каждый бы уступил, думаю).

Взять повтор — не немцы же его выдумали... Но многократный повтор неизбежно выводит в визуальность: его приходится решать на листе так или иначе. А патенты кто же оспаривает.

Действительно, ведь такого конфуза — и речевого конфуза — никакие футуристы не запомнят. «Кричать и разговаривать» нечем было не то что «улице», а хоть бы и мне... Не сотворить — творцы вон чего натворили — открыть, понять, что на самом деле. Открыть, отвалить — остался там еще кто живой, хоть из междометий. Где она, поэзия»*.

Большую роль, конечно, сыграло и тесное сотрудничество художников с поэтами, не прекращавшееся все 30 лет истории нашего неофициального искусства; часто нестрогость жанровых границ, их размываемость и вообще открытость разных видов искусства друг другу (у нас просто никогда социальных мотивов не было для такой четкой дифференциации «по клеткам» в искусстве, как на Западе). Очень показательны тут не раз слышанное замечание поэта о какой-нибудь особо понравившейся работе художника: «Вот бы так же сделать, только в словах...» И наоборот. А многие, кстати, совмещали в себе и то, и другое (Е. Л. Кропивницкий, Сидур, Гробман). В 1987 году появился при «Клубе современного искусства» журнал «Парадигма» (тир. 30 экз.), а в 1988 году, как его продолжение при «Клубе авангардистов», — журнал «МДП» (тир. 3 экз.), редактируемый Альчук, где публиковались работы поэтов-визуалистов. Нельзя не упомянуть и ейский «Транспонанс» Сигея и Никоновой, одних из самых первых авторов этого направления. Открытие визуальных возможностей поэзии шло сначала в условиях изоляции и нехватки информации о том, что уже наработано за границей. Потом оказалось, что тут не только аналогий, но и чистых совпадений достаточно. В том-то и дело, что в этой области, особенно на микроуровне языка, совпадения вообще неизбежны. Для примера взять хоть «Простейшие» Альчук и «Весну» Исии Ютака или «Атомную молитву» Керна и некоторые стихограммы Пригова.

В чистой визуалистике, которую исповедует Сигей, — другое дело. Там каждая вещь такова, что как бы и в патенте не нуждается. Это визуальная *продукция*, как гравюра, скажем, или офорт, и здесь дело как раз не в том, что могло бы совпасть или повториться, а в том, что принципиально отрицает типичность: в нарочитой спонтанности нюанса, в каком-то диком сдвиге, идущем от противоборства упорядоченности, в индивидуализации своего, прежде всего, языка. Это и не конкретная поэзия и не просто графика. Это уж, скорей, работа художника, так сказать, «свое клеймо».

Существует синдром терминологии или переназывания. Когда сторож становится «контролером охраны», а дерево «единицей леса». Поэтому мне меньше всего хотелось бы здесь отстаивать действительность наименее явный. Поэзия «конкретная» или «визуальная» — это, в конце концов, «смотря как посмотреть» (даже в пределах одного автора). Хотелось лишь

* Некрасов В. «Объяснительная записка» (там же).

указать на разницу двух тенденций в искусстве, на этом участке проявляющаяся, может быть, как нигде остро. Одна — живущая своим отношением к иероглифу как слову, немеющему в красоте цельного графического знака (это направление, по-видимому, имеет своим пределом ритуализацию жанра — что-то аналогичное китайским чисто визуальным палиндромам), другая — стремящаяся ко все более и более полноценной выразительности речи, то есть к слову, не только организующему графическое пространство, но и звучащему.

Культуру можно уничтожить, причем даже не своими собственными руками, а руками тех, кто рядом, друзей по стратегии, но ее исходную точку, начало, к которому она все время возвращается и из которого проистекает, ни отменить, ни перелицевать нельзя. Сэй Сёнагон сообщает, что любовник, вернувшийся домой рано утром после встречи с возлюбленной, должен был немедленно послать ей письмо, «пока не скатились капли росы с утреннего вьюнка». Она же должна была сразу ответить ему. Содержание писем представляло собой их взаимные впечатления от минувшей встречи. Спрашивается, а почему, собственно, нельзя было сказать друг другу то же самое перед расставанием? Слово-иероглиф мало произнести, его необходимо изобразить. Наша же культура, как и вообще европейские, с ее фонетическим алфавитом, где за каждой буквой закреплена определенная звуковая единица, а не значение, — культура осмысленно-действенного, произнесенного слова. Это именно слово звучащее, а не слово означающее только, слово-личность, не осуществленное, на мой взгляд, без того, *кто* его произносит. Не свидетельствует ли идея молчания как монашеского подвига отречения от мира в восточной христианской традиции, и особенно у афонских исихастов, как раз о том, что вся та культура, которую они оставляли в миру, связывалась ими в первую очередь со словом звучащим? Отсюда и необходимость, отрекаясь от всего мирского, «умирая для мира», — затвориться в молчании. Буддийский отшельник, вероятно, просто не осознавал бы его как «подвиг». Поэтому, если говорить о визуалистике, тяготеющей к знаку, то, пожалуй, самым интересным здесь является то, как автор осознает это культурное начало и как на него реагирует.

В этой связи хочется отметить тексты Цвеля, занимающего, как мне кажется, совершенно особое место среди поэтов-визуалистов. Они разделяются на фонограмму и текст как ее проекцию на лист бумаги, причем записанный хоть и на печатной машинке, но на индивидуальном, вмятом только автору, языке, так что запись, внешне совпадающая с визуальной вещью, по сути своей является партитурой, акцентирующей и направляющей интонацию звучащего голоса.

Редея жимолости жезлом
 клокочешь ль вешалкою Майтник (?)
 вонзя фффффф изморози томь
 у жимолости вязух

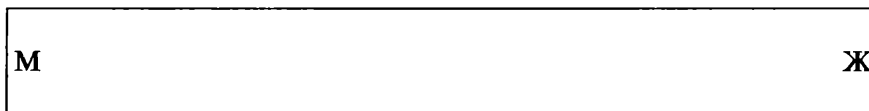
Глеб Цвель, из сборника «Не
 бу
 длон»

Случай Цвеля — характерный симптом, и тем интересен, что знаковая у него всецело работает на произнесение, не теряя при этом своего визуального достоинства, как своего рода нотный стан для личного авторского прочтения (свои сочинения Цвель почти поет). Интересно, что склонность к чисто сонорному стиху, начиная еще с 60-х, испытывал Холин (достаточно вспомнить его «ава а вава» или конец поэмы, посвященной Овсею Дризу, «Песня без слов»). Постоянные вкрапления такого рода встречаются и во всех его стихах начиная с 1991 года.

Как бы то ни было, но обе указанные склонности создают и сейчас в искусстве напряжение, по-видимому, достаточное для того, чтобы развиваться дальше.

Игорь Холин

(ТЕКСТ КОНЦА 50-х — 60-х г. г.)



Генрих Сапгир

ИЗ ЦИКЛА «СТИХИ ИЗ ТРЕХ ЭЛЕМЕНТОВ»

1. ВОПРОС

2. ОТВЕТ

?

?

??

???

????

?????

!? !? !? !?

!?? !?? !?? !??

??? ??? ??? ???

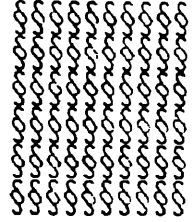
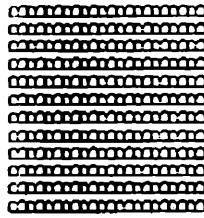
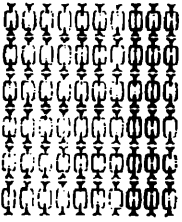
3. ПОДТЕКСТ

...!
/? /

...?
/! /

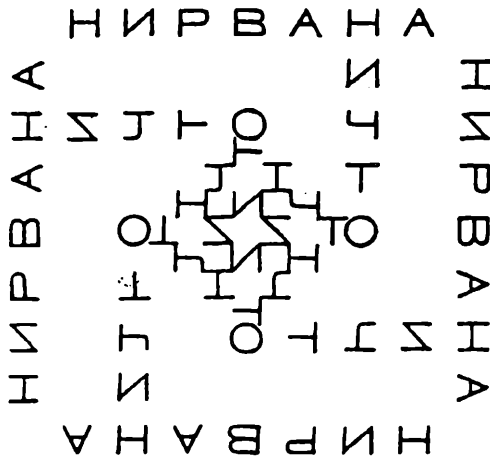
....
/-
.....?! /

ПРОСТЕЙШИЕ



Вилен Барский

НИРВАНА



Глеб Цвель

ИЗ КНИГИ «НЕ
БУ ДЮН» (1983 — 1984)

моросито надежды
ворковальни щщ вежды
щавлый грим
щажьих зим
щупальц фааант
Дх(х

* * *

Воскресения ворох ходуль
Воззари!
упряжа, улыбли
Вый скакают могильные рдени
Мир эмалевым ждінкам тмий(!
сподь желтиный
Гуль и агат

* * *

Бивень вербный карав аю
Жбóмно гогочіх лобзанье
Звяги вычухной зю-за
Арфы мóхлой Фыдь вонзаю

* * *

Тки зим влачу́
И ставни всякли волнопудрой
пухні химерным ромбом льда
Тку кудр смолы
Гу ф сини плёс
Уст уголь лы
ф

X
Саша
Александров
П.У.Вен.

Вл. Кулаков

ВИЗУАЛЬНОСТЬ В СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ: МИНИМАЛИЗМ И МАКСИМАЛИЗМ

М. Сухотин говорит о двух возможных подходах к визуализации стиха: первый основан на отношении к слову как иероглифу, «немеющему в красоте цельного графического знака», второй — на отношении к слову как к элементу речи, «не только организующему графическое пространство, но и звучащему». Первый подход Сухотиным связывается с традицией восточной созерцательности, второй — с более деятельной и более личностной европейской культурной традицией. Понятно, что современная история визуальной поэзии начинается в модернистскую эпоху, в классическом авангарде. Действительно, именно модернисты сделали европейской культуре «восточную прививку» и даже ввели моду на Восток. Однако Восток — лишь одна из экзотических культур, к которой обращался модернизм, вообще склонный ко всякого рода экзотике. И по большому счету дело тут, конечно, не в Востоке, дело в самом авангарде, в его теории и практике.

С. Сигей, продолжая и развивая радикальные идеи поэта-конструктивиста А. Чичерина, настаивает на «строгом различении именно визуальной поэзии и визуализации стиха». По Сигею «визуальное стихотворение говорит зрителю языком живописи по преимуществу», «поэты превращаются в художников, но создают при этом стихи». Однако это как раз то, чего избегает Вс. Некрасов: «Слава смелому, ... но сам побаиваюсь, двигаясь дальше (от стиха к графике — В.К.), влететь сходу с машинкой и шариком в собственно изобразительное искусство». Визуальная поэзия А. Чичерина доводит до логического предела футуристическую философию абсолютного поэтического языка с ее экспансионизмом во внелингвистические сферы и культом материала как такового, когда фактура, телесность слова-предмета становится важнее его внешних лингвистических связей. У Чичерина слово, стих, уже буквально превращается в предмет — в материальный «знак поэзии», в художественный объект, по сути неотличимый от выставочных «объектов» художников-авангардистов. Сигей исповедует ту же философию, и для него совершенно естественно выступать в каждом своем произведении в роли и поэта и художника одновременно.

«Речевая» (по определению Сухотина) визуальность тоже, конечно, многим обязана авангардистской классике, раскрепостившей, опредметившей слово. Но тут возникает предметность другого рода: выявляется не столько фактура самого слова, «немеющего в красоте цельного графического знака» и в красоте своего «заумного» звучания, сколько фактура речевых связей этого слова, его интонационная поливалентность. Слово воспринимается не как абсолютный, «цельный знак», «черный ящик», а как знак конкретный, относительный, знак в контексте. Исследуется именно знаковость, относительность слова, его речевые возможности — возможность знака стать высказыванием. Активизируя на плоскости листа графическую составляющую знака — графему, поэт стремится не уйти из речи, а наоборот, вернуться в речь, критически переосмыслив на

микроуровне ее самые фундаментальные элементы, ее первооснову. Тут уже можно говорить о поставангардном (или постмодернистском) художественном мышлении, и этот эстетический сдвиг связан в первую очередь с послевоенной (а у нас — с послесталинской) поэзией, с поиском чистых, недискредитированных художественных форм, с поиском «невиновного», о чем так точно и ярко говорит Вс. Некрасов в своей «Объяснительной записке». Нельзя также не заметить и того, что подобная художественная практика явно сопрягается с некоторыми новыми идеями в области философии и теории языка.

Таким образом, если в случае первого, авангардного и неоавангардного подхода к графической работе со словом и стихом, наличие абсолютизации слова-знака, то для второго, поставангардного подхода характерно нечто совершенно противоположное: «релятивизация» знака, отчасти даже его дискредитация. Большое значение приобретают чисто игровые элементы, сталкивание несочетаемых в реальной практике языковых знаков. Эти знаки — именно речевые, функциональные, стилистически маркированные. О стилистической маркировке и функциональности «черного ящика» зауми говорить, понятно, не приходится. Тут даже самый минимальный элемент больше всей системы языка, потому что он — вне системы. И если «речевой» подход — действительно настоящий минимализм, то здесь явный, принципиальный максимализм. Все классические авангардистские акции внешне минималистского характера («Черный квадрат», «Поэма конца») по сути своей — максималистичны, они — вершина огромной эстетической пирамиды, исключая возможность других подобных вершин. А в поставангарде, в собственно конкретной поэзии, минимализм, работа с «простейшими» — фундамент, основа, то, с чего начинается трудное восхождение от немоты, молчания — к речи, к высказыванию, к новым вершинам.

Разумеется, в современной поэзии работают оба этих подхода, часто пересекаясь в творчестве даже одного автора. Суть, понятно, вообще не в «минимализме» и «максимализме». Как говорит Вс. Некрасов: «Что такое изм и кто его видел? Выяснить собственное отношение к методу и будет, собственно, метод». «Выяснить свое отношение к методу» удалось уже многим авторам, работающим с визуализацией стиха. Но тут о каждом надо говорить отдельно.

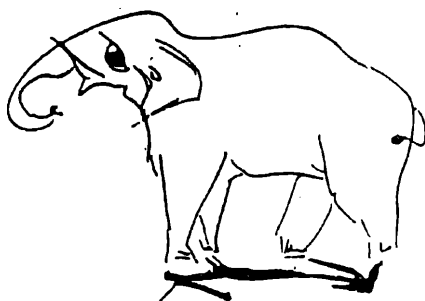
Л и т е р а т у р а :

- 1 Некрасов Вс. Объяснительная записка, «А — Я», литературный выпуск, Париж, 1985. Также в книге Вс. Некрасова «Справка», Москва, 1991, с.38.
- 2 Сигей С. Краткая история визуальной поэзии в России, «Воум», № 1 (2) , с.29.
- 3 Сухотин М. О двух склонностях написанных слов (о конкретной поэзии), «Иностранная литература», 1994, № 1. (в сокращении), полностью — данный выпуск «НЛО».

СЛОВО И РИСУНОК. СЛОВОРИСУНОК. РИСУНОК

СЛОВО И РИСУНОК

Илья Бокштейн



ГДЕ КИПЯЩИЕ КАПЛИ
В ПРОСТОРАХ РАССВЕТА.
ПОЧЕМУ Б НАМ НЕ СЛЫТСЯ СЕЙЧАС
МНОГОГОЛОСЕН СЛЕДОВ ? ...
ЗАТЕРЯЕМСЯ ГДЕ-ТО
РАСТОЯНИЕ МЕЖ НАМИ
СОВЕРШЕНСТВУЕТ НАС.



ЖЖЖ
МОКЪ ОУНОУЕСТВА
СОЗВУУЕМ СОГРЕВУИСЬ
ОСВЕУИТЬ -
ВОЗНИКА РЕУЪ,
НАКУУИЛО ЦВЕТАМУ
И ГЛАЗАМУ ГОВОРИТЬ.
ТАК НЕЗАМЕТЕН
ТРЕТИИ РУССКИИ РЕУЕСАНЕ
- ОУВЕСОК МЕДНОГО -
ПРОСТЫИ,
ВЕРШИНА ЗОЛОТОГО -
ЗОЛОТАМУ, -
ЗАКОННО ЛИ
ВНИМАНИЕ В СПЕШКЕ
ТРАТИТЬ
ГОУНИСТУ ЗОЛОТОИ ОУДЕИ
ИЗУЩЕСТВО ВЛИИВАЕТ
НА ЗАКАТЕ

11
2/3-к/2

Илья Бокштейн.

ВОСПИТАТЕЛЬНАЯ СОНАТА
ПРОБКИ ПРОГОРЕЛИ -
ПРАЗДНИКИ НЕ РОБКИ
ПРОМЕСЛИ АПРЕЛИ
СОЛВЯ ~~В КОРИДОРАХ~~ В КОР-РОЖКЕ
В КОРИДОРАХ РАЗНОСИЛИ
НА ТАРЕЛКАХ ЛОЖКИ, ИЛИ
ЛИЛИ В САПОЖКАХ



УТЕКАЮТ УТОТЕНИ
СИРОТЕ НА УТИВЛЕНЬЕ
УЛЕТАЯ УЛИСТАЮТ
У ТАРЕЛОК КАПУСТЕНИЯ
НО ОСОБЕННО УЗКА
РЕЧЬ НА ВОЛЖКЕ.

И ПО СОВЕСТИ БАЛОВУШКИ
РАСТЕКАЮТ ПО РЕКЕ
ЭХОТИХО - ЭТО ТИКАТЬ
У ЧАСЫ ВОЗОКОЗВУКА
ЗЛАТОЗОНТИКИ ВЕЗУТ.

ПРОБКИ ПРОАРЕЛИ -
ТРЕЛИУ КОРОТКИХ
ЗВЕРИ АКВАРЕЛЬНЫХ -
АРИЯ ОБЕРТКИ

В КАРУСЕЛЯХ КОЛОСИЛИСЬ
НА ТАРЕЛКАХ КАРАСИ ЛИ?
ИЛИ КОРОЛИИИ ИЮЛИЕЙ - У - ЕЛИ
НА ЛЕСТНИЦАХ ~~КРАСКИ~~ ЛЕСТЕЛУ
КРАСКИ ЛИ В КАРУСЕЛЯХ.

МИШЛЕНИМ
О КОСМОСЕ
КОСИЛИСЬ
КОСТИ
МЫСЛИ ВСЕЙ
КАСАНИЯМИ
КОСМОСА
СЛЕДИ - ПРИЗМА
БЫТИЕ:
ПРИЗМА
ПОСЛЕ

СЛЕДСТВИЯ.

11 МАРТА 1995.

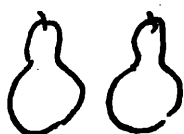
на лестнице
следствия

24.11.95. Восп. соната со з/ан. 12 марта 1995.

СЛОВОРИСУНОК
Генрих Сапгир

I. ЛЮБОВЬ ЗРЕЛАЯ

люблю твои золотые



твое



солнечное даже в темноте

обнимаю тебя всеми своими

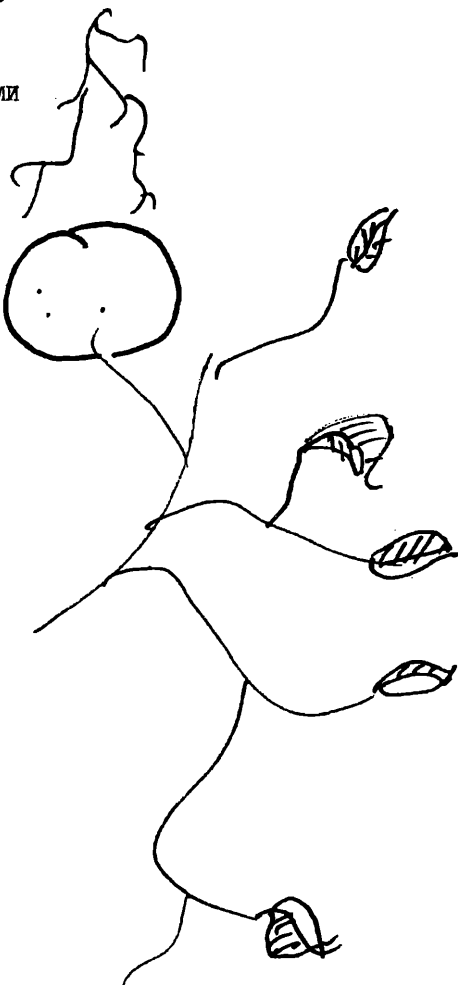
тесно как в земле

надкусываю твой спелый

сок течет по подбородку

раскидываю свои

в небе твоём



2. ЛЮБОВЬ ГЛУБОКАЯ

ныряю в тебя



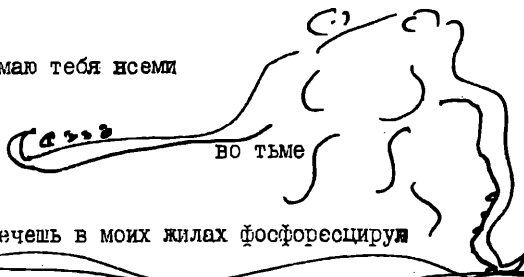
до дна

твоя таинственная



раскрывается мне навстречу

обнимаю тебя всеми



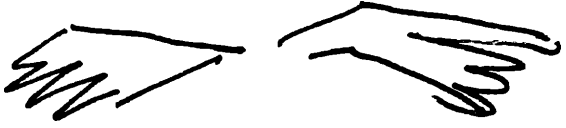
во тьме

ты течешь в моих жилах фосфоресцируя

не вынырнуть из тебя

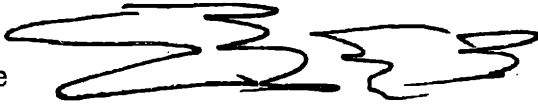
З. ЛЮБОВЬ - ПОЛЕТ

МОИ



ПОДНИМАЮТ ТЕБЯ ВЫСОКО-ВЫСОКО

ВЫШЕ



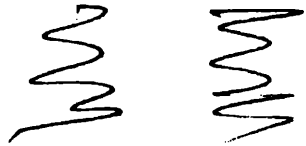
ВЫШЕ



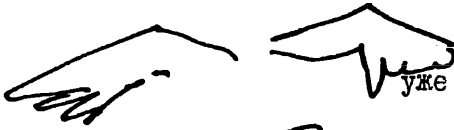
И ЕЩЕ



И КОГДА Я ИЗНЕМОГАЮ ТАМ



В ГЛУБИНЕ ГЛУБИН

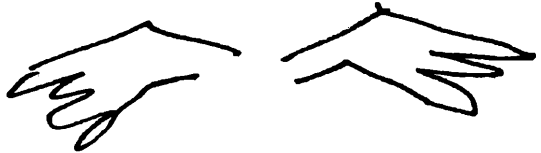


уже не держат меня —

ПАДАЮ



ТВОИ



ПОДХВАТЫВАЕТ МЕНЯ

И НЕСУТ МЕНЯ ВЫШЕ



ВЫШЕ



РИСУНОК

Руслан Элинин

ПЕРЕВОДЫ ИЗ АНТИЧНОЙ ПОЭЗИИ







Игорь Лоцилов

ОПЫТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ВИЗУАЛЬНОГО ТЕКСТА

В пространствах таятся пространства...

Андрей Белый

Трудно не согласиться с утверждением М. Л. Гаспарова: «Ограниченность средств конкретной поэзии очевидна: по существу, каждый найденный прием исчерпывается в первом же стихотворении, и дальнейшие тексты, написанные по тому же образцу, кажутся ненужными повторениями. Она может быть экспериментальной лабораторией, но не может быть массовым производством: это тупик»¹. Ситуация тупика не новость в истории литературы, это плодотворная движущая сила на пути роста текстовой рефлексии, ибо тупик требует взрывообразного преодоления собственной «тупиковости», а «массовое производство» вряд ли удел истинной поэзии. В лице Вилена Барского конкрет, кажется, преодолел собственную авангардность, зависимость от приема.

Вилен Барский (род. 1930 г.) — русский поэт и художник, живет в г. Дортмунде (Германия), работает в области графики, живописи, лирики, конкретной поэзии, эссеистики. Приведем одно из высказываний поэта: «Нельзя дважды войти в одну и ту же реку — сие понимали еще древние, — и сегодня, если уж входить в нее повторно, то только осознавая, что второй раз — не первый, следственно, относясь к этому с дистанцией, и, главное, дистанцией должен стать сам текст. Для меня сегодня авангард как бы потерял свой ореол исключительности, он не лучше (но и не хуже) любого известного нам стиля, он просто **наряду с ними**, и надо понять, что с ними всеми можно сделать в тексте, который пишется сегодня»².

Наша задача — на материале стихотворения «люди пьют водку»

люди пьют водку
поля

люди пьют водку
и восходят поля

люди пьют водку
и восходят поля в небо

люди пьют водку
и восходят в небо

поля

показать, за счет чего в поставангардном тексте становится возможной медиация авангардной и общеэстетической проблематики и какую роль в этом процессе играет работа с поэтическим пространством.

Очевидно, что при анализе должна быть снята одна из установок классического concreta — «чтобы зритель смотрел на стихотворение, а

не «внутри» его»³. Эстетический эффект интересующего нас текста обусловлен напряженным взаимодействием между двухмерным пространством листа бумаги и трехмерностью внутреннего видения. С точки зрения семиотики трехмерное пространство соответствует семантическому аспекту текста, двухмерное — синтагматическому, а диалектика их взаимодействия относится к области прагматики и целиком принадлежит сознанию реципиента, деятельность которого программируется автором. Задача исследования — развернуть дискурсивно то, что дано читателю-созерцателю в мгновенном переживании «семантического взрыва», в «своего рода языковом сатори», по выражению самого поэта.

Коль скоро мы имеем дело с текстом, рассчитанным на присутствие в нем специфической информации, дешифруемой лишь при восприятии глазом, можно говорить о своеобразном «раздвоении» двухмерного пространства: напечатанное слово в одном из планов восприятия продолжает оставаться лишь графически фиксированной формой бытия слова, в другом — становится элементом построения некоторой геометрической фигуры.

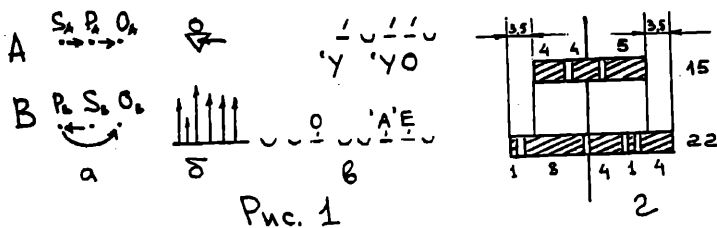


Рис. 1

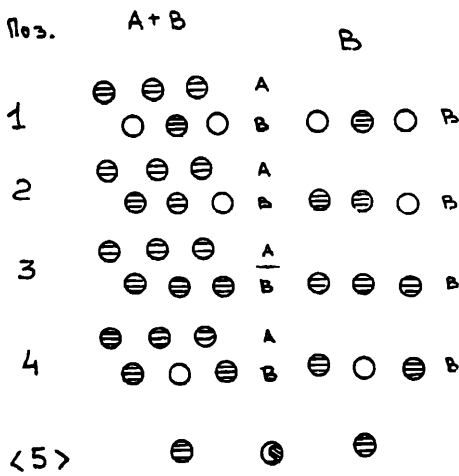


Рис. 2

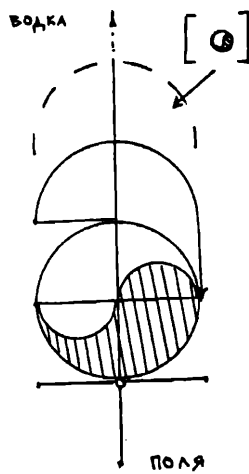


Рис. 3

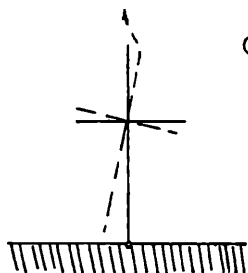


Рис. 4

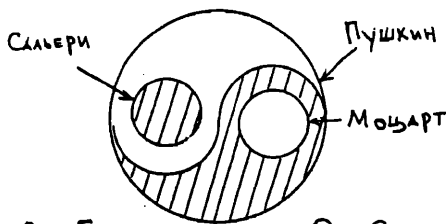


Рис. 5

Так, слово «поля» репрезентирует в сознании читателя образ обширно-го аграрного пространства, а в геометрическом пространстве умозрения — точку, необходимую для актуализации столбца, образуемого четырехкратно набранным словом в качестве вертикальной линии. Стремление быть дополненным «своим иным» присуще, вероятно, любому тексту эстетической природы⁴.

Содержащее в себе «горизонтальную» семантику слово «поля» служит для построения вертикали и, с другой стороны, входит в состав горизонтальных позиций, «нанизываемых» на вертикаль (рис.2). Каждая из позиций представляет собой вариант основного словесного блока:

люди пьют водку
и восходят поля в небо

Ясно, что такое построение соотнесено с мировым опытом строфической поэзии, где каждый стиховой блок является реализацией строфического канона («онегинская» строфа и «Онегина» воздушная громада»). Позиция 3 прочитывается как полный вариант и реализует все словесные вакансии. При симулированном переживании текста отсутствие слова в позициях 1,2 и 4 конкретизируется как актуальная вакансия, словесная пустота, зияние (рис.3), подобно пропущенным строфам в романе Пушкина.

В основе геометрии стихотворения лежит образ Креста, невидимый, но строимый словами-точками стадийно, путем организации «перекладины», точнее «перекладин», так как в идеальном двухмерном пространстве целому тексту соответствует один Крест, но для его осуществления необходимо надстраивание друг над другом четырех сдвоенных перекладин, создающее инерцию движения вверх листа бумаги с перспективой раздвижения белого «поля» страницы.

Каждая позиция состоит из двух фраз или элементов фразы (рис.1), первая из которых относится к миру человека (А), а вторая — к внеположной человеку реальности, к «равнодушной» природе (В). В позициях 1—2 между ними существует противоречие, реализованное в смещении центра и несовпадении буквенного состава (рис.1г). В позиции 3, когда фраза В «достраивается» до трехсловного предложения и обретает симметрию на уровне расположения знаков (включая «зияющие» пробелы), конфликт сохраняется на уровне порядка членов предложения. Мир человека представлен в «непространственном» пространстве русского предложения линейно, мир Мира — концентрически (рис.1а). Движение во фразе А направлено вглубь тела, во фразе В — вверх (рис.1б). Если А говорит некоторое «так», то В утверждает себя как некое «так-да-не-так». То же наблюдается и в ритмическом рисунке фраз (рис.1в).

В позиции 4 происходит «взрыв»: слово «поля» «выпадает» вниз к краю листа, а объект и предикат действия «полей» начинают относиться к «людям». Соединительное «и» явственно начинает выражать отношения причинности. А и В воссоединяются в новом качестве. Причину нетрудно найти в области конвергенции различных существующих идеально и материально выраженных планов органического художественного целого. Визуальный образ Креста в соотнесении с мотивом вознесения («восходят в небо») актуализует христианский («западный») контекст в нераздельном единстве с восточным. Вглядимся в спектр значений слова «водка», вырастающий из контекста. «Поля» (колосья) «восходят в небо» в силу того, что они обильно орошаемы водой, низвергающейся сверху, дождевой прежде всего (Николай Олейников: «Геометрия — причина прорастания стеблей»). «Водкою обычно называют перегонное вино, хлебное, иногда из плодов»⁵. Водка может предстать, таким образом, как сверхплотное состояние воды, с одной стороны, с другой — как такое состояние субстанций хлеба и вина (плоти и крови не называемого

в тексте Бога-Слова, распятого на кресте), в котором они пребывают как единое целое, избавленное от трагедии дуальности. Водка делается из зерна, как хлеб, и пьянит, как вино, плоть и кровь Спасителя слиты в ней воедино, как инь и ян в древнем китайском символе⁶. Человек, взятый в единстве единичного и множественного («люди»), через питье водки (остающейся в своем существе «ян») оказывается втянутым в воронку мирового круговорота, «берет часть» восходящих колосьев и в силу этого сам у-част-вует в мировой мистерии, снимая «антропологический парадокс»⁷. Человек изначально «распят», обречен «пить водку», и не потому что «вкусно» (Л. Н. Толстой), — это его экзистенциальная функция, которая превратилась бы в порочный круг, если бы не Спаситель (часть Мира, равная целому Мира), давший распять себя и распявший на Кресте Мир. Идея «опространствования» Бога тоже, конечно же, не нова, достаточно вспомнить апокрифическое Евангелие от Филиппа: «Евхаристия — это Иисус, ибо его называют по-сирийски Фарисатха, то есть тот, кто распространился. Действительно, Иисус пришел, распяв на кресте мир»⁸.

Принципу нераздельности и неслиянности начал инь и ян в стихотворении подчиняются отношения между двух- и трехмерным пространствами, между пустым и заполненным, материальным и идеальным, между Автором текста и его Читателем. Субъектом высказывания становится само Слово-Логос — ключевое понятие для данного стихотворения, охраняемое «табу» и доступное дешифровке в сложном соотношении действия силовых «полей» слов «с маленькой буквы». «Бог языка является нам» (Вилен Барский).

Вернемся к позиции 3. В двухмерном пространстве наконец-то явлена целиком «перекладина» мира природы в своей симметрической соразмерности. В трехмерном — возникает мощный двусторонний импульс движения вверх: «вос-ходят... в небо». Перекладина работает как «натянутая тетива тугого лука», позволяет осуществиться движению, превращающему визуальное стихотворение в своего рода поэтический мультфильм, построенный на смене кадров, в каждом из которых крест будет расположен чуть выше, чем в предыдущем. «Такое текстовое пространство образует особое силовое поле, внутри которого все (включая время) говорит на языке этого «внутреннего пространства»⁹.

Текст одновременно «распространяется» вниз (при линейно-дискурсивном чтении) и «растет» вверх листа бумаги в динамической визуализации (рис.4). Одновременно покоится на листе бумаги и пребывает в бесконечном движении вверх. Зримый трехмерный образ «удержан» в слове, и одновременно каждое слово стремится «сжаться» в одномерную математическую точку.

Вчувствование в «односторонность» позиции 2 позволяет испытать эффект «покачивания» Креста в свободном полете, мерцание перевеса правого и левого «крыльев» — в зависимости от того, чем маркировано созерцание Креста: точкой слова или невидимой точкой его мнимого отсутствия (рис.5).

Прагматический аспект текста, созданного в традициях конкретной поэзии, несводим к авангардистской провокации, но тяготеет к углубленной медитации по поводу прочитанного-увиденного-явленного, медитации, требующей Человека всего — Западного и Восточного, левополушарного и правополушарного, человека Традиции и человека Авангарда. Стихотворение остается при этом «коммуникацией формы, структуры-содержания, а не обычной коммуникацией идей»¹⁰.

Минимальными средствами построена динамическая модель бытия Слова в Мире и Мира в Слове¹¹.

Примечания

- 1 *Гаспаров М. Л.* Очерк истории европейского стиха. М., 1989. С. 266.
- 2 Из письма автору настоящей статьи.
- 3 Цит. по: *Жантиева А.* Конкретная поэзия в Англии. — Неоавангардистские течения в зарубежной литературе 50—60-х гг. М., 1972. С. 298.
- 4 См. об этом: *Штейнер Е.* Картины из письменных знаков (заметки о визуальной поэзии). — Индекс. М. Изд-во «ЭФа» ВГФ им. А. С. Пушкина. 1989. С. 311—312. О соотношении изображаемого и изображающего в символистской поэзии см.: *Лихачев Д. С.* Из комментария к стихотворению А. Блока «Ночь. Улица. Фонарь. Аптека...» Лихачев Д. С. Избр. работы в 3 т. Т. 3. Л., 1987. С. 339.
- 5 *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 1. М., 1956. С. 218.
- 6 Китайский подтекст может быть подключен также через ассоциацию с «рисовыми полями» О. Э. Мандельштама (китайцы «водку пьют, как ласточки с Ян-Цзы»). Интереснейшим образом диалектика инь и ян воплощена в драматургии Вилена Барского. Пьеса «Пушкин, Моцарт и Сальери» — двойник-трикстер («Мне не смешно, когда...» — говорит Сальери; Моцарту смешно) пушкинской «маленькой трагедии». Сальери и Моцарт взаимно готовят убийство, а Пушкину остается лишь вызвать обоих на дуэль. До сценического воплощения доведен конфликт, заложенный в пушкинском тексте: Моцарт самим фактом своей гениальности и своего телесного существования в мире провоцирует Сальери на физическое убийство, убивает его духовно, тем самым спасая (рис.6). Водка здесь — знак «русского»:

(Моцарт): О, Моцарт, дух свой укрепи!
(Из бутылки водки, стоящей на фортепьяно, наливает полстакана, и залпом выпивает.)

Закусывать не стану — как русские —
с них стоит взять пример. Недаром
таких высот они достигли в музыке,
в божественном искусстве нашем!

(Пунктуация авторская.)
- 7 О глубинной связи между «наркотизацией» и «трансценденцией» как двух заданных человеку механизмах преодоления «антропологического парадокса» см.: *Аркадьев М. А.* Конфликт ноосферы и жизни. Ноосфера и художественное творчество. М., 1991. С. 74—87. Александр Введенский: «Звери не употребляют алкоголя. Звери скучают без наркотических средств».
- 8 Цит. по: *Трофимова М. К.* Историко-философские корни гностицизма. М., 1979. С. 176.
- 9 *Топоров В. Н.* Пространство и текст. Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 280.
- 10 Concrete poetry. An international anthology. London. 1967. P. 15.
- 11 Автор статьи считает нужным привести в качестве своего рода post scriptum'a фрагмент письма, полученного им от Вилена Барского после того, как статья была написана: «...Между прочим, о случайностях: толчком к сочинению этого стихотворения был увиденный мною эпитафия (...и восходят поля в небо. Из песнопения), поставленный Г. Айги к своему стихотворению «Казимир Малевич» (1962), при том, что ни концептуальное решение моего стиха, ни его поэтика совершенно не связаны с самим стихотворением Айги, прекрасным, но, как говорится, из другой оперы». Приношу извинение автору за цитирование неопубликованного источника.

Вилен Барский

ангел
аромат ангел
столп света аромат ангел
ребенок столп света аромат ангел
простыня ребенок столп света аромат ангел
след и жизнь простыня ребенок столп света аромат ангел
ангел аромат столп света ребенок простыня след и жизнь
ангел аромат столп света ребенок простыня
ангел аромат столп света ребенок
ангел аромат столп света
ангел аромат
ангел

у е д и н е н и е

у д в о е н и е

у д в о е н и е

у т р о е н и е

у т р о е н и е

у т р о е н и е

ч е т в е р

т о в а

н и

е

смех

смехАхАхАхАхАхАхАхАхА
 смеАхАхАхАхАхАхАхАхАх
 смехЕхЕхЕхЕхЕхЕхЕхЕхЕ
 смеЕхЕхЕхЕхЕхЕхЕхЕхЕх
 смехИхИхИхИхИхИхИхИхИ
 смеИхИхИхИхИхИхИхИхИх
 смехОхОхОхОхОхОхОхОхО
 смеОхОхОхОхОхОхОхОхОх
 смехУхУхУхУхУхУхУхУхУ
 смеУхУхУхУхУхУхУхУхУх
 смехЫхЫхЫхЫхЫхЫхЫхЫхЫ
 смеЫхЫхЫхЫхЫхЫхЫхЫхЫ
 смехЭхЭхЭхЭхЭхЭхЭхЭхЭ
 смеЭхЭхЭхЭхЭхЭхЭхЭхЭх
 смехЮхЮхЮхЮхЮхЮхЮхЮхЮ
 смеЮхЮхЮхЮхЮхЮхЮхЮхЮх
 смехЯхЯхЯхЯхЯхЯхЯхЯхЯ
 смеЯхЯхЯхЯхЯхЯхЯхЯхЯх
 смехАхЕхИхОхУхЫхЭхЮхЯ
 смеАхЕхИхОхУхЫхЭхЮхЯх

то да сё

танка

сёдато
 дасёто
 тосёда
 датосё
 сётода

хокку

тёдасо
 тадосё
 тодёса

экуменистика

один Г О Д один Б О Г
другой Б О Г другой Г О Д

один Г О Д один Г О Д
другой Г О Д другой Г О Д

один Г О Д один Г О Д
другой Г О Д другой Г О Д

один Г О Д другой Г О Д
другой Г О Д один Г О Д

один Б О Г другой Б О Г
другой Б О Г один Б О Г

Сергей Бирюков

«...И ПОИСК СУТИ НЕЖНОЙ...»

Дмитрий Авалиани — поэт, обладающий двойным зрением и двойным слухом. Слово прослушивается им от «до» до «си». Каждый звук материализуется в букву. Азбуку, графику буквы Авалиани воспринимает, как Данное, как вызревшее в этом языке. Но и свою работу в этом языке он воспринимает, как Указание ему.

Дмитрий Авалиани — поэт в химически чистом виде. Такого почти не бывает, но все-таки бывает. Например, Дмитрий Евгеньевич Авалиани.

Все химически чистое существует как образец или используется для лечения, например, кислород. Просто ведь дышать кислородом невозможно. Поэзия в чистом виде существует вдали от нас. Мы не готовы ее воспринять. Но готовы дать ей заранее определение, иногда кажущееся точным, скажем, «лабораторная» поэзия. При советской власти это было однозначно плохо, до Советов это было неоднозначно, но тоже плохо, после Советов — это тоже плохо, но уже несколько лучше. Без юмора об этой ситуации говорить невозможно. Ведь поэтом у нас можно назвать кого угодно, но часто не самого поэта. Немного суетности с улицы: еще недавно — 10 лет назад — имя Велимира Хлебникова было известно едва ли каждому члену СП, а творения е два — е четыре. А Хлебников умер в 1922 году, имя его при жизни было легендарным. Авалиани на сегодняшний день — это 4—5 публикаций — в газете московских таксистов, в газете московской художественной богемы «Гумфонд», в журнале интеллектуалов «Апокриф», в «Книжном обозрении» и 100 экземпляров тоненькой книжечки (первой и пока единственной) «Пламя в пурге», выпущенной издательством АРГО-РИСК (М.; 1995) в серии книжного приложения к «Новой литературной газете». А Дмитрий Евгеньевич между тем служил сторожем в писательском доме на Аэропортовской. И если бы не палиндромически настроенные Белашкин с Бонифацием, то неизвестно сколько бы еще ожидали мы встречи с поэтом. Теперь уже и «Новый мир» напечатал Авалиани по принципу «лучше поздно».

В этой ситуации с Авалиани как бы и нет ничего особенного, примерно то же самое происходило с Айги — при том, что это имя было известно и был авторитет его зарубежных публикаций, сходная ситуация со многими авторами. Что ж, «мы ленивы и нелюбопытны». Утешимся тем, что большинство народонаселения и Пушкина не читает.

Так вот — Авалиани. Хорошо это или плохо, но мы не имели возможности видеть, как развивается поэт, и сейчас мы имеем дело с мощной поэтической системой, которая складывалась вдали от читателя, от чужих глаз, в центре Москвы, но как бы на глубине — в скиту, в пещере. Авалиани в своих творениях одновременно здесь и не здесь.

Здесь он, безусловно, все видит и слышит. Но так же, безусловно, не здесь. Его реакции на происходящее слишком глубоки, слишком философичны, слишком окрашены призыванием поэта. Это чувствуешь физически, когда слушаешь его чтение, когда он говорит и когда молчит. Его чтение, внешне лишенное манеры, очень индивидуально, баритонально окрашенный тембр голоса как бы вытягивает на поверхность внутреннюю суть стиха и тут же ее прикрывает, предупреждая переход в банальность.

В Авалиани никогда не ощущается суетности человека большого города. В заурядном московском дворе, где мы курим на лавочке близ какой-то нелепой песочницы это человек-остров, он исполнен абсолютной простоты, спокойной и, как может показаться, немного торжественной. Как будто за ним и внутри него есть что-то такое, что дает ему уверенно-сть в неколебимости мира. Да не как будто, а на самом деле.

Авалиани абсолютно чужд экспансионизм, столь характерный для литераторов нашего века. Он не стремится кого-то агитировать за что-то, убеждать, покорять своей поэзией. В принципе он не против просветительства и с пониманием относится к просветительским поползновениям других. Он просто самодостаточен настолько и настолько уверен в необходимости прекрасного — поэзии, что пишет, преобразует — и все. Очевидно, только в таком душевном равновесии могут из обычных слов складываться симметричные палиндромические периоды, или одно слово анаграмматически преобразовываться в другое.

Его палиндромические стихи — это своеобразная мозаика ощущений поэта, его наблюдений, прозрений и расшифровок самой формой. То, что палиндром способен выявлять скрытое в языке, не секрет. Однако пути такого выявления могут быть различны. Авалиани избирает нефабульный путь движения сюжета, соединяя очень разнородный «материал».

В палиндроме его привлекает сама возможность открытия потенциальных возможностей слова. Его волнует красота, «волшебство»:

Режу фигурки —
конус и рыбка,
как бы рисунок —
и круг и фужер.

Такая гибкость, пластичность стиха достигается в данном случае обратным движением звукобукв. Для Авалиани палиндром действительно «ревизор роз и вер». Он природно чувствует, как обратное движение снимает резкость, чуждость слова, какого-нибудь канцеляризма и варваризма. Язык как бы оживает, получает новое качество.

Здесь стоит высказать одно общее соображение, которое меня давно интересует и которое всякий раз возникает, когда я обращаюсь к творениям Авалиани. Обычное стиховедение занимается анализом стиха по метрике, строфике, ритмике, рифме, эвфонике. И действительно эти признаки стиха долгое время были магистральными, веками накапливались различного рода изменения, усовершенствования и т. д. Но всегда существовали и другие признаки (к некоторым из них я обращался в своей публикации в «НЛО» 1993, № 3 и книге «Зевгма. Русская поэзия от маньеризма до постмодернизма» — М., «Наука», 1994). Это палиндромические и анаграмматические превращения слова, тавтограммы, где подбор слов, начинающихся с одной буквы, задает смысловую основу стихотворения. В начале века новые приемы, преобразующие стих, активно разрабатывал Хлебников и сам же их успешно применял. Фактически вырабатывалась новая эстетика стиха. Но тогда и много позже это было принято и понято лишь отчасти, даже сторонниками и последователями поэта. В частности, утверждение Хлебникова, что начальная буква влияет на содержание слова (т. е. фактически план выражения воздействует на план содержания, или означающее на означаемое), выглядело фантастическим. Авалиани, родственник Хлебникову по духу, развивает эту линию.

Принимая поэзию как делящийся эксперимент Авалиани ставит перед собой все новые задачи. Впрочем, с уверенностью сказать, что прямо так специально ставит, не могу. Возможно, все его пробы возникают стихийно, спонтанно. Например, чудесная «Ящерка...» — своего рода обратный алфавит (разновидность акростиха), когда начальные буквы

строки представляют собой алфавит в обратной последовательности — от Я до А.

Я
ящерка
ютящейся
эпохи,
щемящий
шелест
чувственных
цикад,
хлопушка
фокусов
убогих,
тревожный
свист,
рывок
поверх
оград.
Наитие,
минута
ликованья,
келейника
исповедальня.
Земная
жизнь
еще
дарит,
горя,
высокое
блаженство
алтаря.

Или стихотворение «ДТН», где в 16 строках используются только обозначенные согласные. Или серия двустипий, складывающихся в стихотворение, а в каждом двустипии вмещен согласный ряд алфавита. Или стихи, в которых слова, сталкиваясь, порождают новые слова, то есть происходит то, что можно назвать переразложением слова.

Но Авалиани идет дальше: вдруг он прозревает в графическом начертании букв (в шрифте) возможности к перевоплощению. И вот уже рука сама выводит буквы таким образом, что получается зеркалка: читаешь с одной стороны слово «человек», переворачиваешь лист — получается «азиат», с одной стороны — «краски», переверот — «радуга» и т. д. Эта игра захватывает. Понятно, что идет определенная подгонка написания букв, чтобы они свободно читались и прямо и зеркально, но результаты просто поразительны. Предоставлю читателю самому включиться в эту стихию буквенных превращений. Добавлю только, что на мой взгляд это явление, которому еще нет названия (я предложил обозначить как графический анаграмматизм), новый поэтический прорыв: попытка выявления каких-то сущностных сторон бытия слова, поставленного отдельно. Каждое слово как бы одно в мире — и оно должно объяснить какое-то явление. Допустим, слово «человек» несет в себе уже достаточно много, но при перевероте оно обнаруживает еще одно значение — «азиат». Впрочем, здесь же поле текста начинает сужаться, потому что слово «человек» может подразумевать человека, как и слово «азиат». Таким образом создается минималистское напряжение определенности — ЧЕЛОВЕК — АЗИАТ. Или слово «фюрер» при перевероте может быть прочитано как «из стада». Та же ситуация определенности. Это, вообще говоря, близко к ребусу и больше адресовано к разуму, чем к чувству. Но для разума парадоксальность слишком резкая. Резкость же способна вызвать эмоциональный отклик.

Таким образом, возвращаясь к отступлению, можно сказать, что новые приемы, подобно известным (рифме, ритму, метру, строфике), определенно семантически, расширенное использование этих приемов дает возможность открыть в слове и за словом то, что иной раз невозможно выразить в привычных поэтических категориях. А такой нацеленный поиск наибольшей выразительности, новых путей к Тайне позволяет и в «обычном» стихе выйти за его плоскость:

Но я не прав, и разве дух безбрежный,
объявши дом щедушный, неопрятный,
не должен сделать благодатным
и твой восторг, и поиск сути нежной.

Дмитрий Авалиани

ИЗ НЕОПУБЛИКОВАННОГО

Бесы летят понизу
бездарь все ест поедом
бегство же с миною постною
без толку — это уж познано

Беличьи кружат колеса
бедности злые в нас слезы
бей себя веривший в грозы
белой шатаясь березой

Бешенство сдерживай весен
бежевой кротостью осени
бездною с тропами козьими
берегом струдившись к озеру

Верю что в свете
вещи и дети
вес свой имеют
вечности в тихом совете

Весь весела в мальчугане в предмете
вечер в голландском портрете —
весь драгоценность
ведь блещет даже и пыль на штиблете

Вены прожилки в мраморном монументе
ведаю — кровью нальетесь когда на рассвете
ветер вздохнет
вензеля оживут на манжете

Генделя Гегеля Гессе
Геринга Гитлера Геббельса
гения и гиену
Гя-земля для чего вызывает из плена

Гейзеры бьют из глубин
Гете могуч исполнил
гетто гибнет горит
Гераклит: все течет — говорит

Геродота потомки
геммы читая что ищите в мутном потоке
геморрой ли причина героев бегов непосед
гены что карты да Германн не знает секрет

Дерево с места не сходит
делится шелестом с хором
держит корнями свой холм
дерзких снося насекомых

Девятимесячным сроком
дева ждет детства восторга
дельта в ней сброс водостоков
Дельфы оракул востока

Деда стотысячеюкого
денно и ночью устойчивость
дегтем связует изменчивость
дела бесцельно текучего

Женственности не хватает
жертвенность пропадает
жесты зовут все мелькает
жжение зуд вызывает

Жестоковейные видно
жест бы надо дубину
желеобразному студню
жердь бы пасти наши будни

Жестью же кровельной скроешь ли кровь
жерло бурлит валит все вкривь и вкось
железобетонный черный обуглен каркас
жемчуг бы глаз лишь не погас

Зеницу как ока
землю храни свою ибо от Бога
зев ее мрак но не суди односторонне
зеленокудрая ветвь ее лезет высоко

Зеброй береза берегом мирно пасется
зеркалом отражено озером шурит нас солнце
зернь зыбучая жизни рекою зовется
зелье дремучее вдоль нее зверем крадется

Зевса зазноба златоволосая нива
зебу подобье громаднорогатое древо
зело обильны знойно ленивы
зека за муки осыпьте родные мои вы

* * *

1. Ах ударит роскошь
шок сортира духа

2. ах ума ли сон?
Заразу
муза разносила муха

3. ах юнец, ты — рок
сон кому — шумок
нос — корытце нюха

4. ха-ха
но мир праха сна
пол стена да сатана
фу-ты баба, баба-быт
у фаната сада нет
слопан сахар при монахах

5. ах я Ренуар
фиолетово тело
и фрау-неряха

6. ах я лежу — хлам
я мал, хуже ляха

7. ах амен —
не Римана мир
не Маха

* * *

1. ах рано мода нам ума
надо монарха

2. амен и сень —
не синема

3. коряв, о Русь, дуб
будь суров ярк

4. тела бич — Ермаку,
а наукам — речи балет

5. те ж нам узоры будут
что дубы, розу манжет

6. Табань! — тянись лупинусом, Адам,
в мадам осину
пульс унять, набат

7. Так саранчи бич мил?
или мчи, бич, на раскат?

* * *

1. Мажор оплакан пошло —
Фод, шоп, накал по ромам

2. я не минор, о Боже —
да плач и дома
хам одичал, падеж...
оборони меня
3. на грош
удач нам али нет
в тени Ламанча
душ орган
4. навара куш, у двери пан —
иди на пире в душу караван
5. тяни в бояре взад —
да зверя обвинят
6. те брешущие бесы
сук вижу — уж и вкусы
себе ишу шербет
7. тел, мод и боли след
дел, сил, обид омлет
8. я ем учено, не чумея
9. я ересь тучи лет ел
и новым ум умыв
они летели чуть серея
10. те — за грозу
а те — в цвета,
узор газет
11. ДА, НЕТ — идите в торг и ад
а игр ответ — идите над
12. домами Рима мод
13. телами Рима лет
14. тел ибо дань, терем — умри
шумим у ширм
умереть — надо билет

* * *

1. Лот с Богом сыт
но как бы, лгун,
ил, глину глыб
как он
ты смог об стол
2. ударить тело б торг
и игр отболеть тираду
3. удя, а не летя в идее
дивя теленаяду

4. ты разведен, а вид —
в еде, в диване дев зарыт

5. а гам у баб
у рта труба, бумага

6. меняться бы, дурашка
а к шару дыбься тянем

7. к овалу бедер, свадеб —
беда в среде булавок

* * *

1. Иди ты, позер, чтива кулыт (соли мало) к шуту
школа — милость лукавит
через опыг иди

2. ворота Иванов малы
браки кобыл увели,
лев улыбок, Икар
был амвон авиаторов

3. били б заразу мы, муза, разбили б

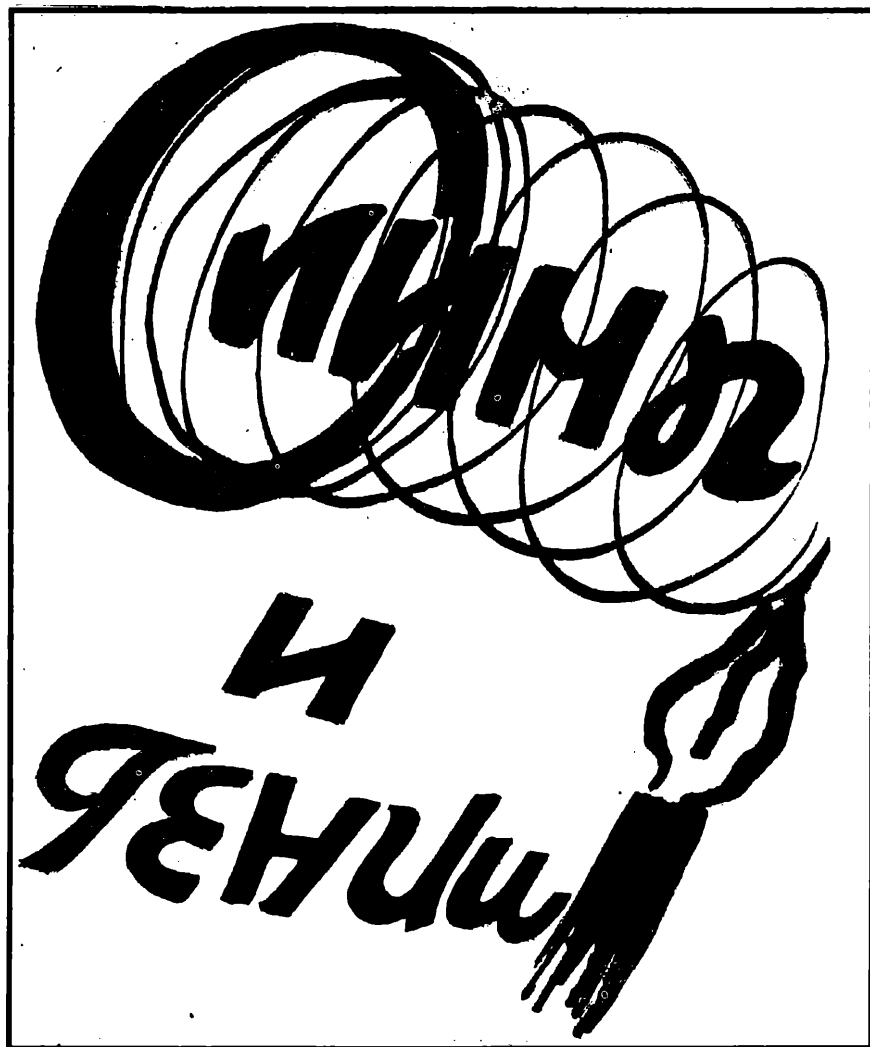
4. ворота б у книг-инкубаторов

5. яиц келеен вид
но коз и баб из окон
дивнее лекция

6. о локон
он около

7. дыр зван из нови
вонзи — навзрыд





РАПЛРОУ

вложен

патрон

чувств

свистать

дрядлю

История
Николай
чужья

свирель

эзюлька

дряхоя

близко

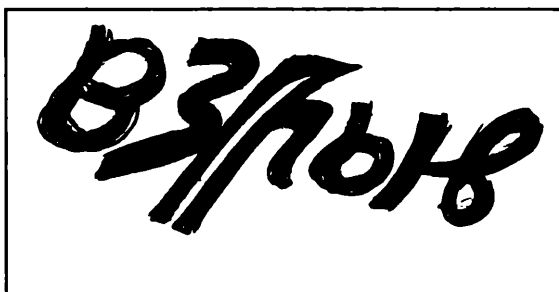
нежданная

нравда

**РУССКАЯ
ВОДКА**

**ВОДКА
ВОДКА**

ВОДКА



да помощь

сохрани

приди
к столу

Сергей Бирюков

ЗРИМОЕ ЗВУЧАНИЕ

Вначале стихи:

ВЕСНА 1970. I

*(ужастаетснєг,
бєгутручьи)*

Лєтает свет: боюсь
небєс
боюсь
весєн
нєхднєй
небєсных боюсь небєс
нєхднєй
весєнних: Лєтает
снєг боюсь чудєс боюсь
небєс боюсь чудєс
нєхднєй
весєн
нєх

Начало века было отмечено необыкновенным интересом поэтов к музыке, попытками соединить поэзию с музыкой — «симфонии» Андрея Белого и его же эксперименты «музыкальной» записи стиха, «фонограммы» А. Н. Чичерина, «Тактометр» А. Квятковского, чтение Маяковского, Каменского, Крученых. Но все эти авторы не были профессиональными музыкантами, и хотя очень много сделали в плане интонирования и артикулирования слова, прорыв в целом оставался на уровне выработки новых подходов к чтению и к записи стиха. В 30-е годы поиски в этом направлении были прекращены или, во всяком случае, остались неизвестны. В 50-е годы возникает авторская песня с чтением стихов под гитару, чтение снова начинает индивидуализироваться, омузыкаливаться.

Елизавета Мнацаканова, не вписавшись в общий контекст, который затрагивал ее, в силу отдельности, весьма косвенно, нашла свой путь. Профессиональный музыкант — в начале 50-х годов окончила Московскую консерваторию как пианист и теоретик, а затем аспирантуру — Мнацаканова вышла на глубокие органические соприкосновения стиха и музыки. Фактически ей удалось объединить две стихии: музыку и поэзию. И в этом случае можно наконец определенно сказать, что существует поэзия музыки и музыка поэзии. В течение по крайней мере 30-ти лет Мнацаканова создает цельную систему музыкально движущегося стиха. Однако долгое время эта система не выходила на поверхность. Позднее сама Мнацаканова писала: «Что же касается моих стихов и других литературных работ, то есть *Дела моей жизни*, то ни единая строка из этого (исключая несколько переводов) на территории СССР — с 1945 года я жила постоянно в Москве — мною не публиковалась, ничего из моих литературных работ не было известно, мною никогда и нигде не упоминалось. Живя и работая в обстановке почти полной изоляции (это был мой свободный выбор), как бы абсолютного вакуума, я не считывала на интерес к своему творчеству и не желала его». Но даже

если бы она попыталась в 60—70-е годы выйти на поверхность, из этого ничего бы не вышло. Куда менее радикальные опыты оставались за пределами печатных площадей. Мнацаканова же фактически посягала (не претендуя ни на что!) не только на квазипоэтику советского стиха, но и на пересмотр традиционной высокой поэтики, которая была в оппозиции к повсеместной халтуре и так называемой искренней неумелости. Недаром, переехав в 1975 г. из Москвы в Вену, Мнацаканова стала печататься не в общеизвестных эмигрантских журналах, а в эфемерных, на взгляд «нормальных» литераторов, изданиях — «Аполлон—77», «Ковчег», «Мулета», выпадавших из круга политических и эстетических устремлений литературной эмиграции.

Для того чтобы понять принципы мнацакановского подхода, надо вспомнить, как строится музыка. Музыкальная ткань имеет такое же членение, как и словесная — слово (в музыке — мотив), фраза, предложение, период. Все эти термины взяты из арсенала ораторского искусства, то есть словесности.

Близость музыки и слова, родственность их происхождения — все это не требует особых доказательств. Бах не только писал гениальную музыку, но и профессионально владел риторикой и преподавал ее. Однако внутренние связи элементов в музыке иные, чем в словесном искусстве. Мнацаканова пишет словами, но эти слова добываются из музыки, протягиваются сквозь музыку, поэтому они иногда неузнаваемы, поэтому мы видим наплыв одних и тех же слов (на самом деле они разные!). Кстати, напомним о сходных приемах у Хлебникова, но как бы в обратной перспективе: разные слова как сходные. Недаром Хлебников хотел поверить законы времени «музыкальным ладом», и недаром он один из чтимых Мнацакановой поэтов.

Мнацаканова использует музыкальные формы развития материала, и от того, какие это формы, зависит художественный результат. Так, хорвое многоголосие в одной из частей развернутого цикла «У смерти в гостях» («Beim Tod Zugast») создает напряжение, сходное с народными заглавками, при этом происходит необычное звуковое перераспределение: консонанты приобретают вокалическое звучание, а вокализмы — консонантное (при отрывистом — стаккатном произнесении). Вокализм в скоплениях консонантов типа «вдв» порождается как бы восстановлением редуцированного «Ъ», голосом подставляемого: «вЪдЪвЪ». Очень важно здесь при чтении правильное распределение дыхания, подсказанное записью текста, очень точной, — дыхание как бы подхватывается. Именно из всех этих составляющих и складывается произведение, обладающее большой эмоциональностью. Именно благодаря сильнейшему остранению материала, почти математической расчисленности его. Вот этот текст:

ЛЮБОВНОЕ

а я думала мы
с тобою вдвоем я
думала мы вдвоем с тобою
мы с тобою вдвоемвдв
о я такятякду
маламы
вдв
о, я так ятак дума
ламывдвдемы
всегданавсе
гдामывдв
о, я так ятакду
маламымымы
стойбймы
вдв
оеммы вдв
о, о, о,

В другом случае — это «антифонное» звучание; как пояснит нам словарь музыкальных терминов: «диалогическое пение солиста и хора или двух частей хора, как бы отвечающих одна другой». Вот пример — одна часть из «Утоли моя печали», мощной протяженной композиции плачей-ламентаций:

№ 5

Ты, Купино Неопалимая,
Утоли Печали именуемая,
утоли и мою печаль!

веселое коло

венчали	меня	венчали
вначале	меня	венчали
печали	меня	венчали
кончали	меня	вначале
встречали	меня	печали
печали	меня	кончали
кончали	меня	встречали

венчали — ' — —
печали — ' —
 — ' — ' —
 — ' — ' —

Проращение лейтмотивов в лейттемы — характерный прием симфонического развития — постоянно используется Мнацакановой, но в книге «Das Buch Sabeth» он доведен до совершенства. Мы не знаем, какая музыка звучала поэту, когда он писал это произведение, полностью оно может воплотиться в голосе автора. Однако у нас остается и возможность собственной интерпретации — голосом.

Характерно, что звучание в книге Мнацакановой в конце концов становится настолько осязаемым, что переходит как бы в видимое (и тогда читателю является и почерк, и графические видения автора в цвете) — это звуковые волны наконец воплотились. И если в словесном, в звучащем мире остановка все-таки возможна, то в графике поэт достигает действительной неостановимости движения.

И уже сама графика влияет на звуковое воплощение. Здесь действуют системы современного музыкального письма, которые используют в качестве темы не развернутую мелодию, а тембр, тембровые пятна, ритмические структуры, и тогда напластования отдельных слов, которые наплывают друг на друга, дают тембровый эффект кластера, а сама запись текста становится графически ощутимой, переходит в цветомузыку.

Музыка — слово — живопись — слово — музыка, — так схематично и кольцеобразно можно записать это вечное движение поэтического мира Мнацакановой.

Все «содержание» «содержится» здесь. И выпянуть его отсюда невозможно другим инструментом, кроме чувства, настроенности. Инструмент восприятия и передачи должен быть настроен. И тогда наступает ясность ощущения, открывается внутреннее зрение, открывается внутренний слух. И становится ясно, почему «объект» сравнивается сам с собой (март сравнивается с мартом, например), потому что время протекает мгновенно, и в следующую секунду вещь, явление уже не равны только что названным. Уже произошли глобальные изменения, явление перешло в другую плоскость. Такой подход можно назвать мультипликационным, но учитывая при этом, что мультипликация в обычных «мультиках» лишь физическое явление, а в поэзии — если не захват метафизического, то путь, приближение...

К сожалению, в журнале трудно воспроизвести цвет, поэтому обратимся к черно-белой графике Мнацакановой, к той вязи, которая одновременно демонстрирует и слитность, всеобщность письма и отдельность его элементов.

Генрих Сапгир

СТИХИ НА НЕИЗВЕСТНОМ ЯЗЫКЕ

1

Наверняка это подготавливалось исподволь — там, в мозжечке, но произошло как-то вдруг. Как, откуда произошло, а может, произошло, неизвестно, просто я почувствовал, что моя рука, которая сочленена, а возможно, и выросла из моего плеча, иначе почему бы ей здесь болтаться вроде сломанной ветки, сама задвигалась по листу бумаги, выписывая какие-то значки. Как принтер компьютера. Я сообразил, что, наверно, это — послание, и вложил другой рукой в мою судорожными рывкамидвигающуюся руку черную авторучку. И вот на изумленно белом поле появились ряды значков, скорее всего, — букв, слова, по-моему, строки на совершенно мне неизвестном языке. Я взял листок, поднес его поближе к лампе — и ничего не смог прочесть. Это были стихи, я видел. Рядом стоящие строки заканчивались подобными знаками, можно было понять, что это рифмованные стихи.

Сказать, что я ничего не ощущал, было бы неправдой. Это была тень чужого, нет, не чужого, какого-то постороннего вдохновения, чувства искреннего и возвышенного. Я почувствовал даже удовлетворение, когда — не скажу, что перечитал, а пересмотрел исчерканный листок, и понял, что стихи определенно удались. Но чем, чем это стихи? Никаких картин мне тоже не представилось, слишком издалека. И что за поэт? Какое он имеет ко мне отношение?

Догадка пронизала меня, как укол. Скорее всего это тот же я, но существующий совсем в другом мире, который ему представляется, естественно, как и мне здешнему, нормальным и будничным.

В какой-то момент он меня почувствовал так остро, что произошел контакт. Он ощущал всю неповторимость его реальности, всю драгоценность его бытия, он был поэт, он писал стихи. И соединившись с ним, я тоже все почувствовал, как впервые, всю свежесть снега, уступающего с легким хрустом моим еще теплым, только что из дома, ботинкам. Серый одинокий листок на голой березке. И все, все. Он там прогуливался возле, может быть, своего Дома творчества где-нибудь в однозначной Переделкину местности — и не береза это вовсе была, и не снег, а я понимал, что — снег и береза. Он про все это сочинял, а я сидел в Москве и записывал их (даже лист бумаги побледнел, не привык к такому).

Вообще, мир теперь представляется мне толстым слоеным пирогом, где каждый слой — новая реальность. И возможно, где-нибудь носят не одежды, а дожди, и вместо лица — носатая птица. И сонитие называют «выпить кружку пива» или «смять простыни», если есть там пиво и простыни, но, наверно, там есть то, что соответствует и пиву и простыням — и многому-многому другому, поскольку там есть поэт и стихи.

Таких «меня», я думаю, множество, но каждый сидит в своей реальности, непрозрачной, как скорлупа ореха. А если орех случайно трескается, сознание успешно защищается от всего нового, невыносимого, от этих обликов, отсветов, чудовищ, просто переносит на них все признаки

прежнего, привычного, нормального, своего. Называет его дядя Вася, а это настоящий динозавр.

Но вот произошло чудо: рука моя, минуя сознание, рисует твои стихи, мой невозможно далекий «я». Вот, я поставил тебя в кавычки, но ты-то живешь безо всяких кавычек и готов поклясться, что настоящий — это ты, а я — твоя туманная проекция. Вдальощущение, почти просто предположение.

Но я-то слушаю, не слыша, эту невозможную радиопередачу. Время от времени я записываю то, что я слышу, не слыша, что чувствую, не чувствуя, что пишу, не понимая ни черточки. И на что-то это похоже. Я кланюсь, это похоже на загадку всей нашей жизни. Потому в один прекрасный момент диктор произнесет своим поставленным голосом: «Дорогие радиослушатели!...» Нет, скорее всего: «Дорогой радиослушатель, наши передачи на такой-то волне прекращаются». И потом, сколько ни крути ручку настройки, ни переключай с диапазона на диапазон, там в эфире — только писки, шорохи и широкое эхо.

2

Мне бы хотелось, чтобы на эти тексты не смотрели, как на орнамент, как на визуальные словесные почеркушки, которые подчас рисуют предметы, лица, пейзажи или бегут поперк всей картины иного художника-концептуалиста. Разве вы не чувствуете, что это слова — длинные, короткие слова, которые выстраиваются в стихотворные строчки, рифмуются, повторяются, и не беда, что их невозможно произнести, прочитывать, полнота содержания очевидна.

Любой текст — это не только знаки, прихотливо рассыпанные, словно бесконечные бусы какого-то дикаря-филолога. Это особым образом зашифрованная энергия, которая содержит в себе более, нежели она может сообщить, как информацию и эмоцию. Есть неопределенное необъяснимое, но совершенно особенное сообщение для каждого данного текста, независимо от того, что он значит и как расшифровывается в системе данного языка.

Так и в нашем случае. Во-первых мы привыкли воспринимать таким образом написанные и расположенные значки с некими вариантами повторов, как буквы, слова и стихотворные строчки и благодаря нашей некоторой искусственности так их и видим. Просто мы их не можем прочесть, как какой-нибудь мало известный африканский или доисторический язык. Конечно, можно представить, что стихи написаны на этом доисторическом языке и успокоиться. Видно, что стихи и возможно найдется переводчик, который знает этот язык и переведет нам стихотворную пьесу хотя бы как подстрочник.

Но дело в том, что это какой-то непонятно какой язык, во всяком случае он открылся автору по наитию и сам поэт или как его называть — «воспроизводитель», «живой факс» не может прочесть и перевести достаточно внятно то, что он сам начертал на бумаге.

В свое время в 1 Послании к Коринфянам апостол Павел писал: «...Ибо кто говорит на незнакомом языке, говорит не людям, а Богу, потому что никто не понимает его, он тайны говорит духом. А кто пророчествует, тот говорит людям в назидание, увещание и утешение. Кто говорит на незнакомом языке, назидает себя, а кто пророчествует, тот назидает церковь.» Посему Святой апостол, конечно же, желал, чтобы Коринфяне больше пророчествовали, нежели говорили на незнакомых языках. Между тем поэзия по сути своей всегда стремилась говорить на незнакомых языках или «тайны говорить духом», точнее не скажешь. К сожалению, для назидания и увещания стихи не пригодны и поэтому если быть последовательным, то совершенно очевидно приходишь к текстам на «незнакомом языке».

Но люди по природе своей не могут не пророчествовать, не стараться изъяснить неизъяснимое. И поэтому у моих текстов появились переводчики. Кстати, первым был я сам, отчего и произошли эти пространные автокомментарии. Вторым был лингвист — полиглот Вилли Мельников, который со свойственным ему энтузиазмом написал вольные переложения, скорее медитации на мою небольшую книжку стихов «Тринадцать ниоткуда», назвали мы его тексты «медитанцами». Мне кажется, уместно привести здесь эпиграф к этой книжице: «разговор на языке, который я не могу помнить.» (Марк Странд). Таким образом появление этих текстов может быть отнесено к генетическому коду, к памяти — до рождения и к прочим пока еще довольно туманным вещам.

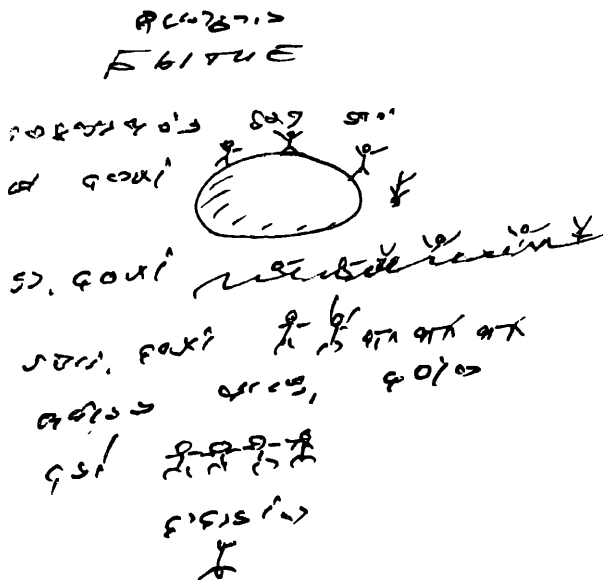
Вот один из «медитанцев» Вилли Мельникова:

По львиной гриве поплыву струистой
к развязкам зебро-тигровых полосок,
где след копыто-когтя свеж, неплосок,
где тупоклычья наняты ланистой
и глохнет глоссолалий отголосок.

Еще один поэт решил себя попробовать в переводе стихотворений, совершенно непередаваемых, это Владимир Ломазов, с некоторых пор живущий в Германии. По его словам, он почувствовал стихи, которые я ему передал и над которыми, как я понимаю, он не раз медитировал, как чисто лирическое высказывание, вот один из его «переводов»:


было ли —
выдохнуло слово — олово
вымахало облако — облако
было ли
было ли
воздуху воздуху
высохла гортань
высохла гортань
по воде что посуху...

Таким образом имеется не только текст на «незнакомом языке», но и переводы не вполне знакомом, то есть создана нормальная литературная ситуация. Из чего не следует ли, что отношение к литературному тексту надо менять коренным образом?



74471 095
 31111111 95H6
 0 40000000
 0 ЛЮБЧНО!

000! 7, 7, 7, 7, 7
 7! 7, 7, 7, 7, 7
 * * * * *

000000 000000


000000
 00
 00
 *
 *
 00

ԵՐԵՎԱՆԻ
ԸՆԴՈՒՄ



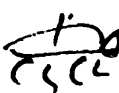


Մեր հայրենիքի մասին
հիշատակները
և մեր հայրենիքի
մասին հիշատակները

Երևանի մասին հիշատակներ
և մեր հայրենիքի
մասին հիշատակները
և մեր հայրենիքի









Երևանի մասին հիշատակներ
և մեր հայրենիքի
մասին հիշատակները
և մեր հայրենիքի

Երևանի մասին հիշատակներ
և մեր հայրենիքի
մասին հիշատակները
և մեր հայրենիքի

ПИСМО НАСЕКОМБИК

 ИСХОРАБИЕ ФУТУРИ








 СИМВОЛИ






































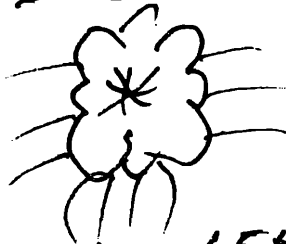










ЦВЕТОК - КЕНТ
 ВСЕЛЕННАЯ

Сергей Сигей

ФРАГМЕНТЫ ПОЛНОЙ ФОРМЫ

размеры и секреты современной поэзии:

каждое поэтическое состояние требует для своего закрепления особого материала... поэзия начинается, когда поэт объявляет смерть рукописям и черновикам, выбирая единственный верный способ среди гравюры на линолеуме, гравюры на картоне, трафарета, фроттажа выпуклого или вдавленного шрифта, прозрачной бумаги или бумаги копировальной, ваты и спичек, чурбана и топора. здесь я далек от мысли кого-либо эпатировать, поскольку проблема материала и определенной техники диктуется проблемой тиражирования: вне тиража поэзия недействительна. хороший пример работы в материале: свет на фотобумаге.....(1983)

о стихотворениях Ипполита Соколова:

хроматическое стихосложение, прежде всего смысловое. поэт оперирует не словами, а понятиями, добиваясь всех оттенков (например «дерева» (от крупного к более мелкому). оттенки сменяют друг друга постепенно, мелким ослаблением (не скачками)... «ночь» дробится на «звезды» («булавочные головки звезд», затем «оправа звезд лучшего ювелира», еще ослабление: «золотоносный звездный песок», еще слабее: «кольдкрем тумана для прыщиков звезд»; вот происходит переход в другую тональность: «сквозь сито звезд протерто облачное поре» (хроматизм в разных тональностях в музыке невозможен, но в поэзии тональностью оказывается слово, их словосочетания позволяют тональностный хроматизм в литературе)... каждый хроматический абзац вяжется со следующим этим переходом, когда признаком новой тональности оказывается слово-нота, новая нота... сопоставление очень мелких смыслов ярко обрисовывает идею хроматизма... где речь идет о звездах, облаках, ветре — хроматизм происходит в родственной тональности — стихии неба... на первый взгляд кажется, будто Соколов только последователь имагинистов, но он привносит в их образность — новый метод (хроматизм), благодаря которому становится свободен от ритма, метра, рифмы и прочих прежних приемов. и еще одно — очень важное: его метод возникает аналогией — делать в поэзии по примеру музыки... делать поэзию по принципам других областей — это осуществляли тогда только Гастев («пачка ордеров») и Чичерин... что и оставляет обоих в истории поэзии первыми осуществителями метампсихоза идей.....(1976)

Рюрик Рок в «сорок сороков» действительный «ничевок». он просто выполняет завет Михаила Кузмина: высшая проба мастерства — умение писать ни о чем. Рок оперирует фразами (детальями), стараясь не сложить их в целое.....(1976)

декламация поведением:

в русской культуре есть эпизод обращения с произведением. с целью предохранить икону (от кошунств?) ее погружают в оклад, расширяя раму проГРАМУ поведения (оклад можно ободрать, можно вернуть; здесь

возникает ритуал поведенциального восприятия произведения)... когда шафараз и писал поверх «герники» свои лозунги, он пытался заранее осознать современное и любое другое искусство развалинами (античность), создавая другой этаж культуры на прежнем фундаменте... сущение культуры, одно произведение — сумма разных многих других... китайский художник уходит в свой пейзаж, а современный свободно бродит в чужих картинах, оставляя следы (ведь позволено это мухам).....(1976)

лучше раз переписать чем три раза прочитать
скажи что ты переписываешь и я скажу тебе кто ты
покажи как ты переписываешь и я скажу тебе как ты пишешь
скажи чем ты пишешь и я скажу тебе зачем ты это делаешь
переписывание — идеальная форма творчества
все что можно написать надо переписать
все что написано лишь материал для переписма
все что хочется тебе переписать — твое
все что переписано с переписками — стихи (переписьмо).....(1973)

идея с ф о р предполагает не столько поглощение ее (мастерство, профессионализм), сколько исполнение. сфор одинаков для живописи, поэзии, движэста. будущий сфор — поведенциальное творчество.....(1976)

стихотворение, в которое вклинены сценарий дня, читается два раза с интервалом в день.....(1980)

сфор — это собственная формула... знак (сигнатура) позволяет вписать себя в любое, происходит не только освоение, но и присвоение. я могу вписать свою сигнатуру (сфор) в любой предмет, любую картину, любую систему.....(1980)

в сонате: побочная партия — (стать разбойником движэста) повышение голоса требует разрешения, то есть возвращения к обычному удобному уровню звучания: возникает натуральная волнообразная линия.....(1975)

верую, потому что абсурдно (Тертуллиан) и хлеб наш будущий дай нам сегодня (первая редакция «Отче наш») — это имеет прямое отношение к смыслу футур-религии.....(1975)

жанр «Рифмованной околесицы» синкретичен, но это не «сквозная вещь» Хлебникова или Обэриутов. Уфлянд нашел собственный синтетический ход: печатая стихотворную вещь так, будто она прозаическая, — одним этим чисто механическим приемом — он создал особый строчечный ритм — спотыкач. послерифменные цезуры внутри прозаической строки — словно волчьи ямы, в которые попадаешь, обламывая зубы чтения. все дело в том, чтобы попасть в тон автору. только тогда «Рифмованную околесицу» можно «учитать», когда поймешь, что делать это надо быстро, второпях, в приплясе и притоге: написанная по-скоморошью, вещь требует адекватного восприятия — смачного ёрного чтыса..... примечателен финал «песни»: «ни за что с кровати не пушу покамест ты живой эх пропаду пропаду пропаду до смерти поллоблю поллоблю мужа молодого заведу а старого убью бы выгыдыёка лэмэ нэ ром бром брэм о пэрэ сэтэ уэй ямщик фэхэ цэ че любовь ляпта бада бада баля» (это можно сравнить не только с алфавитацией у Зданевича, но и с общим ныне увлечением алфавитом, например, «Азбучные истины» Констриктора или «Азбуки» Пригова).....к сожалению,

Уфлянд недостаточно продумал финал своей замечательной плясовой с бубенцами: он излишне дидактичен и попросту лишний. кто же будет на Руси пить, ежели Голь Воянский вздумает перевоспитаться?..... (1984)

Бахтерев: как вы это делаете? тушью?

Сигей: это печать по трафарету, иногда клеевой гуашью, можно и тушью...

Бахтерев: по трафарету? как интересно! и какой же тираж?

Сигей: десять экземпляров

Бахтерев: да, вот ведь как. получается книжка, и можно думать, что это издание, хотя на самом-то деле это, конечно, ничто. вот обэриуты много раз собирались издать сборник, но не было денег... но я уже написал об этом...

Сигей: да, издать или по трафарету — разница есть, но не очень-то большая... едва ли найдется более 10 человек, способных что-либо понять, или просто заинтересоваться такой продукцией...

Бахтерев: но вы говорите, что это стихи, хотя вот мне это нравится... как... ну... глазу нравится...

Сигей: я не возражаю против чисто визуального восприятия своих текстов, хотя это и простое пренебрежение к самой технике чтения — отказ читать напечатанное непривычным шрифтом...

Бахтерев: а как вы читаете, например, вот это... очень красивое..... да... интересно...

а это что? (берет на колени «одуряку», помогаю раскрыть книжку, объясняю очередность рулонов)... очень, очень интересно, это я должен посмотреть внимательно. (находит очки, разворачивает один рулон, другой; развернув «Фейю Ло», опутывает ею колени весьма забавно; а развернув «драмикс», опутывает шею; освобождаясь от него, двигает руками так, что напоминает «Лаокоона». эта древнегреческая ассоциация помогает ему, видимо, увлеченно настаивать позже на прочтении им именно его «древнегреческой прогулки»... все его манипуляции с «тянемами» я наблюдаю краем глаза, поскольку веду светскую беседу с Вл. Эрлем и рассматриваю книгу Туфанова «Ушкуйники».)

Сигей: Туфанов был умнейшим человеком...

Эрль: да... но я совершенно не могу читать это...

Сигей: я говорю вот об этих черных квадратиках вместо буквы «о» в этой книжке...

Эрль: а... это, видимо, корректурный экземпляр, ему не хватало «о», и он заменил его этим элементом...

Сигей: помилуйте, вряд ли это можно объяснить так просто, ведь он сделал это в каждом слове, то есть буквы «о» в ее шрифтовом исполнении тут нет вовсе, она только подразумевается этим строением квадратиков...

Эрль: я видел другой экземпляр, там было «о» и еще предисловие, а здесь его нет... Игорь Владимирович, что это за орден ДЭЭСО у Туфанова?...

Бахтерев: ДЭЭСО? нет, не знаю...

Сигей: но этот экземпляр «Ушкуйников» все же весьма примечателен, эта материализация буквы в графический, я бы даже сказал, архитектурный ее эквивалент очень хороша... может быть, это связано как-то с Малевичем, с освоением пространства...

Эрль: об этом трудно судить теперь...

Бахтерев: (постепенно выпутываясь из медузогоргонности «тянем») да... Малевич... вы знаете, мы враждовали с Туфановым, особенно его не любил Введенский, он с ним ссорился... а другие обэриуты... понимаете, обэриуты всегда считали, что «заумь» (хоть это и очень неудачное слово), что это всего лишь один из... один из...

Сигей: одно из звуковых воплощений бытия...

Бахтерев: да... то есть ею можно пользоваться так же как обычными словами, это один, всего лишь один из приемов, так же как другие, не больше... и с Малевичем расхотелись по поводу этого его супрематизма... понимаете, мы считали, что этого недостаточно...

Сигей: Игорь Владимирович, а с Крученых Туфанов был в каких-то отношениях?

Бахтерев: нет! совсем нет! они не были знакомы, и Туфанов никогда не упоминал о нем...

Эрль: Туфанов мне не очень нравится, а как вам Крученых?

Сигей: я считаю, он был очень неровным поэтом... хоть он и застрельщик и первопроходец, но этого одного еще недостаточно...

Бахтерев: да, Крученых очень неровный поэт, но у него есть замечательные вещи...

Сигей: Игорь Владимирович, а Терентьев?

Бахтерев: Терентьев? но ведь он в Ленинграде совсем не писал стихов, он занимался только театром... благодаря ему мы смогли поставить «Елизавету Бам» и устроить наш вечер в Доме Печати... Да, вы знаете, Туфанов переписывался со Зданевичем и Бурлюком...

Сигей: я расспрашивал вас про Олимпова...

Бахтерев: его кантатой встречали Маринетти... хотя его стихи как-то не очень, собственно, о нем вообще ничего не известно...

Эрль: он умер, кажется, перед самой войной... мне говорили

Сигей: жаль, что неизвестны его стихи, которые он писал, когда с ним встречался Хармс...

Эрль: почему неизвестны? у него около 20 книг вышло... и в 20-е годы, кажется, тоже...

Бахтерев: вы захватили с собой что-нибудь еще?

Сигей: да, вот принес вам почитать стихи Анны Таршис...

Бахтерев: скажите, а кто из вас на кого влияет? если это не секрет, конечно...

Сигей: что вы, какие тут секреты... я думаю, что имеет быть взаимовлияние, а не простое подчинение одного другому.

Бахтерев: да, конечно... этого я совсем не имел ввиду... это очень хорошо, просто замечательно, мне очень нравится, вот посмотрите (передает листы Эрлю)... это гораздо ближе мне, чем, вы извините, ваши такие сложные построения...

Сигей: ну что вы, я очень рад, что вам хоть что-то нравится...

Бахтерев: меня интересуют как вы пишете... почему вы создаете такие вещи...

Сигей: рулонные поэмы были сделаны благодаря сплаву Гу-Кай-Чжи (ему посвящена «Фейя Ло») и Викинга Эггелинга... разумеется, я ничего не заимствую, скорее пересоздаю известное по собственному усмотрению..... (июнь 1978)

стихотворения, подобные сотам или молекулярному строению самой пчелы, когда вначале формируем каждую ячейку, а затем соединяем их несколько в само стихотворение. при этом можно разрабатывать и конструкцию, которая будет «держаться» ячейки. Каждая из них начинается как собуква... любые превращения букв, рисунки, пикто, иераты и прочие аты-баты... это не надо читать по горизонтали, а лучше на китайский манер сверху вниз... кроме того, здесь дана возможность чтецу поиграть со стихом, переставляя иераты и меняя смыслы.....(1980)

любой стих существует благодаря кластеру — звуковому пятну в нем. это пятно не только можно, но просто необходимо выгащить на белый свет

бумаги. такое выгашенное, обнаженное звуковое пятно обладает собственным смыслом и смыслом взаимосвязи разного в звуках. и может быть прежде слов: тогда надо начинать с него и втаскивать в него те слова, что созвучат. кластер пронзает ежесекундно всех нас и все вещи и все знаки, протекает и провисает, течет и висит.....(1980)

лица: принцы и принцессы, ванька-ключник

место: сцена

время: с 6 до 8

действие:

принц А:

принц Б:

принц В:

принц Г:

принцесса А:

принцесса Б:

принцесса Н:

принц О:

принц Ф:

его величество Ж:

ванька: на красной площади

и смерть красна.....(1968)

программа выступления:

1. Вл. Эрль: разрезанные по вертикали стихи Бобышева (читать Бродского), 2. Сигей: Зарифмумия, Рецепты, Надписатель-рычаг, 3. Ры Никонова: Манипуляции, заумные бутерброды, расписание Сигея словами и буквами, 4. Сигей: Магическая сила укусной губки, 5. Ры Никонова и Сигей: «Пере А», 6. Сигей: консервированная букводка, а также букво-трубочки, 7. приказы, поучения и совместное заявление с обзерибахтереутом. сопровождение: выставка картин, мишеней, визитных карточек, банок, рисунков, книг.....(1983)

прибивать к столу гвоздями бумажки с надписями: лжизнь, враки, друзья, ман рэй.

гвоздь:

всё в черных пакетах:

а) молоток (раскрашенный в два цвета: черный и красный)

б) гвозди (самый большой — красный)

в) картонки с крупными надписями, среди них черный крест и красное сердце, которое и прибить к кресту.....(1983)

Ры Никонова и А. Ник «Диалог»:

1) о

2) топает два раза

1) ё

2) топает два раза

1) у

2) топает два раза

1) д

2) топает два раза.....(1984)

академия поэтократов России (придумать устав; члены-учредители, члены), учреждаются награды поэтократам: высшая степень отличия за поэтические заслуги — орден «Великая Футурналия»; № 2 — орден «Гений № миллион» с бантом; № 3 — орден Хлебникова; № 4 — орден Василиска Гнедова (черная перчатка на белой ленте через шею); № 5 — орден

Алексея Крученых; № 6 — крест в честь Александра Туфанова; № 7 — крест в честь Ивана Игнатьева; № 8 — большая звезда Константина Олимпова; № 9 — крест в честь Игоря Северянина; № 10 — малая звезда бессмыслицы; № 11 — медаль за незначительное отклонение от симметрии смысла; № 12 — медаль в честь Игоря Терентьева; № 14 — большой крест в честь Алексея Чичина; № 15 — семиконечный крест Николая Бурлюка; № 16 — орден морковной петлицы; № 17 — орден ложки; № 18 — знак на щеке.....(1979)

Н. Х. рассказывал: О Ле-Дантю, о том, что Ларионов мог только учиться у этого мастера. показывает фотографии, где Ле-Дантю, Байдин и Ларионов. Ле-Дантю в сандалиях, хотя все в плащах (осень). когда его взяли в армию, друзья устроили его выставку на частной квартире (и тогда то же самое!). Зданевич многому научился у Ларионова, пониманию живописи... фотографии неизвестно где находящихся абстрактно-геометрических картин Байдина 1913 и 14 годов... мое восхищение громадным холстом Матюшина «Движение в пространстве» ему не очень нравится, считает эту картину «главной фальшивкой» на выставке («я этой картины у него никогда не видел»)... говорит, что, возможно, учебная работа сестер Эндер и самого Б. Эндера (совместная, по принципу «Справочника по цвету»)... поразительное свое непонимание отстаивает страстно и авторитетно, но неубедительно: Матюшин вовсе не художник, а экспериментатор и теоретик. о соре Матюшина и Малевича. Казимир сказал ему: твое дело — теория, а нам, живописцам, предоставь остальное. Показывает фоторепортаж об учебной конструкции Матюшина: куб на вертеле, прорезанный поперечными плоскостями, был раскрашенным и при вращении происходило мелькание, дробление и превращение цвет-форм... о двухфасных картинах Матюшина: пространственная двусторонняя абстрактная живопись, одна сторона такой картины решена в мягких формах и цветах, а противоположная являла контраст металлической цвета и острыми шипами, словно впивающимися в глаза зрителя. не сохранились даже в фотографиях.....

рассказывает о работах Эндера, которого Н. Х. уже в 60-е годы убедил вернуться к абстрактной живописи. в промежутке Эндер писал пейзажи. спрашиваю о стихах Эндера, но Н. Х. пытается меня убедить, будто Эндер всего раз в жизни сел за машинку, чтобы попробовать, на что она способна: «да разве это стихи, так...» ...спрашиваю о стихах Малевича, но и здесь: «это и не стихи вовсе, а некие фрагменты»... о том, как нашел «анализ импрессионизма» Малевича под досками в углу мастерской, превращенной соседями в нужник! Малевич писал свои тексты в любых условиях сразу набело и при этом мог с кем угодно разговаривать... много рассказов о Крученых. Круч все ел, поливая кипятком: хлеб, рыбу, творог, яблоки, сыр и что угодно еще... копченую рыбу варил в молоке и ел чудовищные смеси... называет его необъясненно темной личностью, дна коей никто не знал... возмущается воспоминаниями Вознесенского, который обвиняет Кручу в писании доносов в 30-е годы: «он, может быть, и доносил, но не на всех подряд, а на двух-трех, к которым был особо приставлен» и следом говорит: «ну знаете, это ему можно прстить ведь он — поэт». (возражать жутко, я молчу: ...2—3, то есть Павел Васильев, Марина Цветаева, Борис Пастернак... а ведь время не для Бомарше, и Сталин не французский король...) Ода Сталину, которую Крученых напечатал в какой-то московской газете во время войны, его единственная публикация после «Ирониады» и пр... Круч был настоящий шулер и обожал играть, и всегда имел в кармане крапленую колоду... и все продавал, даже любовные письма к нему Ольги Розановой и те продал... чтобы пожирять помои, поливая их кипятком... потом говорим о Гнедове, стихах, Транспонансе... поит меня чаем, заваривать такой он научился у Хармса, которого научил последний в Ленинграде буддистский монах.....(1981)

стихотворения, которые мы три последних года демонстрировали публике во время наших концертов в ленинградском Клубе-81, получили название «стихотворений-перформансов». мы и сами охотно пользуемся этим термином, помещая его на своих афишах, но при этом отдаем себе отчет в двусмысленности такого обозначения. те, кто знаком с перформансом в его изначальных и классических формах, оказываются в недоумении. те, кто сами причастны к созданию перформансов, — тем более. между тем нелепо оценивать наши произведения исходя каждый раз из раздельного существования той или другой половины термина. «стихотворение» в том грозном виде, каковой чудится за этим словом, имеет не очень-то большой смысл применительно к «двум флейтам» Ры Никоновой, «Маршу-броску» Бориса Констриктора или к моей «Консервированной букводке». точно так же «перформанс» пригоден для обозначения этих созданий только в силу одного «словарного» своего смысла: «представление», да и то предпочтительнее оттенок «демонстрации», «показа», «манипуляции». в этих уточнениях есть определенный резон: если бы мы только повторяли изобретенное другими, нас бы это мало устраивало, поскольку мы стремимся к собственным изобретениям. некоторые истоки «стиха-перформанса» видим при этом в следующих явлениях до нас: 1) выступления футуриста жизни Владимира Гольдшмидта; 2) выступления поэтов-зонистов в Харькове; 3) выступления дадаистов в кабаре Вольтер; 4) выступления В. Парнаха и его «танцы машин»; 5) выступления обэриутов в Ленинграде. но необходимо со всей определенностью напомнить, что ни одно из произведений той поры не было все же сознательным синтезом. когда Крученых, читая одно из своих стихотворений в 1913 году, стукнул лбом о кафедру, это была прекрасная импровизация, но запись его стихотворения не включает в себя никаких действительных моментов. точно так же Игорь Бахтерев признает, что читал более или менее просто свои стихи, а окончив чтение, падал навзничь, не сгибая колен, после чего и следовала сцена погребального шествия. здесь мы видим прежде всего театрализацию, но не видим никакого синтеза. стихотворение не есть действие, а действие посторонне стиху. только сплав стихотворной и действительной частей дает стих-перформанс, то есть такое стихотворение, которое существует в подлинном виде только при исполнении, подобно произведению музыкальному (партитура и концерт). помимо сплава или соединения двух частей возможна другая конструкция: действие замещает словесно-стихотворную часть (сплав в чистом виде). здесь мы имеем настоящего предшественника, автора «поэмы конца» Василиска Гнедова, исполнявшего ее ритмодвижением руки. близки к такому идеальному (?) предшествию Гольдшмидт, Парнах и зонисты. некоторые рукописи Парнаха как две капли воды похожи на записи скоморошья пляски Крюковым. это и визуальные стихи, и партитуры танцев одновременно. весь вопрос лишь в том, что думал об этих своих произведениях сам Парнах, считал ли он их стихами? мы не знаем. это мы, умудренные собственным творческим опытом, определяем его деяния стихами. точно так же наш опыт помогает нам видеть прямых предшественников в малоизвестных Иннокентии Казаринове и Валерьяне Кара-Мурзе. эти поэты-зонисты превращали свои выступления в 1919 году в настоящий цирк: читая стихи, прыгали со стола на стол, жонглируя железными шарами. все это может казаться нелепым или забавным только малоосведомленным в происхождении стиха людям. безусловна роль движения ног при возникновении стихотворной метрики вообще. четное количество слогов в строке есть след маршеподобной ходьбы, а всевозможные экстатические пляски произвели нечетные, свободные комбинации слогов. так было для древних греков, но так же было для заумника Крученых, восхитившегося радениями хлыстов. поэзия вышла из топота ног и не желает сегодня продолжать

существование без него же. вероятно, потому, что рождается снова. нога, стопа, ее звук были первоначальной строй единицей всего поэтического здания. трудноуправляемая, мало расчлененная ритмика топота в силу своей массивности противостоит ритмике рукомаха. в средние века поэты не обходились без хирономии. если они пели свои стихи, то высоту звука определяли рукой-шпаргалкой; во всяком случае, считать слоги в строке, загибая пальцы, было принято и во времена Ронсара и Дю Белле, так же поступал князь Антиох Кантемир. если бы все эти поэты сопровождали свои стихи подобными жестами во время публичных чтений, то стих-перформанс имел бы тысячелетнюю историю. для нас несомненна необходимость проявления скрытых мотивов-причин самому существованию стиха, поэтому мы не заменяем ритмы собственных рук и ног простым колебанием языка во рту. подобно тому как пиктография и иероглифика свободно сплавлены в нашем творчестве с алфавитационным письмом, так и в стихе-перформансе вскрыты параллельно существующие пласты разных колебаний всех частей человеческого тела. сегодня в обыденной практике жест не слишком популярен, даже на театре культура жеста абсолютно утрачена. только поэты способны вернуть жесту равноправное положение наравне с буквозвуком, слогом, сленгом и тому подобное. жестовые стихотворения Ры Никоновой ни разу, вероятно, не были адекватно восприняты публикой, поскольку всегда необходимы определенные знания или способность к домысливанию и интерпретации: отсутствие всяких жестов равно гласным, простые однозначные жесты — это согласные, а сложные составные жесты — слоги. вся система ее ритмодвижений может прочитываться, тем более, что всегда дополнена произнесением или даже пением: звуки, буквозвуки, слоги сталкиваются и переплетаются или же повисают в воздухе. жестовые стихи существуют на бумаге как «сценарии, мизансцены рук чтеца, достаточно способного, чтобы отрежиссировать такое исполнение (пределы интерпретации здесь очень широки, и это меня устраивает)», — так Ры определяет в своей книге «гли-эзия: векторные стихи» главное: превращение партитуры в живое действие. поэты прошлого шли обычно от живого действия к надписи на бумаге (этот ход используют и сегодня многие), но стихи-перформансы предполагают обратный мыслительный двиг: от листа бумаги к живому действию. поэтому стих-перформанс есть удвоение: воспринятый им пульс природного преобразуется дважды (запись стиха и исполнение стиха). жестовые стихи есть только часть, но важная в плане теоретическом, поскольку здесь легко дать обоснование соответствиям: жест в равной мере воплощает буквозвук, цвет, число. векторные стихи Ры Никоновой есть следствие ее живописи, таким образом, она следом за живописцами, которые были создателями жанра перформанса (Матье и Клайн), пришла к подобному же действенному, акционному творчеству; но если перформанс вбирал в себя живопись, то стих-перформанс вбирает в себя литературу. но чистое движение, квантованное, было при рождении «стиха-перформанса» — этого особого жанра в новейшей поэзии — только ступенью, которая дала возможность использовать в поэзии не только сложные (многосоставные) движения, но всевозможные действия. повседневная практическая жизнь множества людей таит в себе (а на самом деле явно демонстрирует) уйму двигательных актов, прекрасных в своей неосвоенности поэтами (некоторые теоретики пытались не раз обратить на это внимание — например, Библер, а совсем недавно в «Граале» нечто подобное писал К.Таковой). мужик колет, рубит дрова: это ритмическое упражнение неминуемо сопровождается усиленным вдохом — начало движения вверх (снизу вверх, вопрос), а разрешается массивованным выдохом (утвердительный ответ) и разрубленным поленом. это — готовая композиционно-ритмическая схема стиха. такова «топорная работа» Ры и мой «разрушь с тебя» (где

утверждающий выдох выволакивает все членораздельное, а вопрошающий вдох есть свист и ряд угроз-междометий). простое перенесение в поэтическую практику реальных проявлений ежедневного существования людей — это и «распил», и «обструг», и «ять с молотком», и «консервированная букводка». все это требует определенного инструментария, и эта вещественная, зрительно-материальная часть стиха-перформанса особенно существенна. предметы подвергнуты преобразующему воздействию и выступают в «зарифмованном» виде. «реалистическим» произведениям есть в новом жанре противовес в виде более отвлеченных созданий. таковы «две флейты», «клавиатура порезов» и другие сочинения Ры Никоновой. здесь звучание исконно-поэтическое (буквозвуки, слоги, слова) соединено со звучаниями до сих пор посторонними. для извлечения этих иных звуков понадобилась мысль конструктивная: мы создаем объекты, способные дать необходимые — «литературные» — звучания. пока важнейшей особенностью устанавливаемого нами жанра является принципиальная краткость, а иной раз — мгновенность всего произведения. поэт возник, продемонстрировал и тут же исчез, чтобы появиться вновь с другим произведением, состоящим из таковой же демонстрации звучания, преобразованного предмета или их комбинаций. иногда получается что-то вроде «монтажа аттракционов», возникает закономерная комбинация арзиса и тезиса, времени и пространства, слабого и сильного движений. классическое стихотворение может быть коротким или длинным, но составные его части (стихи) всегда кратки. поэтому догма краткости распространяется в жанре «стиха-перформанса» и на вторую составляющую. экономия есть следствие и общетеоретических наших установок, неоднократно заявленных.....(1985)

от дома № 175 во всю длину улицы свердлова — до обрыва — к морю — и желательное в море — раскатка рулона типографской бумаги, производимая Хансом Руди Фрикером и Сергеем Сигеем с нанесением на бумагу типографской краской знаков, пятен — в сопровождении музыки, публики и пр., раскатанную бумагу публика может рвать на куски для памяти — анонс в местной газете.....(1990)

вот еще мета цвета
а теперь это все можно зачеркнуть
зачеркнуть целиком
зачеркнуть по частям
посвятить Цвелю
посвятить Звездочетову
освятить собственным именем
осветить
вклеить спички
и поджечь.....(1986)

Н. Х.: «противогаз в грядущей войне все равно что фрак» (это о моем стихотворении «грядущая война», которое я исполнял в Клубе-81 в противогазе).....(1984)

заказать в типографии папку с пятью картонками: блинтовое тиснение (золотом) — «сергей сигей: пять заумных тиснений» (это на обложке), с каждой потом сделать фроттажный лист; одна страница предисловия, шрифт «лягушка», 16 кельг.....(1993)

над всей Россией чистая небель.....(1994)

Н. Х. рассказывал об одном из постоянных гостей Хармса — полусумасшедшем художнике Башилове. одним из его произведений был деревян-

ный кубик, грани которого давали переходы цвета в цвет. известно было, что этот кубик одобрял Малевич. Башилов однажды нарисовал и Хармса и Н. Х. на рисунке они стояли рядом, удивительно на себя похожие в строго академической манере. это Хармсу не понравилось, и он стал требовать изменений в рисунке. тогда Башилов пририсовал избушку, выглядывающую из-за лацкана пиджака Н. Х. потребовали и другого, уверяя, что без «култыша» (слово из книги Карпова) во лбу они недостаточно похожи. Башилов и это сделал: «так возник спровоцированный рисунок, не сохранившийся, подобно самому Башилову».....(1985)

ответы Сергея Сигея на анкету редакции журнала «Обводный канал» к столетию Велимира Хлебникова:

1. Отношусь к творчеству Велимира Хлебникова одобрительно. К его личности тоже отношусь одобрительно. Хороший был мужик, толковый, не то что большинство нынешних поэтов. 2. Мне близки, интересны все области творческого наследия Хлебникова: стихи, проза, проекты, а также многие остальные, почему-то не перечисленные товарищами сочинителями анкеты. 3. Все реформы и все сдвиги я считаю важными, особенно в поэтическом языке. Его чем больше сдвигать, тем лучше, чем больше реформировать, тем еще лучше, и так продолжать до полного читательского опупения. 4. Все мнения, в анкете перечисленные (лаборатория или наоборот) считаю идиотскими. 5. Современный авангард совсем не связан, его еще связать не успели, в архивы не запихнули. Рановато еще спрашивать про это, обождите, пока свяжут. 6. Настолько современен, насколько спрашиваете, да еще с гаком. 7. Вопрос непонятен. 8. По-настоящему открыл для себя Хлебникова (если, конечно, это вообще произошло) давно, недавно, вчера, сегодня, завтра, послезавтра, плюсквампортфель (нужное подчеркнуть). Литература о нем сыграла роль оль ль б. Лучшее из написанного о Хлебникове — это «дыр бул щы!» Крученых, а еще лучшее — все мое творчество. 9. С нетерпением жду банкета, на который бы меня пригласили. А следовало бы этот юбилей отметить большим книжным костром, в основании которого пылали бы все ответы на эту анкету.....(1985)

вертикаль заумных идей:

граф Хвостов поручил своим крепостным высечь его стихотворения на мраморных плитах и зарыть в саду возле его загородного дворца — это первая треть XIX века и это не самое начало, быть может. Тимм Ульрихс писал свои тексты на мраморных плитах (и тоже высекал, хоть и без помощи крепостных). закопать произведение в землю — это делали многие концептуалисты еще недавно.

время полного понимания русского авангарда, пожалуй, не пришло. например, интерпретация эволюции Ивана Клона уже сейчас выглядит достаточно сомнительной. Н. И. Харджиев в заметке «Полемика в стихах» говорит о художнике так: «Что касается И. В. Клона, то в середине 20-х годов этот эпигон Малевича, пытаясь преодолеть супрематизм, впал в рабское подражание французским «пюристам»...», а Д. Сарабьянов как бы добавляет: «срисовывал с картин Пикассо... из журналов». оба суждения — результат рассмотрения предмета вне контекста: неужели можно назвать Роя Лихтенштейна подражателем Пикассо только потому, что он копировал из журналов? обращение к такому «копированию» — одна из генеральных тенденций второй половины столетия. вот и получается, что поведение Клона в 20-е годы — пророческое. более того, именно в 80-е начинается плагиаризм (Стюарт Хоум буквально воспроизводит акции Мачьюнаса, оставаясь при этом автором), и по сей день торжество апропри-арта и плагиаризма исключает разговоры о рабском и нетворческом. Клон оказывается предшественником этих мощных тенденций,

создавая жанр «повторения», не случайно Крученых дружил с Клюном до конца его жизни. ведь и Крученых является автором жанра «пересказа» («Арабески из Гоголя», «Слово о подвигах Гоголя»). в «Уктусской школе» в 1969—70 годах создавались такие жанры как «исполнение», «присвоение», «композиция» (чужих нескольких текстов в одно произведение). в проспекте-стенограмме «конгресса уктусской школы в Одессе» (1973) идет речь об «экспозиции» как сумме нескольких (своих и чужих) картин в одном произведении. все эти идеи возникли из моего увлечения «копированием» репродукций разных авангардных художников в 1962—1966 годах. эти «копии» через тридцать лет я спокойно включаю в свои генеральные заслуги. заумная идея предстает здесь как пульсация во времени самой художественной идеи мысли: от Клюна до плагиаристов (если вообще не говорить о литературной шушке Борхеса насчет Пьера Менара).....(1993)

программа:

«в рамках культурного сотрудничества и обмена информацией между «мухоморами» и транспоземами». Сергей Сигей: китайский чай для мухоморов (топофонное стихотворение). реkvизит: стол, стулья, чашки, чайник, прилагаемые к настоящей программке пакетики чая с надписями и пояснениями, сахар по вкусу. роли исполняют: В. Мироненко, С. Мироненко, К. Звездочетов, С. Гундлах. надписи на пакетах: фалл (в чашку Свена Гундлаха), итифалл (в чашку Конст. Звездочетова), фаллос (в чашку В. Мироненко), пенис (в чашку и тэ дэ)..... (1983)

голос всегда противостоит слову, так же и костром скрывает челтелло. игра в разные голоса еще не выучена поэтами: голос параллелен слову, голос ему перпендекулярен, хорден, касателен, дуген. голос не ради слова, а самоценная приставка, модулирующая и поодаль строки и прочерчивающая всю массу стиха. таких чтецов может породить поэзия только та, которая, записывая себя, разнообразит свой знаковый грим, попытки такой поэзии хорошо известны: это пьесы Ильязда, отдельные опыты Алексея Чичерина и симультанные поэмы Бодуэна..... все знают, что такое обертон... тем более, само начертание любых букв свидетель неожиданных стыков... витиеватая подпись иного человека, кончающаяся изысканным росчерком, несет в себе смысловую обертонность: каждому хвостику соответствует невмещающаяся в букву величина души и тела..... я определяю всяческую абстрактную графику письма именно обертонном смысла и звука. слово «море» обтесано, словно галька волной, но оно несет в себе цепь зрительных обертонов смысла:

все эти балетные батманы возможно воспроизвести на письме все эти плде и многие другие указания балетной техники способны содействовать записи обертонов. наиболее простые варианты такой записи были у разных франгузов и немцев в 20-е годы, например у зенитиста Любомира Мищича:

куда девалась Нирвана	
человек для человека — преступник убийца	
почему	
век крови —	
цивилизация	= ! сжигать !
проститутка	
Европа	бумажная башня
склеп	! зажечь !

маргиналы — самый удобный способ записи обертонов (рисуночных)
.....(1979)

для каталога книг:

1) Жозе Оливейра из Португалии получил 3 моих книги: «каментаремы», 1973 (91) стихотворения 73-го года с тогда же сделанными кинетическими иллюстрациями: под наклейками, которые можно приподнять, скрываются дорисованные красной тушью фотографии всевозможных язв и нарывов, в 91-м эта книжка — рукописная — на плотной бумаге в красно-коричневом матерчатом переплете была подвергнута дополнительной обработке черной тушью — модуляционные ритмические схемы заполнили все прежде пустое на ее страницах; вторая книга 1991 состояла из отдельных пометок и указаний для исполнения некоторых моих стихотворений и проиллюстрирована кусками фотонегативной пленки с портретами конкрет-поэтов (Ильз и Пьер Гарнье, Жюльен Блэн, Гаппмайр, Мон, Яндль Мэри Эллен Солт и мн. др.); третью не помню.....

2) приобретена Библиотекой Британского музея при посредничестве Питера Форда, 1991 (20 страниц формата 21x30 с текстами стихотворений 1970—71 гг. под названием «Пли круля!» — рукопись была тогда изготовлена в трех экземплярах — в 1984-м страницы подверглись цветной фроттажной обработке — основой была вечная в моих фроттажах линолеумная гравюра с текстом «сигисовых подвесок к стихотворению Анны Таршис» — а в 1991-м обработаны снова (докрашены, дописаны — цветн. масляной пастелью, затем сплошь заклеены марлей, поверх которой — коллажные буквенные вклейки).....

3) «на эс якутского словаря, часть четвертая», послана Марвину Сакнеру в 1991-м (фрагменты страниц «словаря якутского языка» Пекарского — изд. 1927 года — вклеены в двадцатистраничную книжку из листов черной и белой бумаги; фрагменты испещрены красными пометками и подчеркиваниями, поскольку эти выделенные места составляли мою машинописную поэму; свободные поля страниц — заумно-визуальные параллели к основному тексту — черная тушь и белила; обрезка страниц волнистая; 1976—1990.....

4) книга в Испанию. в 1989-м Михаил Евзлин подарил мне сборник стихов Элвоара на итальянском языке — раритетное издание на прекрасной бумаге; делать мне с этой книгой было нечего, и почти сразу в ней были сделаны треугольные и прочие прорезы во всю толщину, некоторые прорезы в виде букв — х, ь, в, ять. в 1992-м страницы были испещрены модуляционными ритмосхемами с использованием букв и знаков (автоматических), схемы ориентированы не только по горизонтали, но и по диагоналям и вертикалям (сквозь прорезы всегда видны какие-либо их фрагменты); черный акрил, красные рабберы.....(1992)

изготовить пряник Чичерина снова — замесить тесто и испечь, а потом есть эти 15 штук, и весь процесс изготовления и пожирания сфотографировать.....(1986)

графизм, графическая рифма: слова рифмуемы, если в цветном тексте написаны одним цветом, или — оттенки; вводим специальную графему (рифму на все случаи); словам рифмуемым она придаст рифмичности.....(1971)

когда Гийом Аполлинер попытался пояснить абстрактные картины Делонэ, он обратился к образу Орфея. Россию принято противопоставлять Западу, потому, естественно, находим типично русский аналог Орфею — Соловья-разбойника. способность Орфея обращать в прах скалы, травы, окаменять людей и доводить до ручки зверей оценивалась Западом положительно. те же самые способности Соловья оцениваются негативно. это своеобразие национальной мысли на Руси и является антигезой

Западу. но как только появится потребность в поэтической культуре, прямые наследники Соловья-разбойника окажутся самыми желанными и знатными.....(1977)

особенностью лучшей русской литературы является исполнительность; идеальным отразителем был Жуковский, все творчество которого — гениальное и идеальное переписывание (исполнение) готовых форм..(1974)

Геометрия алогизма (о поэзии Бахтерева). Крученых — большой алогист, но Лисицкий был неправ своими геометрическими иллюстрациями-конструкциями, ибо у Крученых все мягкое и амебообразное. Алогизм Бахтерева вычерчен по линейке.....(1983)

сравнить рифму Гейне и Моргенштерна (и для себя, и для дела: так ли уж неожиданны «точные» рифмы Моргенштерна для немцев? общая мысль Моргенштерна и Филиппа Супо (Моргенштерном выраженная не через высказывание, а через книгу стихов — см. странствия Пальмштрёма и Корфа): «никогда неизвестно, куда надо идти»..... стихотворение Артюра Рембо «Шкаф» и утверждение Даниила Хармса... когда Кузмин начал переводить Апулея и не говорил ли о нем Ильязду? в странствиях Пальмштрёма и фон Корфа воплощена весьма иронично суть теории ясновидения Рембо. вместе с тем это и явная параллель странствиям Верлена и самого Рембо. у Моргенштерна эти поэты превращены в символы, бесплотно-бессвязные образы... парафраз Венере Анадиомене Рембо и есть стих «Венер-Пальмштрём-Анадиомен»... и даже «Мировый курорт» (именно так, по-филоновски) перевел бы я «Всемирный курорт» Моргенштерна (есть реализация одной из фраз Рембо: «и Великолепный отель был построен среди хаоса льдов и полярной ночи».....(1982)

Игорь Бахтерев очень интересно читает свои стихи. похоже, обэриуты придавали этому значение (в пьесе Хармса рукой надо показывать высоту людей от пола, а слова о высоте говорящие совершенно одинаковы: вот такой высоты, вот такой высоты и тэ дэ). пользование голосом как элементом равноправным протекающему мимо смыслу слов: выделять голосом — хрюканьем, сюсюканьем, урчаньем (как делает это Бахтерев) — не то, что требует стихотворная конструкция, а противоположное (или вообще: как голос сам повернется).....(1979)

взгляд по вертикали: филологические или лингвистические исследования не в состоянии пояснить заумь. прежде всего потому, что заумь — это учение. необходимых наставников для меня было трое. один из них совсем не верил в заумь — это был Василий Гнедов. его неверие помогло мне спасти его, вернуть с берегов Стикса. Другой наставник — Харджиев. я никогда не спрашивал его, потому он никогда не объяснял. дело в том, что я пришел к наставникам, уже зная учение зауми. и зная, что в принципе оно не передается...(Бахтерев)..... состояние в зауми Терентьев пытался пояснить через перпендикуляр, примечательно, что это пояснение возникло у него в связи с Гурджиевым. Терентьев неудачно выбрал термин. на самом деле речь должна идти о вертикали, пронизывающей мироздание, во всяком случае — главной оси Искусства. когда исторические заумники (Крученых, Терентьев, Зданевич) ссылались на хлыстов, таблички острова Пасхи или Маркса, они как раз и говорили о вертикали. это очень просто, но и достаточно обманчиво. нет произведений искусства одномерных. но многомерность намеренно не создается, она заумна. заумь гораздо больше, чем Поэзия, она — вертикаль.....(1993)

переход в абстракцию и у Туфанова, и у Швиттерса происходит через удвоение гласных: сии, соо, суу — это типично для Туфанова, но всегда осложнено его интернациональной палитрой морфем и очень редко дано в чистом виде; Швиттерс гораздо свободней и готов страницами выстраивать таа, цаа, туу, бее и тому подобное в «Урсонате»..., — зияние открывает врата бездны.....(1995)

Михаил Кузмин, увлекшись экспрессионизмом, читал немецкие журналы и, может показаться, знал стихотворение Курта Швиттерса, в котором плещутся форели:

я
ты
он ее оно
мы ваша она
кладбище
жив форелесоуса грохот
я на тебе
грохот
форелекладбища на
он твоя форелерыба
мы форели живы кладбищем
живые форели игры
мы играем жизнь
я играю тебя
стиль играет нас
живет нас?
мы
ваша
она

это приблизительный и неполный перевод из первого тома сочинений Швиттерса (Кёльн, Дю Монт, 1988, с. 51, стихотворение 1919 года), наверное, это надо соотносить с книгой Кузмина «Форель разбивает лед» (1994)

- 1) для моей прихоти нет значительных авторов, значительны лишь мои восторги
- 2) все можно называть своими именами, но тогда поэту незачем быть
- 3) думать следует не в стихах, а возле них
- 4) всеобщая велосипедность — самый яростный признак Любого Времени
- 5) быть самим собой означает, как я зло думаю, быть новорожденным: даже на дерево глядя, человек перестает быть самим собой и приобретает от дерева.....(1967—1970)

переписывая Николая Бурлюка и Крученых (особенно) вдруг сообразил отличие будетлян от будущелов: первые во многом импрессионисты, чувство — первое для них, будущелы прежде всего философы, первое — мысль, и все впечатления от нее лишь, а не от бабушки природы (Крученых зимний и летний), потому будущелы короче пишут... стих представляется мне уродливей Венеры Милосской, он (форма стиха — любая) — ужасный штамп. бороться с трюизмами в стихе и стихосложении — бессмыслица, когда он — оплот трюизма. сохранив саму поэзию — уничтожить стихотворение (поэму и пр.) и заменить его чем-либо лучшим, мыслераздельным, а не членораздельным.....(1971)

политикаины всегда преследуют поэтавеля. но это не в жизни, это на Луне. Лунизм-матерцинизм.....(1972)

слово построено по горизонтали, стихотворение требует хотя бы минимальной вертикали: двух слов столбиком.....(1972)

Сергей Сигей

introduction to "Firewood & Coal"
by PETER SCHLACK and SERGE SEGAY

VISUAL NOISE

MANIFESTO

Serge Segay, oct. 1993

Limited edition of 12 copies
Sverdlova 175 353660 Yeysk Russia

появление великого
методом КИМБАЛОВА

содержимая) ~~идеология~~ ~~Синтез~~ XX

показатель Гиндрия, далее расщепление



Хербогити...

Нал. 16 $\text{X} \text{B} \text{O} \text{G} ; \text{X} \text{B} \text{O}$

TOTEMISM

обвести и придать,
сводило каждую ¹⁷³
букву, разбивая ее,
разворачивая в ~~фрагменты~~ ~~серия~~ ~~сигналы~~ 93

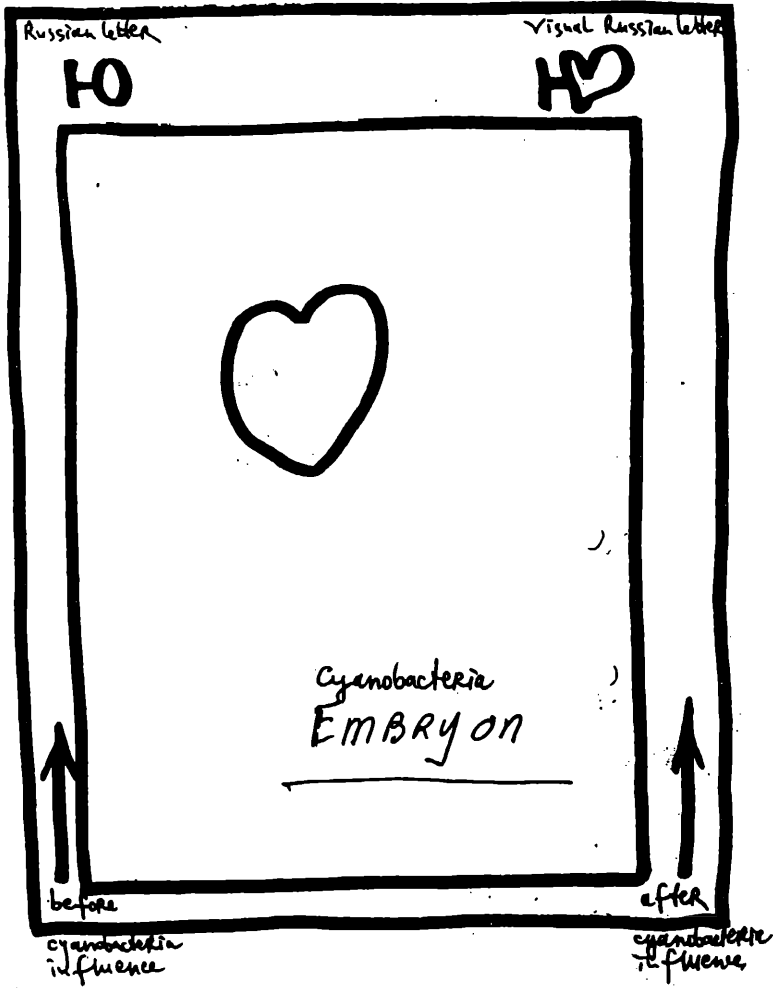
до 27 мая 1970 года

ЭВА
ИИ
ЛИ-

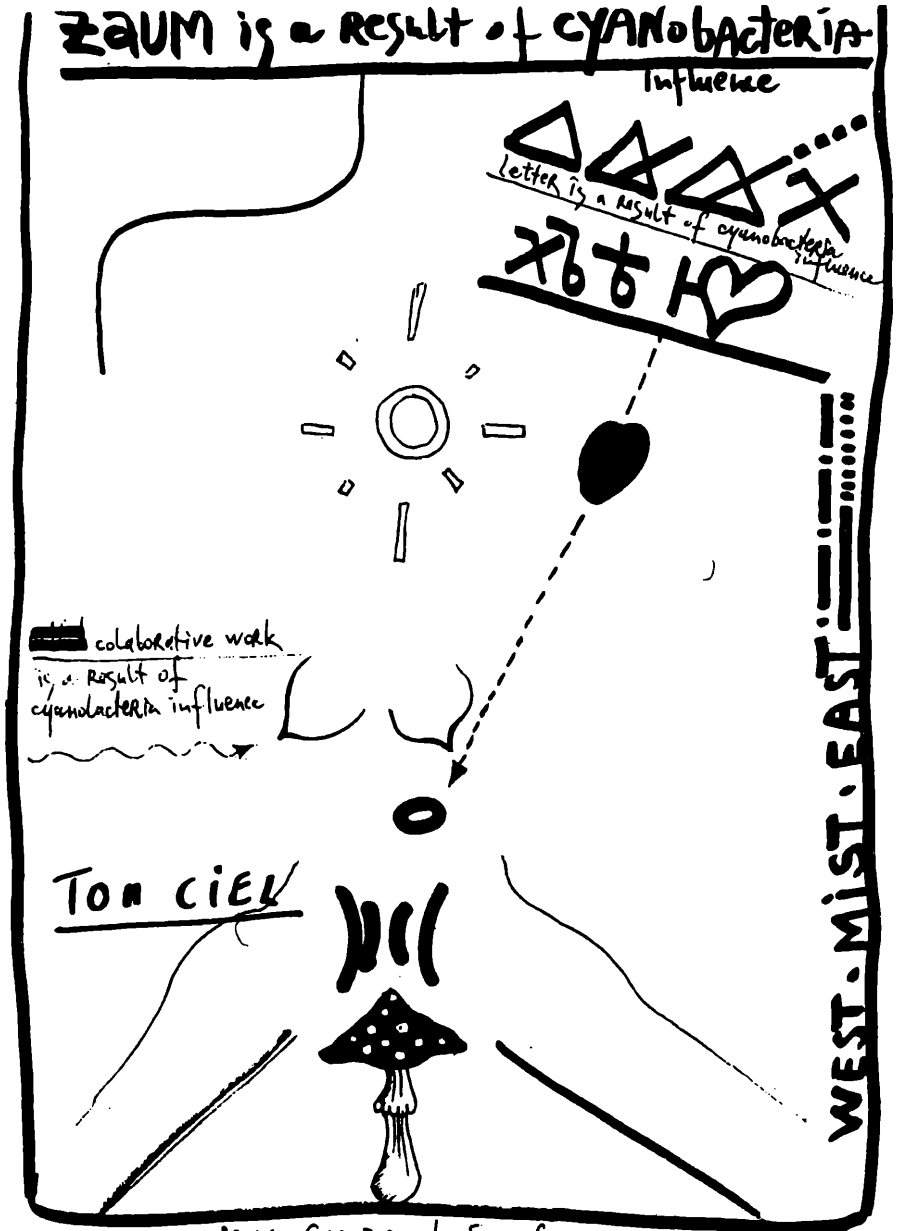
УТО
ИИ
ИИ
УЮ
КА
ИМ
ВЕ
НО,
Ю-
ИХ
СЯ

СА-
Ж-
НО
СТ-

Пьер Гарнье и Сергей Сигей
СОВМЕСТНЫЕ ЛИСТЫ




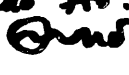
Pierre Garnier and Serge Segay

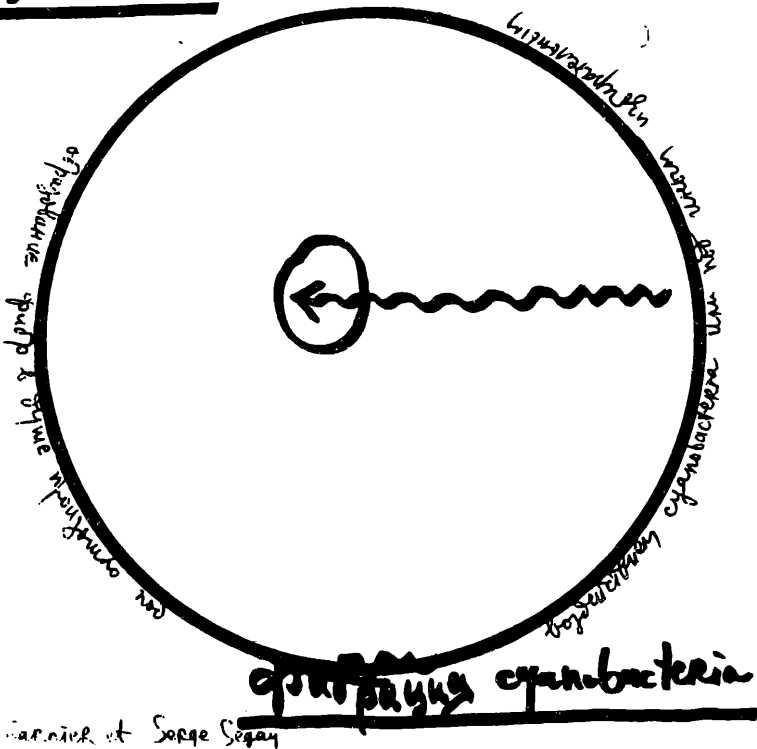


Pierre Garnier et Serge Siquy

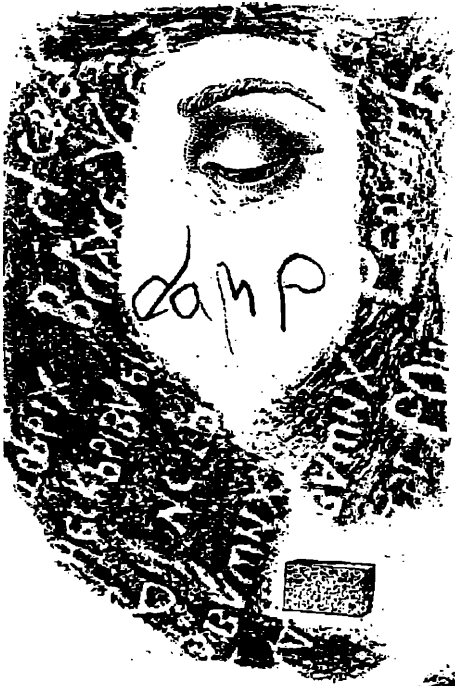
THE SUN AND THE ZERO

The Sun and the Zero and the Cyanobacteria

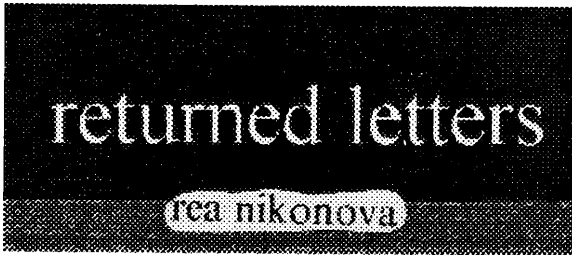
 $\langle \Phi \rangle$ — особый орган для восприятия искусства, онъ или есть или их нет (первым искусство всегда понятно, вторым — никогда; особенно это ясно в случае — визуальной поэзии).  — результат воздействия cyanobacteria



Джон Беннет и Сергей Сигей
ИЗ «CRAYON PICTURE BOOK»



Ры Никонова

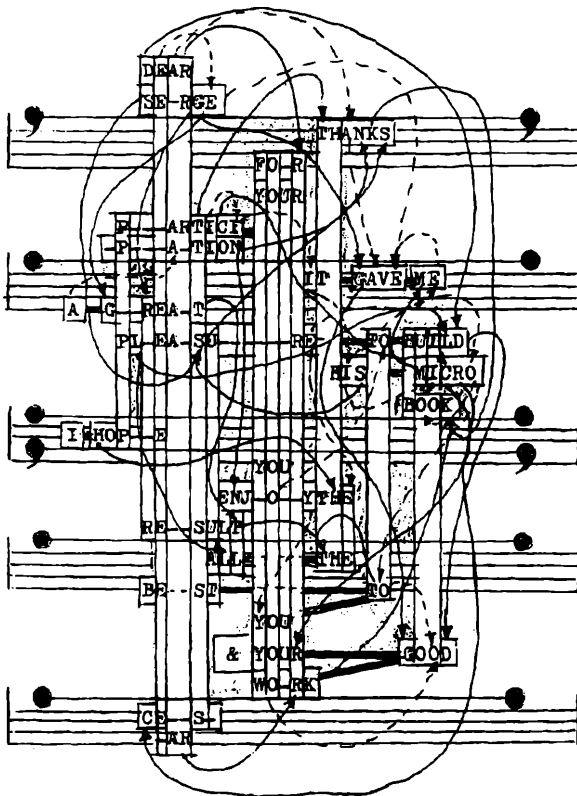


CEZAR FIGUEIRODO

LETTER TO SERGE SEGAY

«architectural» treatment by REA NIKONOVA

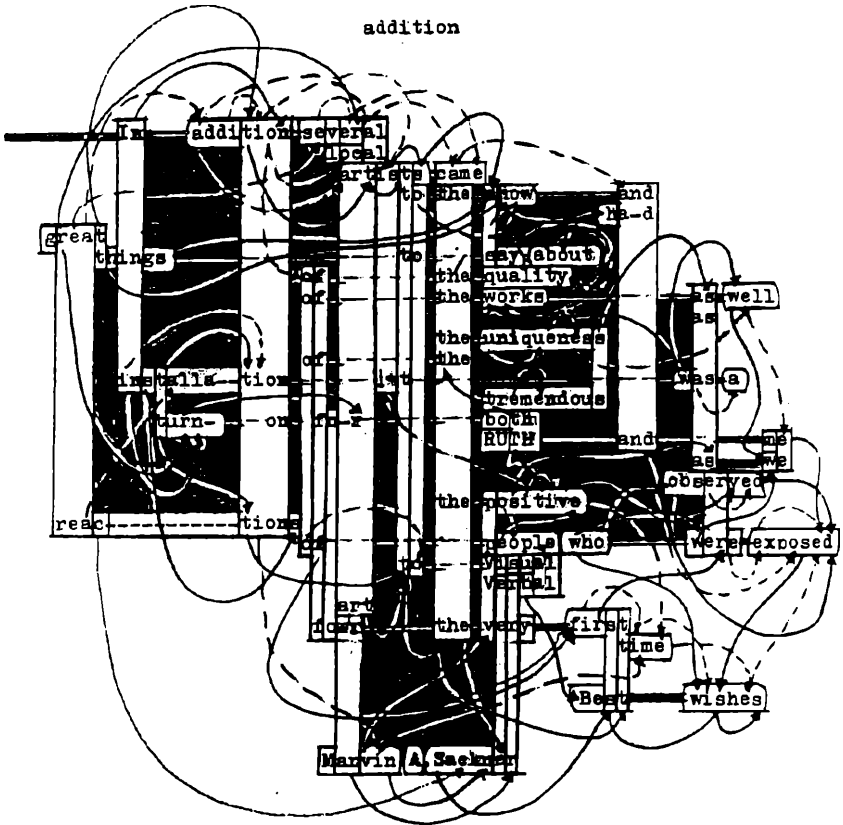
1994



MARVIN A. SACKNER

LETTER TO REA NIKONOVA
«architectural» treatment by REA NIKONOVA (fragment)

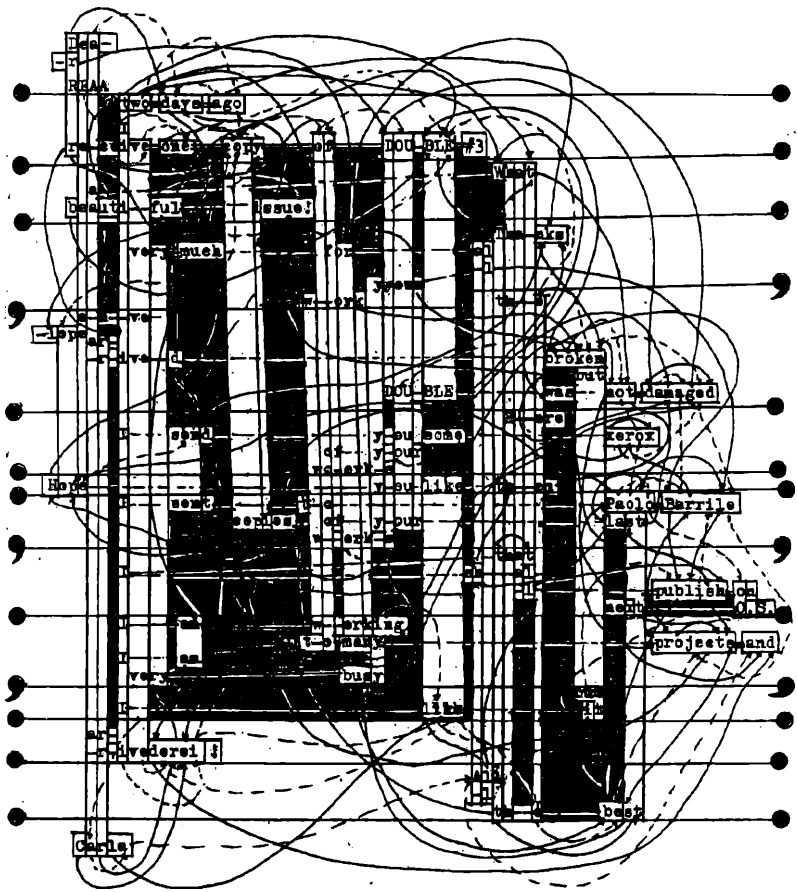
May 26, 1992



CARLA BERTOLA

LETTER TO REA NIKONOVA
«architectural» treatment by REA NIKONOVA (fragment)

10 September 1992



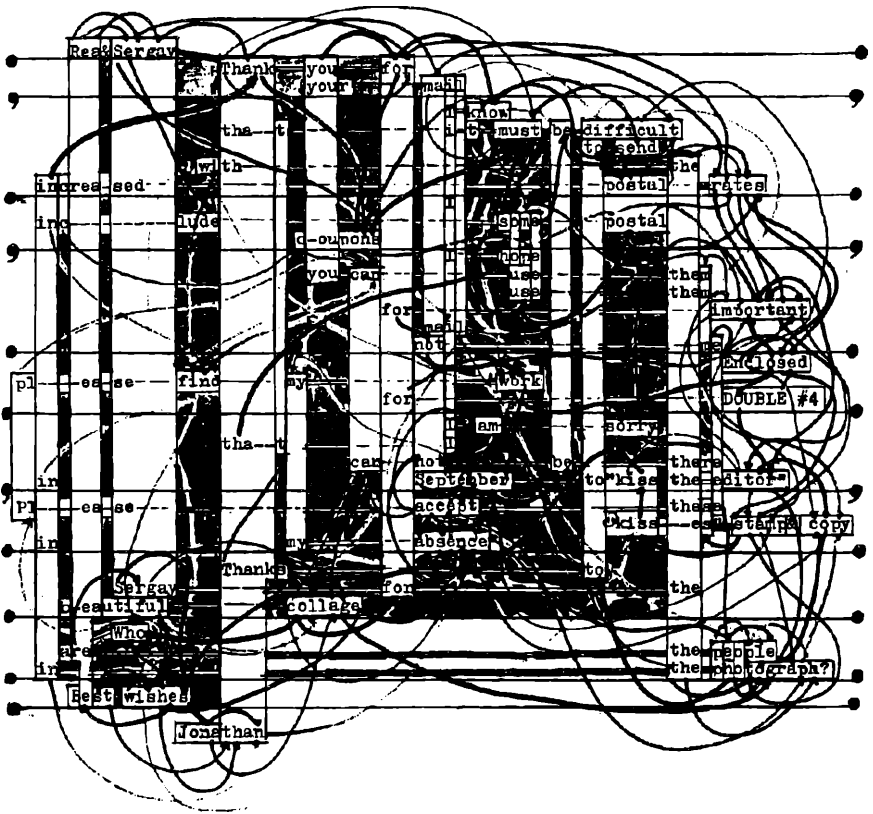
I.II.1992

Rea

JONATHAN STANGROOM

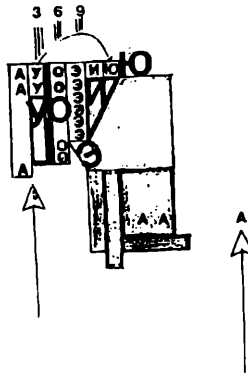
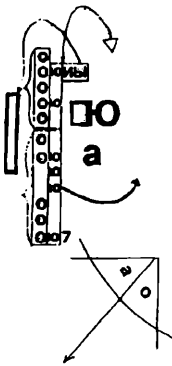
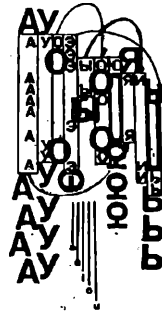
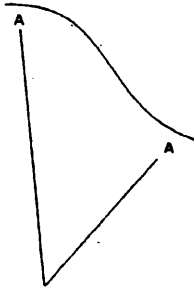
LETTER TO REA NIKONOVA & SERGE SIGAY
«architectural» treatment by REA NIKONOVA

29 july 1992



Ильз Гарнье и Ры Никонова

Из «А — Э — и»



Олег
Дарк

БАЙТОВ ЗИМОЙ, ИЛИ ОПИСАНИЕ ДОРОГИ

Традиционная эстетика предполагает, что есть искусство, происходящее в пространстве (живопись, скульптура, архитектура), а есть — происходящее во времени (музыка, литература, танец...). Театр оказывается отчасти недоискусством из-за своей нечистоты, смешанности. Но именно театр, а за ним литература (или наоборот) постоянно обнаруживают призрачность деления искусства на пространственное и временное. Литературный текст протекает во времени, но сама возможность вернуться, перечитать, как и забежать вперед (перескочить, перелететь) показывает его пространственность, принципы «рядомположенности» и следования равнозначны. Как, впрочем, и в других видах искусства. Обходя стацию, пересекая здание или просто рассматривая картину, мы тратим, преодолеваем время. В музыке же или в танце мы наслаждаемся не только (или даже не столько) сменой элементов, но и их взаимным расположением, композицией, архитектурной, т.е. пространственным, визуальным решением, причем одни движения (музыкальные, пластические) естественно представляются колоннами, а другие — их перекрывающим фронтоном. В сущности любое искусство визуально, и, вероятно, правы греки, считавшие зрение главным чувством, лежащим в основе мира (эйдос), цель которого — быть увиденным.

С пространственно-временным делением искусства связано и его распределение по органам чувств, которые прежде всего участвуют в восприятии: искусство для зрения, искусство для слуха. Литература и тут оказывается изгоем. Я имею в виду не тривиальное возникновение зрительных образов при чтении: само расположение текста, наличие (или отсутствие) красных строк, величина абзацев и количество знаков от точки до точки (об этом знают авторы, считающие их на пальцах) не только регулируют чтение (интонацию, внутреннее звучание), но и оказывают непосредственное воздействие — на глаз.

Подобно тому как с философской, пространственно-временной точки зрения подозрителен театр, так точка зрения бинарности чувственного восприятия искусства отвергает осязание. Как только включается ощупывание, предмет из сферы искусства (всегда музейного) переходит в быт: ваза или бокал, которые можно вертеть и трогать, ковер или паркет, по которым можно ходить... Однако всякий знает, что музыка может быть холодной и теплой, шершавой и с острыми углами или совсем гладкой... — определения тактильные, осязательные. Их же (и еще добавив с десяток) можно применить к живописи.

Все это ощущают непосредственно, не мудрствуя. Осязание естественнее, первичнее зрения. Можно поспорить с греками: мир создан, чтобы его шупать, чтобы быть ощупанным. И здесь возникает другая проблема: незрительности (и зрелищности) искусства, а его осязательности, тактильности, то есть действительности, акционности (акт, актум). (Ведь только вложив персты в раны Христа, можно судить о его телесности.) Ощупывание здесь следует понимать как любое соприкосновение с художественной средой: плечами, локтями, ногами, кожей. Визуальное начало — подчиненное

В искусстве акционному, входит в него как его составляющая.

Визуальная поэзия (шире — литература) всегда предполагает в своей основе акцию: художника, обратившегося к слову, поэта, слово изобразившего, зрителя-соучастника, разбирающего каракули, росчерки или зачеркивания, переживающего исправления, надписывания сверху или вписывания внутрь слова — все эти формы вариативности. Но что переживает читатель-зритель? Он переживает напряжение счастья, удовольствия (или, напротив, — несчастья, неудовольствия, раздражения), оказываясь в ситуации нескончаемой ошибочности, фатальной обреченности на ошибку, черного письма, которое отрицает саму возможность беловика.

Соучастие читателя-зрителя и заключается в том, что он переживает ошибку как свою, не может уйти от нее, следит за ней и ее повторяет. Сколько ни зачеркивай и ни надписывай, сколько ни дrobi слово и ни обнажай его внутреннюю форму, окончательного результата, истинного, не будет. Пределом оказывается темная (нрзб.) роспись или глухое, непрозрачное зачеркивание без всякого исправляющего варианта. Читатель-зритель больше не может хладнокровно наблюдать сюжет с каким-нибудь героем и тем отстраняться: читатель-зритель сам мучается, то есть становится художником, писателем, актером.

Человек — существо ошибающееся, это его отличие от животного.

Он — существо с нарушенными инстинктами, получившее возможность неправильно поступать, выходящее из повиновения, обретшее свободу. Из повиновения Кому? И этот вопрос — самое главное. Мы смогли бы ответить на него, если бы вышли за пределы нашего мира, нашей логики, наших возможностей, как сказал бы Л. Витгенштейн.

Поэтому остается ошибка, единственное свидетельство о том, что там что-то есть, с чем мы имеем дело. Роковая обреченность на нее — проявление существующей за пределами нашего разумения власти.

В момент ошибки, то есть обретения свободы, покинутости, оставленности (М. Хайдеггер), возникает искусство. Которое есть блуждание, то есть ошибка в основе искусства. Или наоборот: то, в основе чего ошибка, есть искусство, которым, с этой точки зрения, может стать любой поступок, шаг, жест, действие, то есть акт. Язык и действие — давняя проблема эстетики. Что первично? Язык послушно отражает действия (реализм) или действие заключается, вызывается языком, только тогда и существует, когда проговорено и названо (номинализм)? Оказывается, язык —заговорившее действие, обнаруженное, ставшее видным. Акционное значение визуального воплощается в искусстве хеппенинга и перформанса.

Вы никогда не обращали внимания на обреченность, странную опустошенность, застылость лиц и фигур на фотографии художественных акций? Это люди, оказавшиеся наедине со своей оставленностью, в холодном, отчужденном, принципиально необжитом пространстве чистой импровизации (в лесу, в поле, на краю ими вырытой ямы). Здесь нет зрителей, а все участники — переживающие. Собственно, современное искусство возникает только в момент преодоления границы между участвующим и наблюдающим.

А можно сказать и так: классическое искусство возникает на входе в него (занавес поднимается, книга открывается...), современное — на выходе:

когда автор становится персонажем, действующие лица — прототипами реальных людей, а читатель вмешивается в текст, комментирует, исправляет и переписывает. Здесь точку сменяет постоянное многоточие, которое, в свою очередь, произвольно, случайно, скорее перерыв, нежели завершение. Поэтому авторы так полюбили принцип монтажа, тяготеющего к бесконечному нанизыванию эпизодов.

Спросят: каковы хронологические рамки: классическое, современное? Их нет. Я говорю не об истории, а о типологии искусства, это два его типа. В предлагаемом вниманию читателей эссе предпринята попытка одновременно и описать художественное действие, и поучаствовать в нем. Попытка — не в том смысле, что она удачна/неудачна и может быть другая, лучшая. Участие — это всегда попытка, опыт, проба, бесконечно возобновляемая.

В эссе два героя: корифей, задающий действие, начинающий его (в традиционной терминологии — автор), и следующий за ним: 2-й введенный актер древнегреческой трагедии, Я, заменивший хор, со-автор. На самом деле таких соавторов предполагается действительно множество, бесконечно растущая толпа — блуждающих, встречающихся, расходящихся, выглядывающих из-за деревьев и окликающих друг друга по именам.

Зачем Н. Байтов ходит по лесу, а потом переносит свои тропы на бумагу? Или наоборот: ходит по бумаге, а перерисовывает — в лесу? Ни для чего. Даже не для того, чтобы обнаружить ошибочность своих действий. Вероятно, искусство — результат нормального функционирования организма: сокращения мышц, работы желез, чередования усталости и отдыха, расслабленности и напряжения.

У Евг. Харитоновна есть сюжет о том, что ему надо заполнить этот чистый лист бумаги, пусть хоть этими словами: «надо заполнить чистый лист бумаги». Но что такое чистый лист? Кусок — еще не ставший куском, потому что он не выделен, — окружающего незаполненного незапятнанного мира, где мы себе пред-оставлены. «Чистый» здесь ассоциируется не с белым, а с темным, необжитым, грознящим. С молчащим и наблюдающим за нами лесом (он может представляться полем, рекой, болотом — все равно).

Здесь должна быть как-то обозначена деятельность человека, обнаружено его присутствие: хоть вырытой ямой, хоть протоптанной и петляющей дорожкой. Дерево, заяц, чьи безошибочно петляющие следы находит мой герой, ручей, сугроб и т.д. никогда не ошибаются. Человек вносит ошибку и начинает существовать. А с ним и искусство, которое, может быть, единственное, что умеет только он. Искусство — это только акт заполнения чистого листа, белой лакированной карточки Н. Байтова.

Попробуем невозможное: вербализуем визуальное, проговорим то, что можно только увидеть или даже в чем можно только участвовать. Передо мной трилогия Н. Байтова: «Траектория 229», «Шесть концентрических иллюзий», «Почти пустой текст» (М., «Эпсилон-салон», 1993).

Это ручная, скрупулезно выполненная почти ремесленная работа, напоминающая стеклографию Крученыха. Принципиально ничтожный тираж (сейчас существует уже, кажется, экземпляров двадцать) стремится к бесконечности. Каждый раз возобновляемая трилогия состоит из нескольких округлых, но сложенных по линии скрепления страниц книжиц (или тетрадок —

к а к
 угодно), по-
 разному ориенти-
 рованных в читатель-
 ском пространстве. В
 «первом», авторском, пре-
 зентирующем экземпляре они
 объединены в дубовом ящике,
 тщательно подогнанном по фор-
 ме уложенных в него тетрадок (во-
 образите под прямым углом пересе-
 кающиеся полукружия, что-то вроде
 хода конем) и похожем на складень.

Церковная иконографическая ассоциа-
 ция крайне уместна. Форма круга — внеш-
 нее, что объединяет трилогию. В ее осно-
 ве — общеупотребимые философские пред-
 ставления, но неожиданно художественно
 пережитые, может быть, даже болезненно.
 Что экземпляров ограниченное количество,
 важно знать читателям — тут интимная бли-
 зость их друг к другу и автора к ним, всякий
 раз личное соучастие.

Первая часть, «Траектория 229», в раскрытом
 на середине виде представляет собой нало-
 женные друг на друга, не вполне ровно обре-
 заннные, уменьшающиеся круги (страницы), не-
 сколько смещенные по отношению к общему
 центру и заполненные красной или черной ту-
 шью выведенными строками (в пределах одной
 «страницы» цвет туши выдержан) — кружащимися,
 извивающимися, спиралеобразно сворачивающимися.

То есть существует и у каждого отдельного круга (а не
 только обций) центр, к которому строки постоянно беско-
 нечно приближаются. Как и положено в «настоящей» книге,
 страницы двусторонние; листовой разворот принимает вид не-
 брежно (или неуверенно), как детской рукой, вырезанных восьме-
 рок. Книгу можно читать в любом направлении.

С начала, традиционно, перелистывая, или, наоборот, отгибая, и с
 конца, раскрыв в любом месте и произвольно выбрав направление
 движения, следя за фразой в пределах одного круга или переходя за
 нею на следующий, выбирая новый вариант ее продолжения. «Полдень
 случается редко и несколько неоднозначно к стати и ты знать не мо-
 жешь... полдень случается редко и несколько не попад ходишь ко мне как
 маятник... полдень случается редко и несколько не попад ходишь конечно
 упал и не встанет...» Но при этом всегда имея в виду достижение центра,
 наименьшего круга.

Это хождение сужающимися кругами. Часть строки все время стремится
 скрыться под меньшей страницей, но не переставая под ней тайно постоянно
 присутствовать, утонуть растаять, всегда готовая вернуться, но пока
 уступив место другому варианту себя (или перелившись, превратившись в
 него). Но то же самое может произойти и с ним и т.д. Все зыбко, бесоснов-
 но, переменнo; единственная постоянная — само непрекращающееся дви-
 жение. Как бы множество взаимопроникающих (или напротив — размножа-
 ющихся делением) текстов с собственными сюжетами и действующими
 лицами. Вероятно, трудолюбиво протаптывая тропинки в Пахре, где работа-
 ет сторожем на стройплощадке, впервые продумывал Н. Байтов возмож-
 ность перенести на бумажный лист свои блуждания в лесу.

Он уходит туда после обеда. На его ногах валенки. Он работает дотемна, как
 нанятый. Идет, увязая, точнее — пробиваясь, в снегу, и снова возвращается
 по следам, продолжает с того места, где прервался. «Вот тут и подумаешь
 глядя назад в перевернутую обстановку пожара или другого внезапного
 бедствия... вот тут и подумаешь глядя например сквозь упаковку товара или
 другого внезапного бедствия... вот тут и подумаешь глядя назад в перевер-

нутую об-
становку пожара
имя которому кровь...
вот тут и подумаешь гля-
дя например сквозь упаков-
ку товара имя которому
кровь... вот тут и подумаешь гля-
дя назад в перевернутую обста-
новку пожара ивановской богадель-
ни...».

В одном месте ему не понравилось,
показалось, что недостаточно твердо. Он
здесь задерживается и еще топает взад-
вперед, взад-вперед — пока не получит-
ся. «Ты можешь ее вертеть, как хочешь,
как пластинку, — объясняет он мне, — куда
она тебя сама выведет». Я верчу и листаю
послушно. Строчки кружатся, переплетают-
ся. Он хочет добиться под ногой надежности
и твердости паркета, чувствуя себя лесником,
хозяином, замечая на ходу заячью россыпь
или лежки.

И это прежде всего раздражает, приводит в
ярость: вся эта постоянно возникающая необ-
ходимость выбрать, найти за что ухватиться:
развилки, пересечения, перескоки, клубящаяся
путаница. Книжечку хочется разорвать, сейчас
же выбросить. Она меня увлекает, как кубик
Рубика. От одной дорожки ответвляется (про-
таптывается) другая, чтобы опять вернуться на пре-
жнюю, чтобы той опять разветвляться и куда-нибудь
наконец выводить.

А возвращается всегда домой, то есть в голубой облупив-
шийся оставленный вагончик с одноухим — в том смысле, что
одно ухо с ослабевшим хрящом висит, — странно окрашенным
перламутровым псом. Байтов здесь живет — двое суток в неделю.
Здесь он играл со мной в шахматы, обычно проигрывая...

Вариативность и центростремительность объединяют трилогию. Вра-
щательное движение — способ ее (про)чтения. Но если у ее первой
части не остается фиксированного положения в поле зрения читателя,
верха и низа, лева и права, то «Шесть концентрических иллюзий»
ориентированы по крайней мере по вертикали.

Это тоже шесть наложенных друг на друга кругов — одинаковой длины,
но различных площадей. Теперь они вырезаны не только с внешней
стороны, но и с внутренней, принимая вид замкнутых, растущей ширины,
полос. Конструкция оказывается перевернутой. Если первая книжечка ас-
социируется с пирамидой, направленность восприятия — снизу вверх, то
вторая — с засасывающей воронкой, вместо подъема — нисхождение. На
полосы-ступени, выступающие друг из-под друга, нанесены тушью (только
черной) пары — от двух до шести в зависимости от ширины — соответствую-
ющих друг другу строк: предположение, запрос — в верхней полусфере,
опровержение — в нижней. Кружащиеся стрелки указывают направление
поиска.

«Как будто это собственный соблазн... как будто это дверь вниз→на самом
деле это вовсе не болезнь... на самом деле это вверх лаз... Как будто это
область сладких слез... как будто это дверь вниз→на самом деле это зависть
мелких слов... на самом деле это вверх лаз... Как будто это стреловидный
злак... как будто это вихрь→на самом деле это отдаленный скрежет и ляг...
на самом деле это вывих...»

Каждый разворот открывает новые строки, но и постоянно сохраняет часть
уже виденных. Что создает ощущение напряжения, упорства, отчаянного
усилия.

Под другим углом зрения воронка сближается со спиралеобразно уходящим
вниз лабиринтом. Строки выстраиваются друг под другом, сокращаясь, в

форме
сходящихся в
середине конусов,
имеющих также ука-
зательное значение. При-
надлежащий нижней полу-
сфере конус неожиданно раз-
рушается лишь на последней
странице.

«Как будто это пот превратившийся в пар... как будто это вихрь→на самом деле это вред от пересушенных трав... на самом деле это вывих... Как будто это сильный пар и пот... как будто это трон→ на самом деле это восходящий кипяток... на самом деле это в общем очень жаль, что... на самом деле это тот же тор и даже дальше...»

По заданной организации стиха (назовем, наконец, собственным именем) он должен был прерваться на слове «тор», рифмуящемся с «трон», но здесь продолжен, распространен — многоточие, бесконечность узнавания...

Если в «Траекториях» — еще хаос, докосмический беспорядок, повторенный в сознании читателя-зрителя, то во второй части — иллюзия растущей организованности, отделение элементов. Множащиеся завихрения теперь сливаются в одно, уводящее к(от) цели. Круг, пирамида, конус, спираль обнаруживают себя как переходящие друг в друга оптические вариации.

В первой части стихи действительно свободные, «белые», т.е. неопределенные. Их первичная ритмизация, аллитерации и звукопись продолжены в «Концентрических иллюзиях».

Действительно реализуемая (т.е. слышимая) диссонансная рифма или — тем более — обратная поражает: лист — лес, лягз; вихрь — вывих, вот — то, шторм — во рту, соблазн — болезнь, гимн — сдвиг и т.д., — объединяя понятия (шторм — штиль, хлеб — блеск) до их полной безразличности для выбора. Но направление и «область» чтения ограничены теперь заданностью верха и низа, земли и неба.

Вращение уже неполное, подобное качанию маятника (ср.: «ты ходишь ко мне как маятник сна и бодрствования» — в «Траектории»). Чтение внутри верхнего конуса акцентирует пафос вопроса, предшествующего эксперименту. Внутри нижнего — открытие, которое здесь — обнаруженные ошибки. А может быть, все наоборот. И долгие лесные прогулки — только возможность нанести на природный ландшафт уже вынесенное бумагой.

Трудно сказать, какой текст («малый» — литература или «большой» — путь) хронологически предшествует. Я ему помогал, топя сзади, и, кажется, превосходил в старательности. Это похоже на коридоры, которые мы оставляем за собой. Они меня увлекают, их трудолюбивое прокладывание. «Сегодня нам надо проверить наши дорожки, — строго говорит Байтов, едва мы приезжаем, — занесло, наверное, снег, видишь, сколько». И мы отправляемся после обеда. «Их же надо все время поддерживать», — убеждает он.

Снегу действительно прибыло, он все здесь разрыхлил, затопил. Потому что, кроме нас, здесь никто никогда не ходит, считает Байтов, — кому нужно. Мы оба чувствуем свою ответственность, по-хозяйски замечая зачью россыпь или лежки. Я думаю, он для этого сюда специально приезжает. «В прошлый раз, тебя не было, я дальше прошел. Видишь, вот здесь, она там просто кончается где-то». Он мне показывал на блестевшей лакированной карточке, куда аккуратно впервые переносил запутанную вязь. У меня была своя такая, он мне дал. Я ею пользовался. А он так помнил. «Мы ее должны посмотреть. Нам надо по ней еще раз, совсем же еще слабая», — с нежностью

тью гово-
рит он о новорож-
денной. «Интересно,
можно ли с нее на ста-
рую, вот эту, вернуться.
Сейчас попробуем». Он ста-
рался их все между собой со-
единить.

Однажды нашу тропу пересекала
лыжня. Мы сейчас же попытались
представить, что подумал о нас оста-
вивший ее. Какие-то следы в глубине,
где никто никогда не появляется. Кроме
них, вокруг больше нет ничего. Кто это
был? Следы явно кем-то поддерживаются.
Он, может быть, сюда еще раз потом заез-
жал посмотреть. В голову поневоле лезет
всякая чертовщина.

Трилогия Н. Байтова — об ошибке и ее об-
наружении. Последнее может проявляться в
чувстве общего раздражения от блуждания (как
в «Траектории»), но еще более явно — в конк-
ретном «не так, как показалось», «Шесть... ил-
люзий». Но и здесь не явление истины, а по-
вторяющаяся замена заблуждений.

Загадочные, бессмысленные, абсурдные и т.д.
(как посмотреть) фразы — ритмические скор-
лупы, могущие быть заполненными чем угодно:
закон всеобщей тождественности, а на самом
деле — омонимии; ее представляют звуковые ассо-
циации, совпадения. «Как будто это область сладких
слез→на самом деле это зависть мелких слов... как будто
это свинг энд близ→на самом деле это слева верхний зуб...
как будто это мерилиз и мюр→на самом деле это рюмка слез-
ного ликера...» Мы приглашаем читателя без стеснения посме-
яться, потому что ирония здесь восхитительнее рифм.

В первой части трилогии стихи еще наполновину «пустые». Бессмы-
сленность (или загадочность) легко мешается с узнаваемыми реалия-
ми, обрывками чьей-то биографии, какие-то свидания, встречи, бо-
лезни и смерти, может быть, обращения к возлюбленной или к может-
быть-другу; к какому-то Саше, может быть, уехавшему. «Оставим до
полного времени», как там сказано, выяснение. Ожидание «полного
времени» разреживает путаницу — то есть когда будет найдено конкрет-
ное, ничем не заменимое слово (слова) вместо обобщенных моделей. В
«Иллюзиях» — ожидание только новой ошибки.

Кто-то не дошел «всего... полторы недели до Пасхи», читаем мы в другом
месте «Траектории». Здесь интересны как «Пасха», то есть представление
все о том же осуществлении Слова, воскресении, так и глагол «не дошел».
Временные отношения тоже решены пространственно, включены в лаби-
ринт, т.е. переведены на непосредственный язык. В «Концентрических ил-
люзиях» схема уже торжествует, голый алгоритм опыта, «рыба». И для этого
не понадобилось футуристической зауми.

Зато продуктивной оказывается сама ситуация ошибки. Приговоренность к
ней указывает в середину, центр, где располагается сила, заставляющая
блуждать. Ошибка утверждает ее существование; единственное неотменимое
открытие. «Вот откуда приходит опасность», — неожиданно читаем, разог-
нув, на самом малом, к которому все сходится, круге «Траектории». [«Чтобы
не осталось»] «ничего кроме ложной надежды» и «ничего неподвижного в
воздухе» — на его отворотах, по бокам, два обязательных требования пред-
стояния.

В «Иллюзиях» наименьший круг (черная дыра — он выкрашен в черное,
глаз — как угодно...) уже не открываешь, он постоянно виден (присутствует,
просвечивает). Его тоже окружают фразы: «как будто это вот» — вверху
(вот-вот, уже, кажется, ухватил), а «на самом деле это ведь не то, что на

самом деле нужно» —
внизу, те же, но
решительнее выра-
женные требования.
«Черный глаз» на этот раз
сам показывается, а не пред-
ставлен словами открывающего.

Он — условие всякого наполне-
ния и поэтому пуст (нем, молчащ).
«Почти пустой текст», третья часть
трилогии, и есть самообъявление пусто-
тоты о себе.

Это сдвоенная, под прямым углом вос-
соединенная книжица, что и задает об-
щую фигуру хода конем — решающего, как
доносит бытовая молва. Если первая часть
трилогии (блуждание) — исходный тезис, а
вторая (обнаружение ошибочности) ему про-
тивостоит, то третья часть их объединяет
(синтез). Ее меньшая тетрадка отсылает к
«Траектории 229».

Но наложенные друг на друга уменьшающие-
ся крути теперь заполнены кружащимися ли-
ниями, вроде тех, что я видел на лакирован-
ной байтовской карточке, может быть, повто-
ряющими траектории строк, но освобожден-
ные от вербальности. Молчание лабиринта ста-
новится его риторической фигурой. Проступа-
ющие на кругах-страницах незаполненности под-
черкнуты соседствующей густотой дорожного круже-
ва. Большая тетрадка связана с «Шестью... иллюзиями»: те же вырезанные кольца и просвечивающий круг.

Его на этот раз меняющийся цвет (личность — в зависимости от личности открывающего) задается обложкой, которая здесь и представляет постоянную основу. Но вместо парных вопросов-ответов — тот же, может быть, упрощенный лабиринт, с чередова-
нием пустот и густоты. Однако этот же контраст замечен здесь и в ином.

«Автор» возвращается к слову, но изолированному, само-стоятельно-
му. На переплетающихся дорожках размещены в разных пунктах, как
вехи, «и», «поэтому», «если», «значит не», «зачем», «тоже», «туда» и
т.д. — в основном обозначающие модальность, отношения следования
или другую связь. Но и слова типа «лекарство» или «упал» (цитаты из
предыдущих частей трилогии), утратившие контекст, тоже выступают обоб-
щенными представителями речи (глагол, существительное). То есть та же
служебность, осколки скорлуп.

Некий говорящий погружен в блуждание. На поверхность всплывают об-
ломки его самоопределения. И здесь возможны два варианта: либо слова —
только разреженный фон, дающий увидеть никогда не отступающую пусто-
ту-основу, либо напротив, — сами, уже знакомым способом, представляют
всплывающее островками, на мгновение показывающееся Нечто. Трилогия
Н. Байтова — необычный опыт видимого метафизического представления:
сценарий перформанса и описание объекта.

В. Курицын

ДАнный МОМЕНТ

(о сочинении Л. С. Рубинштейна «Программа совместных переживаний», 1981)

1. От классических произведений Л. С. Рубинштейна «Программа совместных переживаний» отличается «способом бытования», что в данном случае имеет значение едва ли не решающее. По словам самого автора, он работает в русле поэтики, «которая в центр внимания ставит не столько текст, сколько контекст, внетекстуальные обстоятельства, мотивы порождения текста, а также способы и методы его бытования».

2. Вещество существования не преобладает отныне над способами бытования.

3. Если обычный текст Рубинштейна читает вслух автор, перелистывая карточки, на каждой из которых расположена одна поэтическая единица, то «Программу» публика читает сама, карточки передаются по кругу, из рук в руки. Для такого чтения предполагается достаточно маленькая аудитория: чтобы процесс не занял слишком много времени и чтобы не разворовали карточки.

4. Сначала, впрочем, вернемся к классическому тексту Рубинштейна. Очень многие исследователи обращают внимание на паузу, возникающую между карточками, между двумя поэтическими высказываниями, в момент переключивания автором карточек. Подчеркивается актуальность паузы для культуры новейшего времени (музыка Кейджа, роль паузы и пустоты в генетически родственном Рубинштейну художественном концептуализме). Возникают, однако, сложности с концептуализацией этой паузы.

5. Для культуры последних десятилетий в высшей степени принципиальна проблема тоталитарности письма. Всякий дискурс тоталитарен, всякое письмо магично, всякое высказывание фундируется каким-либо абсолютом, и все попытки выпутаться из тоталитарности обречены. Попытка преодолеть тотальность речи отказом от речи столь же тотальна в силу необычайной радикальности жеста. Это не означает, что следует отказаться от попыток моделирования нетоталитарного письма. Поэтика Рубинштейна — одна из симптоматичных попыток такого рода. Пауза — несомненный элемент текста, часть произведения, чрезвычайно важна для его структуры. Но в то же время пауза свободна от языка, зона с выключенным языком. Рубинштейн указывает на те места в тексте, в которых он, текст, способен быть нетоталитарным. В большинстве текстов естественные паузы между его элементами служат мостиками от элемента к элементу, их самостоятельная сущность никак не выделена. Система карточек позволяет представить паузу не менее важным, чем слово, элементом текста, но элементом, лишенным следов тотальности, идеологичности (если не считать идеологией попытку отказа от идеологии). Рубинштейн позволяет нам войти в зоны нетотального письма или, по крайней мере, чуть больше поверить в их возможность. В то же время

перерыв в речи предполагает не рассредоточение внимания воспринимающего, а сосредоточение его на себе, на собственных впечатлениях, на своей телесности. Пространство нетотального письма совмещается, таким образом, с пространством-внутри-меня. Возникает эффект, позволяющий предположить, что я могу обрести нетотальность внутри своей телесности.

6. В прозе соратника Л. С. Рубинштейна по концептуализму В. Г. Сорокина подобный эффект достигается методом «пустого письма» и, соответственно, «пустого чтения»: переписывающий, прописывающий прописи чужого дискурса Сорокин может достигать эффекта «просто текста», безразличного не только к идеологии, но и вообще к семантике: текста без значений, текста ни на каком языке.

7. Можно сказать, что паузы Рубинштейна «прерывают присутствие». Метафизика присутствия, по Деррида, настаивает на непрерывности явления, презентации некоей надвечной сущности, общей идеи, мирового принципа, абсолюта, то есть той или иной тотальности. Абсолют по определению непрерывен. Пафос Деррида: обнаруживать в присутствии разрывы, сбои. Философ говорит, что именно из этой проблематики выросла его знаменитая концепция. «Увлекаясь проблематикой... различия, прерывистости присутствия... я пытался ввести и разработать основные категории деконструкции».

8.

9. Внимание! Возвращаемся к Рубинштейну!

10. С этой паузой, с зоной нетотальности при бытовании «Программы совместных переживаний» происходят некоторые любопытные события. Пауза, не обладающая никакой внятной семантикой, здесь теряет и определенность чистого своего наличествования, пауза размазывается по кругу чтения, у каждого участника чтения своя пауза, между своими карточками, паузы плывут и уже никак не могут быть зафиксированы.

11. Кроме того, пауза заполняется голосами участников чтения, которые, передавая друг другу карточки, вступают в некую языковую игру, заполняют пространство процесса репликами. Как правило, это вполне незатейливая речь, простые шутки и легкая ирония (мы, взрослые люди, играем в детскую игру). Но в адекватной аудитории эта речь неизбежно имеет вполне определенный пафос: ироническая рефлексия над собственным участием в культурном деле. Ироничное отношение к культуре и к своему участию в культуре — жест по интенции нетоталитарный. Текст Рубинштейна, таким образом, провоцирует в окружающем пространстве нетотальное, насколько это возможно, говорение.

12. Кроме того, получая карточку от соседа слева и почти сразу передавая ее соседу справа, сосредоточиваешься больше на процессе передачи или на общем трепе, нежели на тексте, на смысле написанного на карточках. Ситуация требует проглядывания, пробегания по карточке глазами, но это скорее машинальная фиксация тела текста, нежели попытка ухватить его смысл: это похоже на упоминавшееся выше «пустое чтение». На чтение, предполагающее возможность нетотального письма.

13. Метафоры, актуализируемые разбираемым текстом, — это совместная деятельность, тексты, передаваемые из рук в руки (или что-то крайне святое или тайное, самиздат, т. е. тоже по существу святое), кирпичи, передаваемые по цепочке и, как следствие кирпичей, какое-то вполне сакральное строительство в высоком смысле. Для нас важно, что такое сакральное действие попадает в предельно обыденный, сниженный контекст. При этом, в свою очередь, обыденное действие (передача карточек) может рассматриваться как постмодернистский ритуал, как бы подтверж-

дающий, подчеркивающий стабильность бытования здесь и теперь, его соответствие самому себе.

14. Внимание! Вспомним о чужих голосах.

15. Еще одна сквозная тема разговоров о Рубинштейне: его работа с чужими голосами. На карточках возникают фразы, как бы репрезентирующие некие дискурсы, ни один из которых не совпадает с авторским. Это легко концептуализируется как своего рода полифония, текст, где нет внеположной метаточки, в коей находится вседержитель-автор. Еще больше подчеркивается нетотальность такой речи тем, что дискурсы представлены мельком, следами, обрывками, какими-то фрагментами, которые хоть и вырастают из тотальности, но в предьявленном нам виде не особенно настаивают на своей тотальности (причина этой фрагментарности еще и в том, что невозможен точный, застывший смысл, невозможно «последнее высказывание», на что указывал А. Зорин). Кроме того, взаимодействие с этими дискурсами как бы одомашнивает их, приближает к автору и читателю. По формулировке А. Медведева, они становятся объектами нежного любования.

16. Речь, инициируемая чтением «Программы совместных переживаний», внешне похожа на эти голоса с карточек Рубинштейна, такие же следы и фрагменты. Тексты создают «в жизни» тот ее вариант, что они согласны «отображать».

17. Совместное переживание карточек: операция очень живая, это маленькое, но настоящее шоу. Нам важно и то, что это отчетливое зрелище (что очень логично в век, когда шоу становится одним из важнейших жанров во всех искусствах), и то, что это зрелище подчеркнуто современного типа: участники являются одновременно и публикой.

18.

19. Собственно текст, изображенный на карточках «Программы совместных переживаний», обрисовывает тот же круг идей, что и «способ бытования».

20. Идею не-метафизичности: важнее контекст, а не текст, ассоциирующийся с Текстом, важнее сиюминутность, чем присутствие абсолюта. «В данный момент нас интересует только он — данный момент, а также все, что с ним связано»; «Внимание! Вся прелесть данного момента — в нем самом».

21. Идею присутствия в обыденном действии всех высоких коннотаций, вычлняемых обычно из особых практик и из «духовных» переживаний. «Разве мы не отдаем себе отчета в том, что попытка найти ритмообразующий фактор данного момента есть процесс более чем мучительный? Но разве мы пожалеем усилий?»

22. Идею ритуального подтверждения бытия здесь-и-теперь. «Чаще всего нами переживаются мнимые события. В данный же момент — более чем реальные. Разве это не так?»

23. Идею невозможности точного значения, застывшего смысла. «То, что мы испытываем в данный момент, едва ли поддается описанию. Ведь описать — да и то с трудом — можно лишь смутные догадки о смысле происходящего».

24.

25. Наконец, еще одну идею, про части света, сформулированную с последней прямоотой.

26. Преобладание времен года над частями света становится столь очевидным, что уже как бы и не является предметом обсуждения.

"МРТВ - 93"

"Машина реализующая творческое вдохновение - 93"

Машина МРТВ-93 предназначена для реализации творческого вдохновения. Результат работы с МРТВ-93 непосредственно зависит от уровня творческого вдохновения, накопленного Вами перед работой с МРТВ-93.

Инструкция к эксплуатации.

Почувствовав непреодолимое желание немедленно реализовать свой творческий потенциал, необходимо сделать следующее:

1. *Сосредоточьтесь. Уверенно подойдите к машине так, чтобы дышло (рычаг) располагалось слева по отношению к работающему с МРТВ-93.*
 2. *Твердо возьмитесь руками за дышло (рычаг) и размеренно- поступательно начинайте двигаться по часовой стрелке по окружности, описываемой дышлом до возникновения звукового сигнала.*
 3. *Услышав звуковой сигнал, остановитесь, восстановите дыхание, оставьте в покое дышло (рычаг) и зрительно определите в пространстве местонахождение результата Вашей работы с МРТВ-93.*
 4. *Любой рукой возьмите результат Вашей работы с МРТВ-93 и спокойно отойдите в любую сторону.*
- Цикл работы МРТВ-93 закончен.*

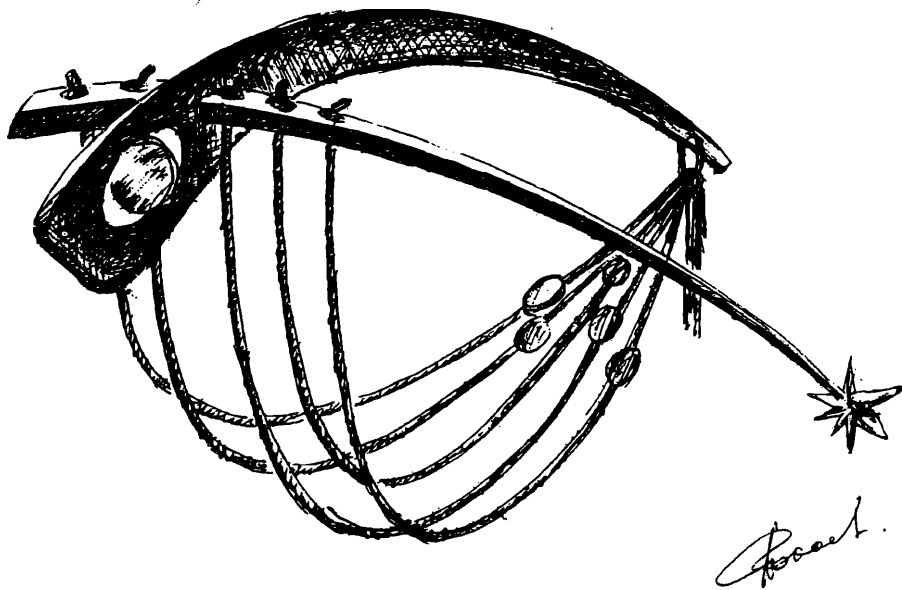
Работайте с МРТВ-93 до тех пор, пока Ваши творческие амбиции не будут удовлетворены или не иссякнут.

Машина проста в эксплуатации, надежна, не требует особого ухода и всегда готова к реализации Вашего вдохновения.

Машина запатентована.

Остерегайтесь подделок!

По вопросам приобретения авторских прав обращайтесь к разработчику модели А.Соколову, в Москве.



БИБЛИОГРАФИЯ

А. Т. Иванов

БАХТИН, БАХТИНИСТИКА, БАХТИНОЛОГИЯ...

БАХТИНОЛОГИЯ: ИССЛЕДОВАНИЯ, ПЕРЕВОДЫ, ПУБЛИКАЦИИ. К столетию рождения Михаила Михайловича Бахтина (1895—1995) / Сост., ред. К. Г. Исупов. СПб.: Алетейя, 1995 — 370 с. — 3000 экз.

М. М. БАХТИН В ЗЕРКАЛЕ КРИТИКИ. М.: ИНИОН РАН, 1995. — 192 с. — 900 экз.

THE SEVENTH INTERNATIONAL BAKHTIN CONFERENCE. June 26—30, 1995. Book 1-2. Moscow: Moscow State Pedagogical Univ., 1995.

М. М. БАХТИН И ПЕРСПЕКТИВЫ ГУМАНИТАРНЫХ НАУК. — Витебск, 1994. — 139 с.

БАХТИНСКИЕ ЧТЕНИЯ: Философские и методологические проблемы гуманитарного познания. — Орел: Изд-во ОИТРК, 1994. — 312 с. — 1000 экз.

ФИЛОСОФСКИЕ НАУКИ, 1995. № 1 (номер посвящен М. М. Бахтину).

ДИАЛОГ, КАРНАВАЛ, ХРОНОТОП. Журнал научных разысканий о биографии, теоретическом наследии и эпохе М. М. Бахтина (Витебск), 1995. № 2.

Написать краткий обзор современной литературы о Бахтине — задача практически невыполнимая. И дело даже не в том, что ее объем растет с каждым годом (приведенный выше список последних публикаций на эту тему далек от полноты — впрочем, библиографическое любопытство читателя может быть удовлетворено обращением к «Bibliographia Bachtiniana: 1988—1994», опубликованной в сборнике «М. М. Бахтин в зеркале критики»), и даже не в разнообразии способов интерпретации бахтинского наследия, демонстрируемом его исследователями, а в том, на наш взгляд, важном обстоятельстве, что современная «бахтинология» — и это особенно заметно в последних публикациях — начинает представлять собой не только и не столько исследовательское, сколько *политическое* пространство, т.е. пространство, где выясняются и отстаиваются идейные пози-

ции и устанавливаются доминирующие (властные) типы интерпретаций. Иными словами, перед читателем бахтинологической литературы разворачиваются драматические, эмоциональные коллизии «борьбы за Бахтина». Для не участвующих в этой борьбе (а автор данной заметки относится к таковым) любопытствующее разглядывание «поля сражения» чревато многочисленными опасностями, главная из которых — почти неминуемая утрата нейтральной позиции в отношении всего происходящего в сфере «бахтинологии». Как сохранить нейтральность — вот, пожалуй, основная проблема, встающая перед любым, кто вынужден писать об этом предмете.

Для всякого читателя литературы о Бахтине более или менее очевидно различие, стихийно сложившееся в ней, — различие между «бахтинистикой» и «бахтинологией». Начиная со времени первых работ о Бахтине (середина 60-х гг.), где его идеи оказываются созвучными новым тенденциями в литературной критике и семиологии (особенно характерны в этом смысле работы Ю. Кристевой), постепенно складывается и другой подход к Бахтину, стремящийся по возможности представить его мировоззрение в «чистом» виде — путем, так сказать, «дефилологизации» взглядов мыслителя. Формируется образ Бахтина-философа, Бахтина-метафизика, в чьем творчестве литература хотя и являлась исследовательским предметом, но предметом достаточно случайным, от которого можно в принципе абстрагироваться. Сдвиг интереса от Бахтина-филолога к Бахтину-метафизику совпал у нас с кризисом «школьной» философии в конце 80-х годов, когда интерес к Бахтину стал массовым. В Бахтине вдруг увидели то, что хотели найти: «русского мыслителя», признанного и почти канонизированного на Западе, философа, опираясь на идеи которого можно выйти из методологического кризиса, наконец, метафизика-диалогиста, предлагающего модель светской внеинституциональной религиозности. Так образуется «бахтинология» с ее специфическим предметом и задачами. Основной, хотя и скрытый ее вопрос начинает представлять в качестве локальной сотериологической проблемы: как возможно спасение с помощью Бахтина? Причем спасение здесь понимается не столько в узко религиозном, сколько в светском, а точнее, светско-религиозном смысле. Предметом искомого спасения является не личность как таковая, а личность исследователя-гуманитария. Но спастись в этом случае можно, лишь найдя пути спасения своего исследовательского предмета — культуры, истории, языка и т.п. от тотального кризиса, в котором, согласно бахтинологии, тот пребывает.

Мы еще вернемся к анализу этой специфической светско-религиозной функции бахтинологии. Пока же остановимся на некоторых деталях доминирующего здесь образа Бахтина. Итак, Бахтин «бахтинологии» не филолог или литературовед и даже не философ, а мудрец, учитель, этический наставник, оценивающий всю культуру с позиции высшего знания. Формирование такого образа предполагает решение нескольких задач, сложность которых в том, что они выступают одновременно как исследовательские проблемы и как этические задания. Во-первых, необходимо, чтобы идеи Бахтина совпали с биографируемым образом мыслителя. Личность Бахтина, его биография должны быть поняты как воплощенная идея, как реализованная «бахтинология». Вопрос о продуктивности идей Бахтина подчинен здесь вопросу о философско-этической значимости его жизненного произведения. Из этого следует и второе задание: поскольку в образе Бахтина все имеет значение (биография не менее значима, чем написанные тексты), постольку из этого образа исключаются все элементы случайности. Здесь нет места обмолвкам, риторическим фигурам, имеющим лишь выразительное значение, провокациям и т.п. Иными словами, собственно произведения Бахтина и его «жизнь-произведение» должны быть поняты с учетом абсолютной ответственности их автора. Здесь все важно, все имеет смысл и все является его воплощением. В-третьих, чтобы войти в «мир Бахтина» необходима особая пропедевтика — причем не столько теоретическая, сколько жизнестроительная. Нужно что-то сделать с собой, со своим «мыслящим телом», чтобы войти — получить право на вхождение — в этот мир. Необходима особая теоретическая и духовная аскетика, требуется сознательный отказ от прошлого опыта, своего рода духовное «эпохэ». В-четвертых, Бахтин, согласно

бахтинологии, может быть понят только на его собственном языке. Но поскольку этот язык целиком подконтролен автору, постольку речь идет не об обнаружении в текстах механизмов самоинтерпретации (в которых позиция автора и конституирующий ее язык многократно умножаются, а степень контроля над формами выражения снижается до минимума), другими словами, речь идет не о письме Бахтина и не об имманентной ему форме самоинтерпретации, а об особой языковой этике, нормативной в отношении выбора языка понимания текстов Бахтина. Это этика в единственном числе. Отсюда и ряд ее максим. Например, анализ проблемы диалога у Бахтина невозможен без диалогической позиции, занимаемой исследователями в отношении его текстов. Эта идеология (этика) языка интерпретации Бахтина позволяет бахтинологии владеть универсальным критерием «подлинности» способа понимания своего предмета.

Наконец, еще одно требование, имплицитно содержащееся в бахтинологии, связано с особой концепцией времени, в котором пребывает здесь образ Бахтина. Бахтин бахтинологии занимает такую временную позицию, которая всегда современнее любого сегодняшнего ее исследователя. В отношении Бахтина исследователь как бы все время вынужден оставаться в некоем теоретическом «вчера» (причем типы и формы этого «вчера» могут быть самыми разнообразными). Что же касается предмета его исследования, то он всегда пребывает в некоем метафизическом «завтра» (и в этом смысле проблема понимания Бахтина всегда переносится в будущее). В такой схеме времени точка встречи любого возможного исследователя («вчера») с Бахтиным («завтра») — точка «настоящего» — неминуемо теряет в значимости, уходя в прошлое (типичный пример такого рода ухода — критическое отношение бахтинологии к весьма, на наш взгляд, продуктивным работам о Бахтине 60-х годов) и не затрагивая по существу позиции «завтра», в которой пребывает предмет исследования.

Приведенные выше способы «задания» образа Бахтина в бахтинологии определяют границы, отделяющие ее от собственно «бахтинистики». Если последняя вполне вписывается в предметное поле исследования бахтинских текстов, работы по восстановлению контекстов, комментирования, компаративистских поисков, то первая — скорее некий новый тип этической философии. Отсюда и разные модальности вопросов, характерные для двух дисциплин: «бахтинистика» спрашивает о *возможностях* (способ интерпретации), «бахтинология» же взыскует *долженствования* (как должно понимать Бахтина). В основе «бахтинистики» — представление об исследовательской утилизуемости бахтинского метода, «бахтинология», напротив, настаивает на несводимости философии Бахтина к методологии гуманитарного познания, на самодостаточности «образа Бахтина» как этической ценности. В последнем случае вопрос об «отношении» к Бахтину становится доминирующим, а проблема безотносительной к этому отношению продуктивности, а следовательно, и границах бахтинского метода — вторичной. Фактически «образ Бахтина» выносится в бахтинологию за пределы исследовательской критики и начинает играть роль критерия переоценки всех ценностей, инструмента глобального размежевания пространства философии и гуманитарных наук. В ряде работ Бахтин, к примеру, трактуется как мыслитель, воплощающий «третий» путь в философии, противоположный, с одной стороны, классической линии (Декарт, Кант) с ее «теоретизмом» и «монологизмом», а с другой — находящийся в оппозиции к «постмодернистской» философии с ее, как утверждается, тенденцией к самозамыканию в тексте и «деконструктивистским» нигилизмом в отношении «другого». Такая трактовка Бахтина, на наш взгляд, симптоматична.

Выше мы уже сказали о том, что пространство бахтинологии является по преимуществу политическим. Теперь можно уточнить это наблюдение. Бахтин бахтинологии выражает потребность в открытии некоего третьего пути в философии — такого, который, с одной стороны, не имел бы ничего общего с философской «левой» (с ее критикой власти как, прежде всего, власти дискурса и ориентацией на миноритарные, маргинальные аспекты культурной и рефлексивной практики), а с другой — противостоял бы наиболее радикальным формам философского национализма с его стремлением укоренить философию в понимаемой на субстанциальный манер идее «национального духа». Если «левизне» бахтинология противопоставляет концепцию «подлинной историчес-

ти» (противоположной, как утверждается, «историцизму» и «формализму» структурализма, марксизма и психоанализа), то аргументом в споре с философским национализмом выступает «диалогизм», который позволяет трактовать «национальное» не как субстанциальное начало, а как порождение диалогического общения с другим. Бахтин, таким образом, становится симптомом и символом *неоконсервативного поворота* в гуманитарной сфере — и нужно ли говорить о том, сколь многочисленными нитями этот поворот связан с собственно политической сферой, сколь серьезна социальная потребность в такого рода повороте у нас сегодня. Умеренный, интеллектуализированный национализм в сочетании с окончательным изживанием «революционного прошлого» и излечением от романтической привязанности к радикализму (в том числе и рефлексивному) составляет фундамент неоконсервативной идеологии, в разработке которой «бахтинология» играет одну из ведущих ролей.

Вернемся, однако, из сферы политики к философии и попытаемся оценить ключевую для бахтинологии проблему «диалога», исключительно важную для понимания основного пафоса этой дисциплины. Во многих работах, посвященных исследованию «диалогизма» Бахтина, философская проблема «Другого» (как возможно мыслить «другое “я”»?) начинает приобретать религиозную форму. Проблема здесь формулируется так: как мыслить, исходя из постулата ценностного приоритета «Другого»? Таким образом, традиционная философская проблема «другого сознания» или «другого “я”» переносится здесь из трансцендентального (условие мыслимости, представимости другого, «друговость» как механизм работы субъективности или как ее динамическая структура) в трансцендентный план. В последнем случае «Другой» постулируется как изначальное онтологическое событие, внеположное «сознанию», «я», «субъективности». Эта установка с неизбежностью приводит к натурализации проблемы. В конечном счете «Другой» становится тем, на кого можно указать простым дейктическим жестом («вот он»), превращаясь тем самым в факт почти мистического «опыта», — как если бы граница между «я» и «Другим» проходила не в пространстве самой мысли об этой границе, а находилась по ту сторону мыслящего «я».

Здесь проходит основная линия размежевания между философией (в данном случае несущественно, какой именно: «классической» или «постклассической») и «бахтинологией», понимающей другого на теологический манер. «Другой» философии всегда предшествует «Другому» теологии. Анализируя эту ситуацию на примере Декарта, М. Мамардашвили писал, что философия всегда «вводит бога» лишь «вторым ходом», первый же ее ход — это введение субъекта как инстанции представления или, иными словами, самого механизма «друговости». Философский «Другой» — это метафора подвижной границы мысли. Будучи условием мыслимости, он остается немислимимым — но немислимимым в самой мысли, а не за ее пределами. «Другой» теологии — это, напротив, немислимое по ту сторону мысли. Методологическая слабость (Кант называл ее «догматизмом») теологической трактовки «Другого» в том, что это гораздо менее радикальная постановка вопроса, нежели философская. Рефлексивный радикализм философии — вот, пожалуй, главная линия размежевания между нею и бахтинологией. Если «другой» всегда «преднаходим» (и, добавим еще одно слово из бахтинологического словаря, «вненаходим»), то проблема его мыслительного «выведения» замещается проблемой «отношения», «связи», «диалога» с ним. Поскольку же «Другой» бахтинологии (и теологии) «всегда уже есть», постольку «всегда уже есть» не только форма мыслительного представления этого «Другого», но и языковая форма коммуникации с ним.

Все количество следствий, вытекающих из бахтинологического трансцендирования «Другого», невозможно даже перечислить. Коснемся поэтому лишь одного, сравнительно локального по своему значению. Мы уже говорили о том, что бахтинологическая литература полна размышлений о современном кризисе гуманитарного знания, кризисе философии. Однако поскольку этот кризис всегда пред- и вненаходим, постольку сам размышляющий о нем исследователь и его философские инструменты оказываются совершенно незатронутыми этим процессом. Трансцендентность «Другого» в данном случае снимает необходимость рефлексивной проверки на «кризисность» самого способа рассуждений о

нем, замещая эту проверку процедурой «выбора позиции», — как если бы современный кризис в философии протекал на уровне «идейных позиций», а не на гораздо более «микрологическом» уровне, где рефлексивное закрепление метафизического чувства, еще не ставшего, да, пожалуй, никогда и не могущего стать «идейной позицией» или аргументом в споре.

Бахтинологическая трактовка «Другого» как абсолютного «не-я», «не-двойника» и позволяет ей устанавливать ту желаемую систему ценностных ориентиров в пространстве гуманитарного знания, которая, с одной стороны, объявляет тупиковыми и кризисными целые эпохи в философии, а с другой — делает ее саму «внеаходимой» в отношении этих форм знания, давая возможность обрести такую позицию, которая никогда не может «впасть в кризис», стать другой в отношении самой себя, утратить собственную идентичность, т.е., говоря иными словами, не может обрести историческое измерение. Видимо, столь частые упреки в «историцизме», которые в бахтинологии относятся едва ли не ко всем современным формам гуманитарного знания, могут быть обращены и к ее собственным основаниям. Ее трансцендентный «Другой» — это не только условие «абсолютного» смысла истории, но и гарант такого же смысла наррации, стому, утверждающий возможность их телеологической, «конечной» интерпретации.

Д. П. Ивинский

Ефим Курганов. *ЛИТЕРАТУРНЫЙ АНЕКДОТ ПУШКИНСКОЙ ЭПОХИ: Диссертация на соискание ученой степени доктора философии.* — Helsinki, 1995. — 278 с. — (Slavica Helsingiensia. 15).

В своей «Старой записной книжке» Вяземский посетовал: «<...> у нас нет пока порядочного словаря <...> русских анекдотов». Словарь и до сих пор еще не создан, однако материалы к нему накапливаются — в частности, усилиями автора рецензируемой книги, один из разделов которой («Анекдоты русских писателей (К проекту антологии)») представляет собой дополнение к подготовленному им совместно с Н. Охотиным сборнику «Русский литературный анекдот конца XVIII — начала XIX века» (М., 1990). В своей новой работе Е. Курганов печатает сохранившийся в рукописном отделе ИРЛИ сборник анекдотов Н. А. Кукольника, представляющий значительный интерес для историка русского быта, хотя и вряд ли сопоставимый по своим литературным достоинствам со «Старой записной книжкой» Вяземского или «Мелочами из запаса моей памяти» М. Дмитриева.

Полная история русского литературного анекдота вряд ли скоро будет написана. Однако книга Е. Курганова может расцениваться как основательная попытка очертить контуры этой истории. Первая глава книги посвящена поэтике жанра, вторая — его истокам. Здесь рассматривается русский народный анекдот, а также та роль, которую играли «фольклорные модели в системе послепетровской культуры». Показано, что древнерусская смеховая стихия оказала существенное влияние на культурную жизнь новой России; «Шутовские традиции, излюбленные темы и образы анекдотического эпоса о дураках явственно прослеживаются, хотя и не в чисто ярмарочном варианте, а в тесном переплетении с новыми нормами общественного поведения в жизни русского общества XVIII — первой половины XIX веков, да, собственно, и впоследствии: они проникали в салоны, в устные новеллы, сентенции, мистификации блистательных рассказчиков и остроловов, в дворянский быт» (с. 51). Свой тезис исследователь подтверждает чрезвычайно интересным анализом бытового и «публичного» поведения одного из наиболее известных остроловов конца XVIII — начала XIX века Ф. В. Ростопчина: «<...> в этом аристократе явственно проскальзывало и что-то простонародное» (с. 52). Это простонародное начало выражалось главным образом в «шутовстве» Ростопчина (правда, как отмечает Е. Курганов, «Ростопчин не был, конечно, шутом в прямом смысле слова, но шутовские черты явственно проглядывали в нем сквозь облик блестящего

вельможи» (с. 54)). В доказательство приводится известный анекдот об исполнении Ростопчиным арии «из Итальянской оперы» по просьбе Павла I как бы взамен за отказ государя от намерения воевать с Англией. В скобках заметим, что, на наш взгляд, еще гораздо более ярко шутовская простонародная стихия воплощалась в поведении А. В. Суворова, известного своими странными выходками, зафиксированными в чрезвычайно своеобразном цикле анекдотов.

В центре исследования Е. Курганова, как явствует из заглавия, пушкинская эпоха (главы третья «Анекдот пушкинской эпохи. О репертуаре сюжетов» и четвертая «Анекдот в литературном процессе пушкинской эпохи»), выбор которой представляется вполне оправданным: именно в это время анекдот был не просто фактом быта, но и литературным фактом. Е. Курганов не пытается «дать полную и исчерпывающую классификацию сюжетов литературного анекдота: это остается делом будущего, если дело это вообще исполнимо. Вместе с тем исследователь выделяет несколько ключевых «моделей-масок», которым соответствуют определенные группы сюжетов. Это маски дурака, хвастуна и простака.

Анекдоты о дураках разбираются Е. Кургановым на примере «анекдотического» эпоса о Балакиреве, рассказов об А. Д. Копьеве, импровизаций В. И. Апраксина; в этом ряду рассматривается «особый тип «острослова-проказника», представленный колоритнейшим Л. А. Нарышкиным, который, как замечает исследователь, <...> был одновременно изысканным европейцем, знатным вельможей и балагуром, бахарем, дураком в духе прежних традиций» (с. 72), «<...> искусно и тонко лепил образ екатерининского вельможи, известного своим буффонным, шутовским и в то же время исполненным подлинно европейского изящества поведением, простодушно непосредственного и в то же время царедворца в полном смысле слова, галантного кавалера и забавника, снискавшего популярность многочисленными остротами и проделками <...>» (с. 73). Собственно сама проблема сочетания в рамках индивидуального поведения нескольких социально-культурных амплу («ролей») занимает Е. Курганова в первую очередь — и неслучайно: ведь и поэтика анекдота как литературного жанра предполагает переосмысление первоначально данного ряда значений (закон пуанты). «Несочетаемость двух таких типов значений, которые ставятся рядом, сопрягаются по контрасту, — подчеркивает Е. Курганов, — важнейшая черта поэтики анекдота» (с. 23). Другая проблема, которая так или иначе рассматривается или по крайней мере затрагивается на протяжении всей книги, — это проблема нарушения нормы придворного или салонного этикета. Подобные нарушения часто бывают связаны с ориентацией на маску шута или дурака, которая должна была не только смешить, но часто и освобождать человека от власти общественных и социальных условностей.

Анекдоты о хвастунах представлены главным образом в связи с рассказом о «Русском Мюнхгаузене» князе Д. Е. Цицианове, которому и отведена четвертая глава книги. Разбирая в общем довольно широко известные (благодаря Вяземскому, Пыляеву и мн. другим) цициановские анекдоты, Е. Курганов выделяет в облике русского Мюнхгаузена черты, на которые, как кажется, не обращали достаточно внимания. Прежде всего это касается очень своеобразной «укорененности» Цицианова в екатерининской эпохе. «Цицианов, — замечает исследователь, — целый ряд своих невероятных историй противопоставлял временам Александра I и особенно Николая I, выстраивая своего рода идеальную модель екатерининского царствования: он подчеркивал крупность, яркость последнего, чтобы на этом фоне четче проявилась та безликость, ординарность, которая и в самом деле стала нормой в первые десятилетия XIX века» (с. 132). Разумеется, нет никаких оснований преувеличивать какую бы то ни было «оппозиционность» Цицианова; Е. Курганов этого и не делает, но его наблюдения свидетельствуют о том, что один и тот же, как бы сугубо «несерьезный» текст может в разных контекстах обретать чрезвычайно важные оттенки значения, откликаться на злобу дня. Анекдот же выступает как носитель информации не только собственно об истории «смеховой культуры», но и о культурных стереотипах, политических пристрастиях; анекдот как рассказ о *нарушенной* норме этикета позволяет в ряде случаев уточнить представления об этой норме.

Простак — и анекдоты о простаках — представлены в книге Е. Курганова С. Тончи, а также В. Л. Пушкиным, не уставшим попадаться в сети мистификаций и розыгрышей, расставлявшиеся неутомимым А. М. Пушкиным. Чрезвычайно любопытны в этой связи наблюдения Е. Курганова над своеобразной театрализацией анекдота. «Интересно, — говорит исследователь, — что в “комических сценах”, помимо центральной пары В. Л. Пушкин — А. М. Пушкин, участвовал еще целый ряд персонажей, функция которых была в своего рода подыгрывании. Зрители как бы втягивались в яркие импровизационные спектакли, начинали творить в рамках той эстетической системы, структурным центром которой являлись шут и простак, дурачащий и одурачиваемый» (с. 93).

Пятая, заключительная глава книги посвящена двум памятникам, один из которых давно признан в числе вершинных достижений русской литературы, другой долгое время оставался неизвестным. Первый из этих памятников — «Старая записная книжка» Вяземского, второй — сборник анекдотов Кукольника.

«Старая записная книжка» рассматривается как попытка «<...> воссоздания устного регистра русской дворянской культуры»: «исключительно важно было продемонстрировать не только вершинность собственно литературных текстов, но и подлинно художественную значимость форм общезнания» (с. 140). При этом Е. Курганов подчеркивает, что «Старая записная книжка» формировалась в контексте борьбы «писателей пушкинского круга» с «торговым» направлением в литературе» (140—141). На наш взгляд, при том, что в той или иной мере проблематика полемик 1830-х гг. о литературной аристократии и «промышленном» направлении отразилась в «Старой записной книжке», так сказать, ретроспективно, на самом деле нет оснований как-то подчеркивать эту сторону дела. Войны тридцатых не затронули существенно «Старую записную книжку» уже потому, что в тридцатые годы Вяземский над ней не работал (Е. Курганов ошибается, относя фрагменты, публиковавшиеся Вяземским в «Московском телеграфе», «Северных цветах», «Литературном музее» к 1830-м гг. (с. 141, 142, 155) — все они, конечно, были напечатаны в 1820-е). Но главную цель, которую Вяземский преследовал своей «Старой записной книжкой», составляя ее текст в 1870-е гг., Е. Курганов охарактеризовал точно и убедительно: «Борясь с господствующими буржуазно-демократическими тенденциями, Вяземский осознанно шел к идеальному построению, творил своего рода апологию русской родовой аристократии, стремился — и это было оправданно, поскольку начинался процесс оттеснения ее из центра структуры на периферию, — прочертить, определить истинную роль аристократии в истории русского самосознания, пытаясь предельно внятно и выразительно представить своего рода комплекс ценностей, созданных в рамках дворянской культуры» (с. 153; ср. с. 186).

Специально разбирается Е. Кургановым созданная Вяземским концепция русской устной культуры, в значительной мере именно в «Старой записной книжке» и реализованная. При этом особое внимание уделяется И. И. Дмитриеву, мастерски владевшему искусством рассказчика. Е. Курганову удалось показать, что в своем стихотворении «Дом Ивана Ивановича Дмитриева» (1860) Вяземский сформулировал концепцию русской устной дворянской культуры. Более того, выясняется, что его стихотворение может рассматриваться как «<...> ключ к той грандиозной реконструкции, которую предпринял Вяземский как собиратель и одновременно археолог старой Москвы, Москвы блистательных остроумцев, виртуозных рассказчиков, неподражаемых забавников, непревзойденных мистификаторов, как певец и поклонник особого рода творчества, превратившего общение в подлинное искусство, со своей жанровой системой, со своими индивидуальными авторскими стилями, с выработанной нормативной поэтикой» (с. 167). Важным и аргументированным представляется указание исследователя на прямую переключку стихотворения Вяземского с пушкинским посланием «К вельможе» (см. с. 158—159, 163—165, 167).

Дворянский быт рассматривался Вяземским как «<...> средоточие, своего рода концентрация русской национальной жизни» (с. 148); европеизация этого быта не была абсолютной и не препятствовала проникновению в него элемента

народности, одним из выражений которого и была устная речь. Разумеется, западноевропейские культурные образцы сохраняли все свое значение; поэтому «Старая записная книжка» и рассматривается Е. Кургановым в ее связях с моралистической литературой Франции XVII—XVIII вв.; при этом исследователь — на наш взгляд, совершенно справедливо — подчеркивает значение для Вяземского «Характеров» Лабрюйера: жанровая свобода «Старой записной книжки» находит соответствие именно у Лабрюйера, игнорировавшего, в отличие от Шамфора или Ларошфуко, «жесткий принцип расположения материала по жанрово-тематическим рубрикам» (с. 174).

Некоторые замечания могут быть высказаны по содержанию раздела «“Старая записная книжка” П. А. Вяземского: проблемы текста». Во-первых, не вполне точно излагается история ее публикации и создания. Так, характеризуя издание, предпринятое в 1929 г. Л. Я. Гинзбург, Е. Курганов замечает: «Особенно важен вывод Л. Я. Гинзбург о том, что “Старая записная книжка” отнюдь не тождественна записям (имеются в виду записные книжки Вяземского. — Д. И.), которые делались писателем практически на протяжении всего его творческого пути <...>» (С. 142). Действительно, в одном из примечаний к тексту Вяземского Л. Я. Гинзбург упоминает о «черновых частях “Записных Книжек”», однако исследовательница нигде не уточняет своих представлений о соотношении «Старой записной книжки» и собственно записных книжек Вяземского. Более того, на той самой с. 5 ее издания, на которую ссылается Е. Курганов, и на которой нет ничего, что напоминало бы упомянутый им вывод, говорится, что «“Старая записная книжка” занимает три тома двенадцатитомного собрания сочинений» Вяземского. Таким образом, очевидно, что Л. Я. Гинзбург именно не разграничивала (или делала это достаточно непоследовательно) указанные два памятника: показательно, что ее издание представляет собой сложный конгломерат фрагментов, взятых как из «аутентичных» записных книжек, так и из собственно «Старой записной книжки». Такое разграничение было сделано только в издании записных книжек, подготовленном В. С. Нечаевой (*Вяземский П. А. Записные книжки (1813—1848)*. М., 1963. С. 352—353; см. об этом также в нашей статье «О записных книжках кн. П. А. Вяземского» в данном номере «НЛО»), которое Курганов несправедливо считает «явным шагом назад» по сравнению с изданием Л. Я. Гинзбург (С. 143). Во-вторых, Е. Курганов неточно, на наш взгляд, определяет соотношение записных книжек Вяземского и «Старой записной книжки» как черновика и беловика одного и того же произведения (с. 142, 143, 144). Отсюда проистекает и указанная в целом негативная оценка издания В. С. Нечаевой: «<...> исходная методологическая установка В. С. Нечаевой — установка по меньшей мере странная и даже трудно объяснимая: отвергается окончательный авторский текст и отдается предпочтение черновикам, возводящимся в ранг текста канонического» (с. 143). Между тем многие достаточно известные факты не укладываются в рамки такого подхода Е. Курганова к этой действительно непростой проблеме. Записные книжки — лишь один из источников «Старой записной книжки»: столь же широко Вяземский использует и другие, например, свой обширный эпистолярный. Еще более важно, что целый ряд материалов записных книжек заведомо не мог предназначаться Вяземским для печати (перечни полученных и отправленных писем, записи различных дел и домашних расходов, многочисленные библиографические заметки, памятные отметки, рисунки, адреса, «подготовительные материалы» для разного рода произведений и т.п.); при этом существенно, что значительная часть записных книжек создавалась Вяземским как бы изначально не для публики, а для самого себя (в т.ч. большая часть дневниковых записей, публикация которых при жизни Вяземского была, разумеется, невозможна и никогда не приходила ему в голову). Наконец, некоторые материалы записных книжек (например, тексты своих и чужих стихотворений) Вяземский, конечно, не собирался печатать в составе «Старой записной книжки». Отметим еще, что если отнюдь не все жанровые формы, которыми Вяземский воспользовался в записных книжках, нашли отражение в «Старой записной книжке», то и наоборот, не все жанры последней находят соответствие в

первых (напр., развернутый монографический портрет — характеристика того или иного современника). Таким образом, на наш взгляд, очевидно, что трактовка записных книжек Вяземского просто как черновиков «Старой записной книжки» является неубедительной. В третьих, как представляется, не совсем точно охарактеризовано соотношение «Старой записной книжки» и сборника анекдотов Кукольника, который в книге Е. Курганова получил условное заглавие «<Записная книжка>». Как говорит исследователь, в этом произведении «материал по своей жанровой природе оставался тем же (что и в «Старой записной книжке». — Д. И.), только теперь он вводился в рамки принципиально иной концепции»: если Вяземский «творил апологию» дворянской культуры, то Кукольник «в целом» стоял «на антидворянских позициях» (с. 186). На наш взгляд, Е. Курганов все же слишком сближает произведения двух столь несхожих авторов: именно «жанровая природа» этих произведений была совершенно различной. Кукольник составил именно *сборник анекдотов* — «Старая записная книжка» как сборник анекдотов охарактеризована быть не может.

Высказанные замечания, конечно, не могут поставить под сомнение ценность во многом новаторского труда Е. Курганова, существенно дополняющего сложившиеся в науке представления о жанре литературного анекдота.

Р. Д. Тименчик

ГЕОРГИЙ ИВАНОВ КАК ОБЪЕКТ И СУБЪЕКТ

Иванов Г. *Собрание сочинений. В 3 т. М.: Согласие, 1994.*

В разговоре о жданном долго и необходимом насущно трехтомном избранном Георгия Иванова пишушему эти строки хотелось бы уклониться от обсуждения значимости и качества самой фигуры поэта — иными словами, сосредоточиться на вопросах комментирования и подготовки текста.

Рецензируемое издание выгодно отличается и тем и другим на фоне потока так называемой «возвращенной литературы», и комментарии в нем, в отличие от других книжек, ошарашивающих бесстыдным и полуграмотным переписыванием, располагают заинтересованного читателя к дискуссии на полях. Мои маргиналии касаются в основном третьего тома (указываются страницы комментируемого текста и соответствующего комментария).

Начну с мнимых ошибок Иванова-мемуариста.

С. 544, 709: «Вечер в честь Бальмонта» в «Бродячей собаке» происходил 13 января 1912 г. (см.: Памятники культуры: Новые открытия: Ежегодник. 1983. Л., 1985. С. 180—181) в отсутствие Бальмонта, тогдашнего «невозвращенца», — так что никакой хронологической неувязки в датировке знакомства Г.Иванова с Гумилевым и другими «цеховиками» здесь нет.

С. 41, 644: «Петербургское художественное общество» — официальное название реформированного Художественного общества Интимного театра (см.: Памятники культуры. 1988. М., 1989. С. 97).

С. 290, 686: «Всеков» Г.Иванов не «выдумал» — это Илья Зданевич и М.В.Ледантю (см.: *Ледантю Михаил. Живопись всеков* / Публ. Дж.Э.Боулта. — Минувшее: Ист. альманах. [Вып.] 5. Paris, 1988. С. 183—202; *Пяст В. Встречи*. М., 1929. С. 262—263; Памятники культуры. 1983. С. 233).

Замечу, кстати, что, если сообщаемые Ивановым сведения о переписке В.Зоргенфрея с Пранайтисом и не подтверждаются (с. 161, 667), то суть его разговоров передана верно: в 1914 г. Зоргенфрей лечился в санатории от нервного расстройства на грани сумасшествия — боялся заговора евреев и масонов против России (см. его письмо к В.Розанову от 25 августа 1915 г. — РГАЛИ. Ф.419. Оп.1. Ед. хр. 462. Л.1 об.)

Укажу на некоторые почему-то пропущенные в комментарии персоналии.

С. 265: Гинзбург (Гинцбург) Илья (Элиаш) Яковлевич (1859—1939), Жуков Иннокентий Николаевич (1875—1948) — скульпторы, равно как и (с. 284) искаженный написанием Рауш фон Траубенберг Константин Николаевич (1871—1935).

С.241: Жервэ Николай Петрович, страж культа Надсона во 2-м Кадетском корпусе (см. его кн.: Кадетские, юнкерские и офицерские годы С.Я.Надсона. СПб., 1907) и, между прочим, автор полезной для биографов Г.В.Иванова статьи «К вопросу о постановке внеклассного чтения в наших кадетских корпусах» (Педагогический сборник. 1912. № 2).

С. 243: писатели Тихонов-Луговой Алексей Алексеевич (1853—1914), а может, и Тихонов-Мордвин Владимир Алексеевич (1857—1914), и Никонов Борис Павлович (1873—1950) с едва ли не сознательным хиазмом инициалов.

С.245: сотрудник «Нового времени» статский советник Константин Семенович Тычинкин (см. о нем, напр.: *Розанов В.В.* О себе и жизни своей. М., 1990. С. 497, 718, 869).

С. 342: актриса Евгения Александровна Хованская (1887—1977), в ту пору — жена Петра Потемкина.

Интересней другая проблема — замаскированные Георгием Ивановым персонажи.

Поэт Ш., «вечный студент — длинный, черный, какой-то обожженный, в долгополом выгоревшем сюртуке, необыкновенно ученый, полусумасшедший», и поэт Г., по пьянке толкующий о Новалисе и Голубом цветке (с. 35), неизвестно с чего заподозренные как Павел Широков и Василий Гнедов (с. 644) — это, конечно, caricatures на Владимира Шилейко и Василия Гиппиуса.

Актер М., помещенный в ту же извозчицью чайную на Сенной (с. 35—36) — вряд ли кто иной, как А.Мгебров.

«К. — личность неустановленная» (с. 688), писательница, лепечущая о некромантии (с. 333), метит, по-видимому, в Татиану Генриховну Краснопольскую (Шенфельд).

Молодой человек П. (как в оригинале, а не «И.», фигурирующий в этом и предыдущем издании по ошибке переписчика), приехавший в Петербург учиться в консерватории (с. 251), «личность пока не установлена» (с. 680), метит в поэта и пианиста В.Л.Пастухова, отчего и понятно, почему при перепечатке в газете «Сегодня» в Риге, где тогда жил В.Л.Пастухов, инициал был заменен.

Уже доводилось указывать, что адвокат Г. (с. 340) — это, по-видимому, А.И.Гидони (см.: Памятники культуры. 1983. С. 238). А вот насчет секретаря Кузмина «Агашки» (с. 333) хотел бы выдвинуть предположение, что это писатель Михаил Сазонов, автор сборника рассказов «Уродливая маска».

Все это случаи, когда автор хотел зашифровать, полусашифровать, пересашифровать прототип или даже переформировать прототип, расслоив аудиторию на понимающих, полупонимающих, непонимающих и недоумевающих и даже обиженных читателей. Но есть случаи и противоположного рода, когда намек обязательно должен быть понятен читателю.

Речь идет о цитатах и о том, что комментарии должны сегодняшнему читателю напомнить их источники, как в статье «Без читателя», где должны быть названы полупомянутые Г.Ивановым, закавыченные и процитированные сонет Иннокентия Анненского «Перед панихидой», «Пестрые письма» Салтыкова-Щедрина, басня Крылова «Орел и куры», «Капитанская дочка», «Преступление и наказание», Тютчев, Кольридж, «Братья Карамазовы».

Впрочем, есть цитаты, рассчитанные и на редкого, специального, более близкого читателя, как в статье «Поэзия и поэты»: «Штейгер создал законченные произведения искусства, “то, что сотворено, не подлежит изменению”» (с. 585). Здесь цитируется основанное на греческой этимологии (ποίησις — сделать) определение поэзии из «Маленького трактата о французской поэзии» Теодора де Банвиля, приведенное в статьях Гумилева «Читатель» и «Анатомия стихотворения». Возникает призрак разговоров в Цехе поэтов. И возникает особая тема исследования, связанная с медиаторским и мимикрическим аспектом лирики,

прозы и, может быть, житейского поведения Георгия Иванова (то, что Пяст грубо назвал «лакейские черты»; см.: Пяст В. Встречи. С. 144).

Г.Иванов подхватывает вкусы, темы, образы, интересы своих старших товарищей, популярит, так сказать, их изыски. Его ранние, да и многие из поздних стихов могут быть интересны как косвенный источник для реконструкции литературных разговоров Цеха.

Конечно, стихотворение о гласе Гальционы «Над морем северным холодный ветер гас...» (т. I. С. 55) адресуется к столетней давности батюшковской «Тени друга», а «гармония валов» в нем, почерпнутая из батюшковского «Есть наслаждение и в дикости лесов...», опережает мандельштамовского «Батюшкова» 1932 г. Все это очевидно; но не является ли это интертекстуальное упражнение 1910-х гг. (Байрон — Батюшков — Тернер — Уайльд) еще и указанием на «первый батюшковский период» вроде бы действительно неразлучного в ту пору с «Юрочкой» Ивановым Мандельштама, возможно, находившегося тогда в фазе резиньяции после размашистой атаки на Батюшкова в «Нет, не луна...»? Или тема Эрнста—Иоганна Бирона, который появляется у Г.Иванова на фоне «склада пеньки» (воспетого в «Петербургских строфах» Мандельштама) на Тучковой набережной (т. I. С. 454, 483; т. II. С. 173, 453) и который курьезным образом подверстан к курляндской родословной Мандельштама в «Египетской марке».

Юный Георгий Иванов — резонатор голосов своих наставников, и это его качество обыграно и разыграно в посвященном ему стихотворении Мандельштама «От легкой жизни мы сошли с ума...», как показано в чрезвычайно убедительной статье О.Лекманова «Об одном «ерундовом» стихотворении О.Мандельштама» (Даугава. 1992. № 6). Его переимчивость, и, в частности, от Ахматовой, замеченная Игорем Северяниным (см.: Русские писатели. 1800—1917. М., 1992. Т. 2. С. 377), незлобиво подчеркнута возвращением ему его же стиха в обращенной к Г.Иванову полустилизации Ахматовой 1913 г. (см.: De visu. 1994. № 5/6. С. 67).

Стихи и проза Г.Иванова фиксируют рябь литературных впечатлений начинающего петербургского поэта 1910-х гг. Финал стихотворения «Объявления» —

И глаза уж не видят — «Утрина» (т. I. С. 461) —

навевая растиражированной тогда по всем журналам цитатой из статьи Блока «Мережковский» (Речь. 1909. 31 января): «...на все бросает свою крестообразную тень, точно вывеска «Какао» или «Утрин» на загородном, и без нее мертвом, поле...».

Рифма «нимфы—заимфы» (т. I. С. 74), хоть и «невообразимая» (т. I. С. 597), но заимствована из скандальной книжки «Архадия Фырина» «Голова Медузы» (см.: Тыняновский сборник: Третьи Тыняновские чтения. Рига, 1988. С. 162).

Иногда литературный багаж Георгия Иванова становится темой и даже как бы героем его прозы, и тогда эта «школярная пыль», по выражению П.А.Вяземского, должна осесть в комментарии.

Цитатное брио «Распада атома», беглое перелистывание «бесполезных книг литературных классиков», видимо, должно быть явлено читателю в большем объеме, чем «Красуйся, град Петров, и стой» и «О ты, последняя любовь...» — и Некрасовский контекст стиха «А как живо было дитятко», и карамазовские «клейкие листочки», и мандельштамовское «В ком сердце есть», и притворившееся прозой ««Кончено» — жалкое слово» из «Пробуждения» Иннокентия Анненского, и вши подкожные из Некрасовского «Недавнего времени», и многое другое.

В беллетристике Георгия Иванова сегодняшнему читателю, пожалуй, надо объяснять немало языковых и внеязыковых реалий — и метерлинковский спектакль В.Э.Мейерхольда в театре В.Ф.Комиссаржевской («...я изучаю Мелисанду... Вы помните, когда Вера Федоровна... падала...» — т. II. С. 201), и «андромаховскую добродетель» «плакать, улыбаясь» (т. II. С. 200; т. е.: Илиада, VI, 621), и фразу петроградского грабителя «Катенька в гнездышке» («Пароль, должно быть, ихний воровской, — подумал Валентин Валентинович» — т. II. С. 169) — т. е. «сторублевка в бумажнике» (ср. «И на сердце с Катенькой...» в «Шариках детских» Иннокентия Анненского), и послереволюционную судьбу генерала

А.Н.Куропаткина (т. II. С. 252) в его имении Шешурино Псковской губернии (см. комментарии О.Дарка к «Другим берегам» Набокова: *Набоков В.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 4. С. 465), и «новые книги, что прислали от Вольфа» (т. II. С. 184), и какой из Маковских живописал «белозубых, румяных боярынь» (т. II. С. 51), и даже, весьма вероятно, аббревиатуру «с.с.» (т. II. С. 346), и наверняка, что «руководство хорошего тона, составленное знаменитым Полем Ребу» (т. II. С. 234) — действительно существовавшая и действительно знаменитая книга: «Руководство по уменью жить и уменью есть» Поля Ребу (1877—1963). Долго «действительного» в беллетристике Георгия Иванова есть смысл точно указывать для того, чтобы от нее подойти, наконец, к источниковедческому исследованию его «мемуаров», к оценке их надежности.

Так, в «Третьем Риме» действителен гофмейстер Ее величества Марии Федоровны Георгий Дмитриевич Шервашидзе (т. II. С. 55). В рассказе «Любовь бессмертна» «князь М.» вобрал в себя некоторые биографические черты Бориса Сергеевича Мосолова (1886—1941), «друза поэтов, которого знали и любили Гумилев, Пяст, Чулков и Вячеслав Иванов» (*Петров В.Н.* Из «Книги воспоминаний». — Панорама искусств. М., 1980. [Вып.] 3. С. 144.). Вячеслав Иванов благословил его стихотворением «Неокор» (см.: *Обатнин Г.* «В блистаньях студеньих...»: Неизвестные стихи Вячеслава Иванова. — Русская мысль. Париж, 1992. 25 сентября. № 3947. С. 10). Выпускник романо-германского отделения Петербургского университета (1911), изредка выступавший в печати с рецензиями (в альманахах «Петроградские вечера», 1914), переводивший вместе с Пястом из Тирсо де Молины (Лит. хроника. — День. 1913. 4 февраля. С. 4), он в 1910 г. сближается с Мейерхольдом, помогает ему в работе над замыслом «Маскарада», запоминается участникам околумейерхольдовского театрального кружка как «живой и подвижный Борис Мосолов, о котором быстро распространилась молва, что он все знает» (*Бабенчиков М.В.* Из века в век. — РГАЛИ. Ф.2094. Оп.1. Ед. хр. 135. Л. 7), а в 1921 г. сообщает Мейерхольду из Новоржева (где его и встретил Г.Иванов): «...я вот уже полтора года служу в Отпартобразе в качестве режиссера. За эти полтора года я успел поставить уже много серьезных пьес, как чисто дореволюционного репертура, так и классического» (РГАЛИ. Ф.998. Оп.1. Ед. хр. 2047. Л.2). Среди его постановок были «Два брата» Лермонтова, «Арлезиана» А.Додэ, «Мнимый больной» Мольера. О Мосолове рассказывается на многих страницах «Встреч» В.Пяста; как «сноба по убеждению и дегустатора по профессии» вспоминает его Бенедикт Лившиц (*Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец. Л., 1989. С.517—518). В 1925 г. его рассказы о прошлом формирующий советский человек воспринимает как «ненужные, малопонятные и сюсюкающие (трубка в зубах) рассуждения» (*Лукницкий П.Н.* Встречи с Анной Ахматовой. Париж, 1991. Т.1. С. 220).

«Кокоша Кузнецов» в рассказе «Жизель», «веселый скандалист, профессиональный бездельник, никому не ведомый художник и знаменитый игрок на бильярде», снабжен именем реального петербургского литератора, Николая Васильевича Кузнецова, проживавшего в Тучковом пер., 7, приятеля Юрия Слезкина, знакомого М.Кузмина, прозванного «Кузнечиком», упомянутого во «Встречах» В.Пяста, печатавшего стихи и прозу в «Лукоморье», «Рубиконе», «Новом журнале для всех», «Аргусе», «Солнце России», «Свободном журнале», «Сатириконе» и др., действительного члена «Бродячей собаки». Последние по времени мои сведения о нем — его участие в работе Союза деятелей художественной литературы в 1919 г. Георгий Иванов писал воспоминания о нем (см.: Невский проспект. — Последние новости. Париж, 1927. 4 июля; Романтический бульдог. — Сегодня. Рига, 1933. 26 марта), но ошибочно отождествил его с поэтом-коммунистом Н.А.Кузнецовым (1904—1924).

Замечу, что отчуждение реальных имен в прозе Г.Иванова корректируется традициями литературной антропонимики. В «Третьем Риме» правоведу дана фамилия Юрьев, но никогда в Учлище Правоведения не было выпускника с такой фамилией. Князь Вельский — фамилия тоже не очень бывалая (напр., во «Всем Петербурге» на 1910 г. таковых не числится), но зато отсылающая к традиции «светской повести» XIX в., к перепеву «Евгения Онегина» — «Евге-

нию Вельскому» М.И.Воскресенского. Упомянутый же в комментариях «Вельский» из газеты «Сегодня» (т.II. С. 448) — псевдоним Петра Пильского.

Конечно, подготовка этого издания несет следы общей беды — спешки. Недавно один литературовед сообщал, что ускоренный темп, в котором готовился один научный сборник, привел к тому, что в его комментарии «остались неисправленными досадные ошибки».

Но и коллеги его не на розах лежат. Укажу на, к сожалению, получившую распространение свою опisku: Борис Георгиевич (а не Осипович) Берг (1884—1953), сын флигель-адъютанта Александра II и княжны М.М.Долгорукой, к моменту революции — помощник обер-секретаря в Сенате, надворный советник, камер-юнкер, друг П.О.Богдановой-Бельской, адресат стихотворения Г.Иванова (т.I. С. 465).

В трехтомнике Г.Иванова есть и нераскрытые отсылки («прекрасное» стихотворение Цветаевой «Как разгораются — каким валежником!» — т.III. С. 705), и нелепые описки (даты жизни Л.Н.Гумилева — т.III. С. 640; «“Новое время” — крайне левая газета» — т.II. С. 449; перевранные и имя и псевдоним Н.П.Апешова—А.Ожигова — т.III. С. 701), и полукментарии (хазан Гершон Сирота; 1874—1943 — т.III. С. 419), и затмения памяти (ссылка на стихотворение Мандельштама, на самом деле Мандельштаму не принадлежавшее, — т.III. С. 716), и необъяснимые зевки (маскарад 11 января 1921 г. происходил в школе ритма Ауэр на Миллионной, а маскарад в Доме искусств состоялся 15 января 1921 г. — т.II. С. 455; в книге Г.А.Ландау «Эпиграфы» нет указанной цитаты (т.I. С. 620), а точный адрес был в свое время приведен в комментарии Н.А.Богомолова), и неуместные умолчания (В.К.Шилейко не похоронен в Вологде — т.III. С. 377; Сологуб не мог рассказывать Г.Иванову о Есенине осенью 1913 г. — т.III. С. 178; может быть, у комментатора и есть основания резюмировать, что автор «жоры» «Свежо рано утром...» «не установлен», см.: т.III. С. 676, но нельзя же умолчать о том, что В.Пяст считал ее автором себя: *Пяст В. Встречи*. С. 291), и обнародование неатрибутированных текстов (т.III. С. 681: мемуары, «анонимные, напечатанные еще в 1921 г. в газете “Эхо”, издававшейся в Каунасе», — на самом деле являются статьей С.В.Познера «Как они живут и работают» из каунасской газеты «Вольная Литва», 1921, 27 июля, № 44), и пропущенные, как уже говорилось, персоналии, и пропущенные реалии (повестка общества «Медный всадник» — т.III. С. 75), которые как раз в этом издании уместно разъяснять*. Или о «Китайке» (т.III. С. 34) следовало бы упомянуть, что эта песня названа в стихотворении Гумилева «Разговор» (1913), посвященном Георгию Иванову:

И слушать, светлое потягивая пиво,
Как женщина поет «La p'tite Tonquinoise».

(Об этой песне см. в примечаниях Л.Аллена в кн.: *Поплавский Б. Домой с небес: Романы*. СПб.; Дюссельдорф, 1993. С.343).

Но тут уж мы касаемся сферы желательного — хотя, на мой взгляд, обязательнее объяснить, когда и где «на диспуте о Цехе Эренбург сказал...» (т.III. С. 499 — 28 февраля 1923 г. в Берлине в кафе «Леон»), чем сообщать, что отношения «между Ильей Григорьевичем Эренбургом (1891—1967) и акмеистами (за исключением, возможно, О.Мандельштама) всегда носили антагонистический характер» (т.III. С. 704). Здесь хочется продолжить — и с Ахматовой? и с

* Напомним, что Г.Иванов стоял у истоков этого общества. 19 октября 1915 г. он вместе с Ю.Л.Слезкиным и Н.В.Кузнецовым подал прошение на имя петроградского градоначальника о регистрации общества «Клуба деятелей искусств» (ЛГИА. Ф.287. Оп.1. Д.371). Тогда же Б.А.Садовской сообщает И.В.Евдокимову о том, что он со Слезкиным, Рославлевым, Ауслендером, Кузминым основывает клуб писателей, намечающий к изданию альманах «Медный всадник» (РГАЛИ. Ф.1246. Оп.3. Ед.хр.281). В начале 1916 г. кружок присвоил себе имя «Медный всадник» и провел первое собрание в квартире проф. В.В.Святловского (см. отчет В.Ф.Боцяновского: Биржевые ведомости. 1916. 13 марта. № 15439).

Зенкевичем, которого он печатал в своем журнале «Вечера» и к которому он благоволил в начале 1920-х гг.? и с Городецким, и с Гумилевым, положительно отзывавшимися о его стихах и печатавшими его в «Гиперборе»? Может быть, известно что-нибудь о его антагонистических отношениях с Нарбутом? тогда с кем? — больше акмеистов не существовало.

И такое объяснение, мне кажется, было бы более уместно сделать, чем объявлять А.И.Тинякова виновником ареста Гумилева (т.III. С. 693), домысливать, что Игорь Северянин назвал Г.Иванова Иудой (т.III. С. 642; почему не Константина Олимпова?), а Г.Иванов назвал Михаила Кузмина — «модным мелодекламатором» (т.II. С. 448) и т.п.

Но есть и сфера обязательного. К ней относится подготовка текста. В случае с очерками Г.Иванова, печатавшимися в газетах, нужна тщательная критика текста, расчистка его от искажений газетного набора, двойная проверка перепечаток с малоразборчивых копий. Приведу примеры.

В «Прекрасном принце» речь идет о Московском ночном кабаре «Алатре», а не «Алтаре» (т.III. С. 429). «Алатр» (от «алатырь-камень») существовал в 1914—1917 гг.

А.В.Луначарский читает в письме просителя, конечно, «отсрочка призыва», а не «отсрочка прибыла» (т.III. С. 293).

Конечно, Чернышевский (точнее, Чернышев) переулоч, а не Черняховский (т.III. С. 194).

Конечно, «Вене... веле...» (или «Вуопо... вуопо...»?) сказал Ф.Т.Маринетти о русской водке, а не «Воно... воно...» (т.III. С. 217).

И крик раненого мула звучит «У-а-з-а» (т.III. С. 218, см. Сегодня. 1931. 5 апреля).

И как пишется «тегсі», Г.Иванов, надо полагать, знал (т.II. С. 257). Мне кажется, *это* обязательная часть работы, а не параллели между Г.В.Ивановым и Я.Беме.

Степень обязательности комментирования возрастает, когда или сам текст, или его создатель ставят перед читателем вопрос невольной или задуманной невнятности, несвязностью или неопределенностью. Так, останавливает всегда внимание слово «некто». У Г.Иванова читаем: «В свое время о «Лукоморье» было много толков и споров в литературных кругах. «Суворин хочет купить русскую литературу». Покупал, впрочем, не лично Суворин, а некто Бялковский, смуглый, юркий, мягкий на обращение восточный человек» (т.III. С. 207). Заметим, что М.Н.Бялковскому Г.Иванов посвятил стихотворение в сборнике «Вереск» (т.I. С. 148, 600). Обращение к варианту ивановского мемуара легкого читательского недоумения не рассеет: «Всем заправлял М.Бялковский, человек неизвестно откуда взявшийся, южный, бойкий, мягкий в обращении, никогда не отказывавший в авансах» (Воспоминания о серебряном веке. М., 1993. С.451).

Полагаю, что кое-что о том, откуда взялся Марк Николаевич Бялковский (псевдоним «Марк Влагин») Г.Иванов знал, хотя бы в том объеме, в котором сообщает книга Б.А.Трубенцкого «Из истории периодической печати Бессарабии (1954—1916 гг.)» (Кишинев, 1968. С.35, 127) или Е.П.Демченко «Сатирическая пресса Украины 1905—1907 гг.» (Киев, 1980. С.100, 108, 111). Впоследствии он принимал ближайшее участие в киевской газете «Молва» (1919), между войнами снова жил в Кишиневе, появившись в Одессе в годы оккупации.

Комментированное издание предполагает восстановление состава информации, которой обладали первые читатели сочинений Георгия Иванова. Они легко узнавали излюбленное чтецами-декламаторами стихотворение «Сердце матери» (т.III. С. 270), помнили о многолетнем романе Габриэля Д'Аннунцио и Элеоноры Дузе и поэтому могли оценить изобретательность Гумилева, придумавшего в пьесе «Взятие Фиуме» сюжет встречи итальянского писателя, покорителя сербов, с юным вождем сопротивления, который оказывается ему не вовсе чужим (т.III. С. 237), реагировали на клише «картина, достойная кисти Айвазовского» (т.III. С. 320), помня не только реплику из «Дяди Вани», но и понимая, что в устах Телегина (или Дядина из «Лешего») это уже «чужое слово»

(см. об этом: *Оегрон Борис [Горнфельд А.Г.]*. Беспорядочные цитаты. — Звезда. 1929. № 5. С. 174), слышали, может быть, даже про «политань» из «Распада атома», им не надо было искать этимологию в словаре Фасмера («неаполитанская мазь») и выслушивать объяснение назначения этой мази, как академику от Николая Николаевича у Ю.Алешковского.

То есть предполагается восстановление едва ли не целого мира слов и вещей, но, разумеется, без подмены информации импровизацией. Приведу примеры.

«На “вербах” он обошел ларьки, покупая “матрешек” и “американских жителей”» (т.III. С. 192). Комментарий: «т.е. раскрашенные фигурки американских индейцев» (т.III. С. 671). Почему? Ср.: «Ну, разумеется, он был тверденьким стеклянным, смешным таким. Махонький, ножки твердые: стеклянные сосочки. Глазки выпучены — две бусинки. А сам — смешной, тверденький, литого стекла. Густого стекла, совсем густого, как камешек. А назывался:

Американский житель.

И вздымался так, прыгал упруго и легко. Лишь нажать на перепонку, одним только пальцем. На резиновую пленку.

Стегляшка узенькая. Стаканчик, вроде пробирки.

А в ней американский житель. Легко так, упруго. То вниз, то вверх. То вверх, то вниз.

<...> Возьмешь его на ладонь, а он миленький такой лежит. Ножки, как сосочки. Глазки беленькие. Бусинки. Выпучил. Не то смеется. Не то сердится. Лежит на спинке — твердая, горбом. А кто его знает, может, он живой.

Жители аме-ри-канские!

Американские жи-те-ли!» (*Горный Сергей*. Всякое бывало. Берлин, 1927. С.152—153).

См. также: «Почему эта игрушка получила такое название — непонятно. По-видимому, кустарь, который ее мастерил, имел такое представление об американцах. Доходили, может быть, слухи, что народ этот энергичный, подвижный, ему приходится вертеться, чтобы заработать, но почему его загнали в воду — тайна» (*Засосов Д.А., Пызин В.И.* Из жизни Петербурга 1890-1910-х годов: Записки очевидцев. Л., 1991. С.128).

Помимо разъяснения слов и реалий комментарий предлежит и более сложная задача — реконструкция взаимоотношений Георгия Иванова с персонажами его мемуаров. Предыстория всевозможных «сдвигов» и «стилизаций» отчасти состоит из конфликтов, недоразумений и обид. Напр., В.Пяст пишет Борису Садовскому 20 декабря 1926 г.:

«...разговор Ваш в «Физе» в 1913 с Георгием Ивановым был, приблизительно, следующий:

Г.И.: Ах, Борис Александрович, я очень хотел бы и жду, когда Вы ко мне зайдете.

Вь.: Ладно, я приду. Только чур, не иначе, чтобы была приготовлена ванна, диваны, угощение. А гандоны (?), пожалуй, захвачу свои, можете не заботиться.

Г.И. (краснеет и тихо отходит) (РГАЛИ. Ф.464. Оп.1. Ед.хр.109. Л.4). Здесь существенно и то, что Пяст это помнит тринадцать лет, и то, что он сообщает об этом Садовскому (в 1913 г. Пяст и Г.Иванов были дружны, и Пясту в рукописи посвящено стихотворение «Я помню своды низкого подвала...»), и наконец, самый тон Садовского.

По сути дела, о Георгии Иванове мы знаем не так уж много. Не составлена его библиография. В комментариях, например, говорится, что в «Русской воле» Г.Иванов напечатал «три статьи, все — о стихах» (т.III. С. 679), но в этой же газете находим и его театральную рецензию — на «У вас в домах» М.Криницкого в театре Незлобина (1917. № 40). Из комментариев к 1 и 2 тому явствует, что не учтены публикации стихов и прозы в «Голосе жизни», «Северной звезде», «За 7 дней», «Русской молве», «Златоцвете», «Новом русском слове», «Синем журнале», «Новом журнале для всех», «Новой жизни», «Современнике» и др. В комментариях утверждается, что «первый раз в печати Г.Иванов упомянул о Мандельштаме... в 1912 г.» (т.III. С. 673). Но какие есть основания отводить авторство нашего Георгия Иванова (у него действительно были литературные

тезки) в заметке из журнала «Весна» (1911. № 25. С.13; ответ на статью П.И.Карпова в № 23)? Приведем ее текст:

В сборнике одного современного юмориста я прочел как-то следующее рассуждение, вложенное автором в уста баздарного писаки: «Эх, хорошо бы попасть в страну еще не развращенную литературой! Сколько прекрасных вещей можно было бы сочинить там: “Войну и мир”, “Братьев Карамазовых”...»

Г-н Пимен Карпов, очевидно, вообразил себя именно в такой блаженной стране, когда писал статью «О том и о сем». Почему? А вот почему — г.Карпов говорит «В том же Аполлоне № 9—10 помещены такие стихи, которые, ей-Богу, «Весна» бы не напечатала по их бездарности и безграмотности». Ясно, что он считает Бальмонта или Мандельштама (№ 9), Черубину де Габриак или М.Пожарову (№ 10) бездарностями и предполагает, что скромный, «неразвращенный литературой обыватель» так и поверит этому. А вы не подумали о том, г-н Пимен Карпов, что обыватель-то может быть почитывает не только «Аполлон», но и кое-что поумнее глубоко-мудрой книги Андрея Белого «Символизм», и что весьма вероятно, что он прочел и понял доклад Александра Блока (Аполлон. № 8), где говорится о теургах, и о многом другом, про что вы упоминаете в вашей статье. (Я сказал «понял», потому что многие прочли этот доклад и вынесли из него одни слова. Этому есть примеры.)

Теперь несколько слов о заработке модных писателей и заработках настоящих талантов. Это правда, конечно, что авторы в роде Арцыбашева зарабатывают несравненно больше Блока или В.Иванова, но что ж из этого? Венец Теурга разве должен быть золотом. Ах, Боже мой, конечно, нет. Терния Иисуса Христа — наследие всех истинных поэтов, а золото... пусть оно останется тем, кто недостоин этих священных терний...

Pardon — мне нужно кончать, а я пустился в лирику (я тоже в душе немножко поэт). Кончаю, кончаю. Позвольте только выразить свое сочувствие бедному «Аполлону»: кажется Вербицкой он не печатал, плагиатами не занимался и вдруг такой конфуз. Ей Богу, жалко.

Георгий Иванов

(Стихи Г.Иванова в «Весне» публиковались с № 21; в том же номере в «Почтовом ящике» Н.Шебуев напечатал: «Г.Иванову. Хотел бы с Вами познакомиться лично.»)

И биографию Георгия Иванова еще нужно восстанавливать, заполняя умолчания его мемуаров. Один из первых попавшихся примеров — его прошение Л.Карахану о кратковременной поездке за границу в связи с катастрофическим положением жены и ребенка. Прошение это должно было быть подкреплено ручательством Ларисы Рейснер (РГБ. Ф.245. К.11. № 10).

И, наконец, республику разнородные сочинения Георгия Иванова (включая и распоследний лукоморский агитпроп), следует рассказать сегодняшнему читателю об их месте в литературном процессе, — вспомним, например, о восхищенном отношении к «Петербургским зимам» парижской поэтической молодежи, например, Бориса Поплавского (см.: Воля России. 1929. № 8/9. С.207), и о более сдержанной оценке в другом, не менее достойном литературном круге (напр.: «Но лучше было бы, если бы он не применял свой жанр к таким событиям, как смерть Чеботаревской или судьба Каннегисера». — Воля России. 1929. № 5/6. С.191), и о том, как писали люди компетентные в таких материях, наивном восхищении всяким «аристократизмом» в «Третьем Риме» (*Святополк-Мирский Д.* <Рец.> «Современные записки». Кн. 39. — Евразия. 1929. 10 августа. № 33).

Хочется пожелать уточненного и расширенного переиздания трехтомника. Расширенного в первую очередь за счет литературно-критических статей и рецензий из «Аполлона», «Гиперборея», «Дома искусств», «Цеха поэтов», газеты «День».

А. Рейтблат

РОССИЙСКОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ:
СОВРЕМЕННАЯ СИТУАЦИЯ

*(Размышления по поводу издания литературоведческих книг в 1994 г.)**

Сейчас в отечественной науке о литературе идут сложные и неоднозначные процессы. Потерпел крах марксизм-ленинизм, являвшийся теоретической и методологической основой советского литературоведения; все более ощутимым становится влияние православия и фрейдизма. Сменились приоритеты в литературной иерархии: акции соцреалистов (в т. ч. Горького, Шолохова, А. Толстого) резко пошли вниз, а эмигранты (Бунин, Шмелев, Осоргин, Набоков) и писатели, оппозиционные советской власти (Платонов, Булгаков, Пильняк) или господствующей эстетической системе (обэриуты, Кузмин), оказались в чести. В России обильно печатаются книги и статьи зарубежных философов, социологов, искусствоведов и литературоведов (в том числе и русистов), что существенно меняет контекст деятельности российских филологов. Широкие масштабы приобрел научный обмен, и многие, причем не только столичные, специалисты в течение довольно длительного срока работают за рубежом, а в ряде случаев остаются там навсегда, не порывая при этом научных связей с родиной. Но главное, по моему мнению, не в этом. Меняется само определение роли литературоведа. Что бы там ни говорили, но в 60–80-е годы у лиц, серьезно ведущих исследовательскую работу в этой области, она выступала средством сопротивления господствующей идеологии или хотя бы дистанцирования от нее. Остальные «литературоведы» (а их было, конечно, гораздо больше) являлись «работниками идеологического фронта», обслуживавшими господствующее мировоззрение, либо, в лучшем случае, рядовыми преподавателями литературы, для соблюдения установленных требований (защита, карьера на кафедре и т. д.) имитировавшими научную работу и печатавшимися в бесчисленных вузовских сборниках. Сейчас оси «лояльность/противостояние власти» нет, кое-кто из филологов ушел в политику, публицистику, бизнес, административную работу, даже в богословие, а у оставшихся новые, чисто познавательные мотивации вырабатываются с большим трудом.

В этот момент очень важно задуматься: а что же происходит в отечественном литературоведении? Однако попытки рефлексии над современным состоянием российской филологии весьма и весьма редки, а если и встречаются, то опираются только на личные, как правило, весьма фрагментарные, наблюдения автора. Это вполне понятно: «смерить температуру» литературной науки — задача трудная. Да и одного какого-либо параметра для итоговых заключений явно недостаточно.

Но кто ничего не делает — ничего и не сделает. Поэтому, не претендуя на какие-либо окончательные оценки, попробую все же на основе статистических подсчетов в одной сфере (издание литературоведческих книг в России в 1994 г.) сделать кое-какие выводы не только об издательской деятельности (что тоже, конечно, весьма интересно), но и о проявившемся здесь положении дел в ряде важных сфер литературоведческой науки. Разумеется, нельзя упускать из виду качественные характеристики (скажем, одна книга Ю. Н. Тынянова или Д. С. Ли-

* Благодарю Б. В. Дубина за ценные соображения, высказанные при обсуждении данной статьи и учтенные при подготовке окончательного ее варианта.

хачева может быть ценнее десятков посвященных той же тематике книг других авторов), но и количественные параметры очень важны: без достаточно больших масштабов, создающих предпосылки для тематического, теоретического и методологического многообразия, литературоведение (как и любая другая научная дисциплина) неспособно к развитию.

В своих подсчетах и оценках я исхожу из списков новых книг, печатающихся в «Книжном обозрении», просмотря книг на выставке новых поступлений в Российской государственной библиотеке и наблюдений и выводов рецензентов рубрики «Новые книги» «НЛО»*.

Итак — издательская продукция 1994 г. Всего в этом году в России вышло (по неполным данным) 285 литературоведческих книг на русском языке (учебные пособия для школьников, пособия для учителей, воспоминания, библиографические справочники и публикации текстов тут не учтены**). Из них 24 носят теоретический характер, 202 посвящены русской литературе, 16 — литературе других народов России и 43 — зарубежным литературам.

Много это или мало? Ответить на подобный вопрос трудно. Попробую сравнить хотя бы с тем, что было десять лет назад, в 1984 г., в конце т. н. периода застоя. Тогда в России было издано 342 книги, посвященные литературе (отбор проводился по тем же критериям, что в 1994 г.). Вроде бы значительно больше. Но впечатление это обманчиво. Во-первых, по 1984 г. подсчеты я проводил по «Ежегоднику книги СССР». Можно быть уверенным, что закон об обязательном экземпляре соблюдался тогда очень строго, и книги поступали в Книжную палату оперативно. Сейчас некоторые издатели не посылают туда свои издания, другие делают это с немалым опозданием. В результате мы располагаем очень неполными данными по 1994 г. Во-вторых, в 1984 г. вышло 66 сборников критических статей (персональных и тематических). Подавляющее большинство их носило публицистико-идеологический характер и имело мало отношения к научному изучению литературы. В 1994 г. таких сборников было всего три. Без них число литературоведческих книг 1984 и 1994 гг. становится практически одинаковым. При этом масштабы выпуска теоретических книг практически не изменились (в 1984 г. их было 20, причем немалую часть их составляли издания типа сборника «Ленинский принцип партийности литературы и современная идеологическая борьба»), а книг о зарубежной литературе и о литературах других народов России стало выходить заметно меньше (в 1984 г. их было, соответственно, 58 и 43). Число же книг о русской литературе (если не принимать во внимание упомянутые выше сборники критических статей) существенно выросло (с 154 в 1984 г. до 199 в 1994 г.).

По разным причинам (главная — затруднения в поиске компетентных рецензентов) книги по иностранной литературе рецензировались в «НЛО» очень выборочно, а изданий по адыгейской, башкирской, коми, якутской и другим литературам народов России мы не касались вообще. Не входят эти сферы литературоведения и в круг моих научных интересов. Поэтому дальнейшие подсчеты, рассуждения и выводы будут касаться исключительно истории русской литературы и теории литературы.

* Полтора года назад (в № 7) «НЛО» обязалось рецензировать все выпущенные в России литературоведческие книги. Сразу же признаем, что регулярно помещать отклики на книги, посвященные зарубежным литературам (как, впрочем, и нерусскоязычным литературам народов России), нам не удалось. Но что касается теории литературы и истории русской литературы, мы из номера в номер обзореваем новые книги и надеемся в следующем завершить публикацию откликов на книги 1994 г. (хотя и сейчас, в октябре 1995, когда пишется эта статья, выходят из печати издания, помеченные этим годом).

** Я отдаю себе отчет, что научно-информационная работа (справочники, библиографии, описания архивов) и преподавание составляют важные элементы литературоведения и что без них само существование этой дисциплины невозможно. Но в данной статье я счел возможным сосредоточиться на тех «этажах» литературоведения, где, собственно, и идет приращение нового научного знания.

Как и раньше, отечественное литературоведение «столичноцентрично»: в Москве и Петербурге вышло 55% литературоведческих книг по рассматриваемой тематике (в Москве — 79, в Петербурге — 46). Однако в последнее время научная и культурная жизнь провинции становится богаче и постепенно все менее зависит от столиц. Тон задают здесь вузы, прежде всего — университеты. Симптоматично выглядит появление первого (после долгого времени) нестоличного литературоведческого журнала (речь идет о возобновленных воронежских «Филологических записках»), с самого своего возникновения заявившего о себе как о разнообразном и содержательном издании. Отметим появление на «карте» страны ряда филологических городов: Саратова (10 литературоведческих книг в 1994), Твери (8) и Петрозаводска (5). Следует упомянуть также Иваново, Магнитогорск и Екатеринбург (по 4 книги).

Литературоведческие книги в провинции выпускают главным образом вузовские издательства — в них вышла треть (75) всех рассматриваемых нами книг. Особенно следует выделить петрозаводские издания, отличающиеся высоким научным уровнем. Назовем, например, сборники «Новые аспекты в изучении Достоевского» и «Евангельский текст в русской литературе XVIII — XIX веков», существенно превосходящие, по нашему мнению, близкие по тематике сборники Пушкинского дома. Среди ценных, качественных изданий следует упомянуть екатеринбургский сборник «XX век. Литература. Стилль», томский «Проблемы метода и жанра», «Шаламовский сборник», вышедший в Вологде, ульяновский сборник «И. А. Гончаров», сборник «Фольклор и литература Ивановского края», выпущенные в Ижевске «Кормановские чтения»; книги: А. А. Демченко «Н. Г. Чернышевский: научная биография» (часть 4); Е. Г. Елина «Литературная критика и общественное сознание в Советской России 1920-х годов»; И. В. Чуприна «О реальной основе некоторых произведений И. Н. Крамского и И. С. Тургенева» (все три вышли в Саратове); А. П. Власкин «Творчество Ф. М. Достоевского и народная религиозная культура» (Магнитогорск); Михнюкевич В. А. «Русский фольклор в художественной системе Ф. М. Достоевского» (Челябинск); Кашкова В. Ф. «Пушкинский путеводитель» (Тверь), и др.

По сравнению с публикациями высших учебных заведений менее убедительной представляется издательская деятельность «штабелей» отечественного литературоведения — ИРЛИ и ИМЛИ. Впрочем, на первый взгляд продукция Пушкинского дома выглядит совсем неплохо — сборники, посвященные Гумилеву, Ремизову, Булгакову и Достоевскому, «Ежегодник Рукописного отдела» (на 1991 г.), «Литературный архив»; сборники «Легенды и мифы о Пушкине», «Маргиналии русских писателей XVIII века», «Русская литература и культура нового времени», «Пути и миражи русской культуры», «Славянофильство и современность», «Христианство и русская литература» — названий много. И лишь внимательное их чтение показывает, что лучшее там — это архивные публикации (впрочем, «Литературный архив» и в этом плане находится существенно ниже того уровня, который обычно демонстрируют сотрудники ИРЛИ), содержательных работ концептуального и теоретического плана немного, зато весьма ощутимы претензии на историософию и/или религиозно-духовное наставничество (особенно в сборниках, посвященных славянофильству и связям русской литературы с христианством). Очень мало книг авторских: Алексеев М. П., Левин Б. Д. Вильям Рольстон — пропагандист русской литературы и фольклора; Вацуро В. Э. Записки комментатора; Вацуро В. Э. Лирика Пушкинской школы; Кочеткова Н. Д. Литература русского сентиментализма; Тунина В. А. А. И. Герцен и русская общественно-литературная мысль XIX в.; Скатов Н. Некрасов (последняя книга, вышедшая в серии «ЖЗЛ», уже по типу издания не носит научного характера). Думается, что коллектив, имеющий столь богатые научные традиции, мог бы быть более продуктивен и в научном, и в издательском смысле. Впрочем, все познается в сравнении. Когда знакомимся с издательской продукцией сотрудников ИМЛИ (речь здесь идет, напомню, только о русистике и теории), поражаешься ее бедности. Я насчитал всего шесть сборников (есенинский, платоновский и горьковский, «Историчес-

кая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания», «Культурное наследие российской эмиграции» и «Герменевтика древнерусской литературы») и три авторские книги: Спиридонова Л. М. Горький: диалог с историей; Манн Ю. «Сквозь видный миру смех...»: Жизнь Н. В. Гоголя; Воропаев В. А. Духом схимник сокрушенный...: Жизнь и творчество Н. В. Гоголя в свете Православия. Ни одной теоретической монографии (как, впрочем, и в Пушкинском доме). Скучность научной продукции и творческая бесплодность большинства русистов ИРЛИ легко объяснимы. Значительная часть его сотрудников, представлявшая советский литературоведческий истеблишмент, в новой ситуации оказалась в растерзанности. Научный потенциал института и раньше был невелик. А теперь, руководимый такими чиновниками от литературоведения, как Ф. Кузнецов и П. Палиевский, давным-давно отошедшими от научной работы, институт стал «выдавливать» тех исследователей, которые способны к самостоятельной творческой деятельности, в чем в значительной степени и преуспел. Оставшиеся с советской литературы (являвшейся основным объектом штудий русистов института) стали переориентироваться на эмигрантскую, но процесс это сложный и долгий. Вот большинство и молчит.

Радует высокая активность ряда негосударственных издательств, выпускающих только научные книги, причем почти каждая из них становится научным событием или хотя бы заметным явлением в отечественном литературоведении. Я имею в виду такие издательства, как «Академический проект» (Петербург): Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1991 год; Блюм А. В. За кулисами «Министерства правды»; Шмид В. Проза как поэзия; Левит Маркус Ч. Литература и политика: Пушкинский праздник 1880 г.; Легенды и мифы о Пушкине; изд-во «Дмитрий Буланин» (Петербург): Алексей Ремизов: Исследования и материалы; Сендерович С. Чехов — с глазу на глаз; Маргиналии русских писателей XVIII в.; «Радикс» (Москва): Чекалов И. И. Поэтика Мандельштама и русский шекспиризм XX века; Толстая Е. Поэтика раздражения; Нерлер П. «С гурьбой и гуртом...»; Турбин В. Н. Незадолго до Водолея; Кржижановский С. «Страны, которых нет», и др. В «Гнозисе» и «Ad marginem», выпускающих преимущественно философскую литературу, вышли ценная книга «Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа» (в первом) и труд Р. Барта «S/Z» (во втором). Начал издавать книги и наш журнал (Гудков Л. Д., Дубин Б. В. Литература как социальный институт; Смирнов И. П. Психодиахронология). Возникновение специализированных филологических издательств — симптоматичное явление, внушающее надежды на улучшение ситуации в отечественном литературоведении.

Продолжают действовать и «старые» научные издательства («Наука» и др.). Всего в научных издательствах (за исключением вузовских) вышло 47 книг, в остальных издательствах (в ряде случаев — в издании автора) увидели свет еще 104 книги (значительная их часть — научно-популярного типа).

Почти две трети рассматриваемых книг — авторские, остальные — коллективные сборники. Но серьезных авторских монографий — основного, по моему мнению, вида научной продукции — среди них не так много (42 книги отечественных исследователей), остальные — авторские сборники статей, учебные пособия для студентов, популяризаторские, а то и графоманские книги (в качестве примера последних стоит, я думаю, назвать следующие: Андренов Н. Б. Отражение в истории и литературе; Гачев Г. Д. Русский Эрос; Брызгалин Г. И. Чудесной тайны ключ; Бондарев А. В. Блуждающие сердца; Максимов Е. В. Живет моя отрада; Скубилин Г. А. Любимая женщина Пушкина; Козлова Л. Н. Безумье всех тысячелетий). Именно поэтому перечислю те монографии отечественных авторов, которые были высоко оценены рецензентами «НЛО» (лучшие провинциальные издания уже были названы выше): Алексеев М. П., Левин Б. Д. Вильям Рольстон — пропагандист русской литературы и фольклора; Блюм А. В. За кулисами «Министерства правды»; Вацуро В. Э. Лирика Пушкинской поры; Гозенпуд А. И. С.Тургенев; Кожевникова Н. А. Типы повествования в русской литературе XIX—XX вв.; Кочеткова Н. Д. Литература русского

сентиментализма; Манн Ю. «Сквозь видимый миру смех...»: Жизнь Н. В. Гоголя; Рогачевский А. Б. Риторические традиции в творчестве А. С. Пушкина; Ромодановская Е. К. Русская литература на пороге нового времени; Семячко С. А. Повесть о Тверском Отроче монастыре; Сурат И. З. Пушкинист Владислав Ходаевич; Чекалов И. И. Поэтика Манделштама и русский шекспиризм XX века.

Значительное число книг (19) принадлежит иностранным авторам, причем работ, издававшихся за рубежом и выходящих у нас в переводе, всего 6, остальные опубликованы впервые (среди них ряд важных монографических исследований: Жолковский А. К., Ямпольский М. Б. Бабель/Babel; Сендерович С. Чехов — с глазу на глаз; Толстая Е. Поэтика раздражения: Чехов в конце 1880-х — начале 1890-х годов, и др.).

В основном выходят объемистые книги (более 15 п. л. — 88 издания) и книги среднего объема (более 4, но менее 15 п. л. — 103 издания); небольших брошюр (не более 4-х листов) выпущено всего 35. Тиражи значительной части литературоведческих книг очень невелики (500 экз. и менее — 68 книг; более 500, но не более 1000 экз. — 57 книг) и явно не могут удовлетворить потребности библиотек и покупателей. 56 книг вышло тиражом более 1000, но менее 5000 экз., и лишь 35 изданий получили тираж 5000 экз. и более (не везде тираж указан).

Это пока чисто издательские параметры. Перейдем теперь к содержательным характеристикам, в которых отразилось состояние отечественного литературоведения (конечно, нужно делать поправку на то, что по ряду «выигрышных» тем издать книгу легче, чем по другим). Полученные данные показывают, что теория литературы влечет у нас жалкое существование: из общего числа лишь 24 книги можно отнести к этой категории. Но серьезных работ среди них почти нет, за исключением книги Н. А. Колесниковой «Типы повествования в русской литературе XIX — XX вв.» и сборника «Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа». Остальное — это учебные пособия (например, «Основы теории литературы» В. Е. Хализева или «Рецептивно-герменевтический подход в литературоведении» А. В. Лашкевича), либо работы беспомощные, отстающие от современного уровня науки на десятилетия — как книга Л. С. Кишкина «Литература среди искусств и наук» или сыктывкарский сборник «Прекрасное в образном мире произведения».

Историки литературы посвящают свои штудии преимущественно русской литературе XIX — начала XX в. (98 книг). Другие периоды вызывают у них существенно меньший интерес: о советской литературе выпущено 35 книг, современной — 17, эмигрантской — 8, древнерусской — всего 7, словесности XVIII в. — и того меньше (6). В 1984 г. интерес к советской (в т. ч. и современной) литературе был существенно выше (34 книги — при 61 посвященной XIX — началу XX в.). Восемнадцатый век и древнерусская литература и тогда оставались на периферии исследовательского внимания (соответственно, 4 и 2 книги).

Среди конкретных писателей бесспорными лидерами являются Пушкин (20 книг) и Достоевский (10), 5 книг посвящены Чехову, 4 — Есенину, по 3 — Горькому, Герцену, Манделштаму, Тургеневу и Шукшину, по 2 — Бабелю, Блоку, Гоголю, Гончарову, Маяковскому, Платонову и Чернышевскому. Во многом подобную картину можно было прогнозировать (отметим, что все книги о Шукшине вышли у него на родине, в Барнауле, и что издательская активность, связанная с Есениным, во многом обусловлена юбилеем). Но кое в чем итоги проведенных подсчетов удивляют. Главная неожиданность — ни одной книги о Л. Н. Толстом! Не совсем ясен столь высокий интерес к Чехову и столь низкий — к Лескову, М. Булгакову (по одной книге) и Гоголю. Интересно сравнить приведенный список со списком наиболее популярных у исследователей писателей в 1984 г. Тогда на первом месте тоже был Пушкин (это и понятно — ведь он — «наше все») (13 книг), за ним шли Маяковский (7), Л. Толстой (5), Гоголь (4), Горький, Достоевский, Чехов (по 3), Лермонтов и Лесков (по 2).

Не претендуя на окончательную оценку качества литературоведческих книг

1994 года и на характеристику основных тенденций развития отечественной филологии, изложу все же некоторые предварительные наблюдения.

Мне представляется, что за десять лет средний уровень публикаций по русской литературе заметно вырос. Хотя и в 1984 г. было несколько ценных изданий (например, написанный С. Макашиным очередной том многотомной биографии Салтыкова-Щедрина), но в 1994 г. таких книг стало гораздо больше. Этого нельзя, к сожалению, сказать о теории литературы: и тогда и сейчас серьезные работы на эту тему были единичны. Отечественное литературоведение, по сути дела, рассталось с марксизмом, но вместо непредвзятого, чисто исследовательского подхода часть авторов теперь подстраивается под новую (религиозную) идеологию и опять не изучает, а оценивает литературу, но уже с новых, нередко диаметрально противоположных, позиций.

Причем как марксизм, одно из влиятельнейших направлений в социальной науке XX в., был усвоен ими чисто внешне, догматически (и демонстративное расставание с ним напоминает сбрасывание в реку старых богов во времена князя Владимира), так и «христианизация» литературоведения у большинства носит формальный «идолопоклоннический» характер, поскольку их не интересует накопленное веками в богословии богатство христианской антропологии или христианской этики.

Те же, кто не готов отказаться хотя бы от внешних стандартов научности, используют в своих построениях такие конструкты, как «русская идея», «русский менталитет» и «русский национальный характер», которые (как и конструкт «Бог») носят чисто идеологический характер и в науке могут существовать лишь как объекты изучения (в качестве компонентов социальной идеологии и мифологии), а не как элементы объяснительных конструкций.

Ближе к науке свободные от идеологии эмпирики, но они работают очень рутинно, чаще всего — вне каких-либо теоретических рамок. Тартуский структурализм вышел из моды, и последователей у него нет. Единственным авторитетным теоретиком является Бахтин, трактуемый нередко односторонне и вульгарно. Постепенно начинают проникать к нам фрейдистское литературоведение, интертекстуализм и постмодернизм, причем главным образом не через книги, а через периодику, а «агентами влияния» являются преимущественно исследователи, давно или в последние годы эмигрировавшие (И. П. Смирнов, М. Ямпольский, М. Эпштейн и др.). Следует упомянуть и попытки разработать философию культуры (и, в частности, литературы), предпринимаемые авторами, объединившимися вокруг издательства «Ad Marginem» (В. Подорога, М. Рыклин и др.). Таких ключевых направлений мирового литературоведения, как неомифологическая критика, герменевтика, рецептивная эстетика, феноменологическое и социологическое литературоведение, деконструктивизм, вроде как бы и нет, по крайней мере следования им (или полемики с ними) обнаружить нам не удалось, а соответствующая проблематика почти не разрабатывается. Да это и понятно. Работы представителей этих направлений на русский язык почти не переводились, а иностранные книги и журналы у нас почти не читают (многие плохо владеют иностранными языками, да и зарубежные издания труднодоступны). Характерно, что в подавляющем большинстве книг нет ссылок на иноязычные работы. Особенно странно это выглядит в тех случаях, когда авторы трактуют проблемы теории литературы, намного более разработанные за рубежом (как, например, в книге Л. С. Кишкина «Литература среди искусств и наук»).

Вторая характерная черта большинства литературоведческих книг (особенно свойственно это провинциальным изданиям) — ничтожное число ссылок на архивы. Живущие за пределами столиц исследователи, отрезанные от архивов и зарубежных изданий (а сейчас, нередко, и от многих отечественных), поневоле вынуждены ограничиваться изучением поэтики, причем объектом штудий выступает нередко какое-либо одно произведение, трактуемое вне соотнесения с предшествующей традицией или однотипными синхронными ему сочинениями. Статьи такого рода наполняют многочисленные вузовские сборники, нося-

щие предельно широкие, неконкретные названия: «Жанр и стиль литературного произведения» (Йошкар-Ола), «Жанрово-стилевые проблемы русской литературы XX века» (Тверь), «Индивидуальное и типологическое в литературном процессе» (Магнитогорск), «Прекрасное в образном мире произведения» (Петрозаводск) и др.

Перспективы превращения российского литературоведения в науку (или, если кому-то представляется, что оно уже является наукой, то в науку настоящую, подлинную) я бы связывал, прежде всего, с тремя вещами:

- 1) развитием теории и методологии;
- 2) избавлением от подчинения внешней идеологии (неважно, партийной, религиозной или национальной);
- 3) повышением профессионализма.

Особенно важно первое. Наука без теоретических и методологических разработок — оскопленная наука, которая, естественно, неспособна к развитию и даже самовоспроизводству. Попытки утверждать, что у филологии своя специфика, что она близка по характеру к самой литературе и что литературовед работает с уникальными объектами и любое обобщение приводит к вульгаризации и искажению реальной картины, во многом идут, как нам представляется, от непривычки (отвычки) аналитически подходить к материалу и несколько напоминают высказывания известной лисицы, заявлявшей, что «зелен виноград». Надежды на улучшение дел можно возлагать на расширение контактов с мировой филологической наукой (в форме обмена и текстами и людьми) и на идущую сейчас реформу преподавания литературы в школе и в вузе (в 1994 г. вышли, например, десятки учебников и учебных пособий, в том числе и высокого уровня, предлагающих нередко существенно иной, в отличие от традиционного, взгляд на литературу и ее историю). Сбудутся ли эти надежды — покажет будущее.

НОВЫЕ КНИГИ

Кожевникова Н. А. *ТИПЫ ПОВЕСТВОВАНИЯ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX—XX вв.* — М.: *Ин-т рус. яз. РАН*, 1994. — 336 с. — 1000 экз.

Тема, вынесенная в заголовок, исследовалась во многих работах, составивших классику нашей науки — от Эйхенбаума и Бахтина до Лотмана и Успенского. По отношению к этой традиции книга Н. А. Кожевниковой — своего рода «отчёт о проделанной работе». Необычайно «плотная», насыщенная материалом до предела, монография содержит едва ли не исчерпывающий перечень типов повествования, принятых в литературе — с описанием и примерами на каждую разновидность, с указанием типичных синтаксических и лексических оборотов, маркирующих перемену типа повествования и т. д.

Основная часть книги — своего рода «каталог», перечень «казусов», типа: «Внутренняя речь персонажа строится как обращение персонажа к самому себе (далее — примеры. — В. Н.). Обращение к самому себе может включать фрагменты повествовательного характера (примеры)... Монолог включает в себя и воображаемую чужую речь (примеры)» и т. п. Такое построение обуславливает и достоинства книги, и ее недостатки. О достоинствах уже было упомянуто: типы повествования, роль которых в прозе смело сравню с ролью размеров в стихе, исчислены со всей возможной полнотой. К недостаткам отнесем прежде всего слабую упорядоченность материала: перечисление «казусов» прямо-таки взывает к более подробной рубрикации и классификации, так что иногда мучительно хочется расставить цифры и буквы на полях. Каталог отеснил на второй план и задачу, которая по замыслу, похоже, была основной — проследить исторические судьбы различных типов повествования. Общее направление эволюции в книге указано: вытеснение субъективного авторского повествования объективным и несобственно-авторским, все большее проникновение «плана персонажа» в речь повествователя и т. д. Все это несомненно (хотя и не слишком ново), но разлакомившийся читатель захочет, пожалуй, узнать подробнее о судьбе каждой из описанных в книге разновидностей повествования и, возможно, обидится, что эта его прихоть осталась неудовлетворенной.

Есть в работе и другие недочеты (не всегда четко проведена граница между типом повествования и точкой зрения; в примерах эта последняя подчас определена, на наш взгляд, неточно; упоминания о приемах повествования в поэзии могут показаться редкими, бессистемными и необязательными). Но в целом эту работу хочется приветствовать. Она содержит обстоятельный ответ на вопрос «Какие типы повествования существуют?», а это дает возможность ставить вопросы типа «Когда, в каких жанрах и темах, у каких авторов и насколько распространен тот или иной тип?» и отвечать на них.

В. В. Николаенко

Линецкий В. *«АНТИ-БАХТИН» — ЛУЧШАЯ КНИГА О ВЛАДИМИРЕ НАБОВОКЕ.* — СПб., 1994. — 216 с. — 5000 экз.

Книга Вадима Линецкого заведомо не претендует на непредвзятую оценку, произнесенную без гнева и пристрастия. Броское заглавие предполагает альтернативный выбор позиции. Кто не со мной и не с Набоковым, как бы говорит нам автор, тот, значит, с Бахтиным, а следовательно, никакой дальнейший разговор невозможен. Более того, если уж говорить о словах с той же введливой скупулесностью, которая свойственна самому Линецкому, то нельзя не усмотреть в самом названии его книги некий «текст в тексте». Действительно, заголовком-то вроде бы является лишь заковыченный «Анти-Бахтин», а сентенция, отделенная знаком тире, есть уже внешняя оценка. Но в том-то и штука, что эта оценка входит в заглавие, демонстрируя пронизывающему читателю деконструкцию первоначального заковыченного его варианта. Границы возможных интерпретаций почти отсутствуют, затруднительно решить, чего же все-таки добивается автор в первую очередь. Развенчать теории Бахтина? «Адекватно» описать поэтику Набокова? Или тире, соединяющее заковыченную и незаковыченную части заголовка, означает попросту, что обе задачи в самом деле тождественны?

Первое. Мне трудно разделить антибахтинский пафос Линецкого. Однако я готов признать, что книга его возникла на реальной почве бурной канонизации

Бахтина. Взгляды ученого все чаще, к сожалению, воспринимаются в качестве новой, постперестроечной ортодоксии. Уже не удивляюсь нервным усмешкам моих студентов при упоминании о Бахтине.

Второе. Мне вовсе не импонирует легкий (а иногда и изрядный) налет интеллектуального снобизма, присутствующий почти в каждом пассаже Линецкого. Ну как не раздражиться, пробежав глазами полупародийное предисловие к книге, написанное якобы некоей Магдой Шляйер-Пединковской на 89-м году жизни. Мало того, что между моментом написания предисловия и выходом книги в свет престарелая ценительница некоторым образом удосужилась почить в бозе, она к тому же вещает, как дух на спиритическом сеансе, буквально следующее: «Так, как Вадим, у вас (т. е. в России. — Д.Б.) начинали, пожалуй, только Виктор Шкловский да Абрам Терц». Что за нелепость: уж Терц-то «начал» весьма поздно, когда литературовед А.Д.Синявский был давно известен. И все же, преодолев раздражение, нельзя не признать, что некоторые разделы книги Линецкого написаны живо и талантливо. Он как бы ни в чем нас не убеждает (ой ли?), поскольку никакие увещевания нынче, по его мнению, недействительны, легко обращаются в террор и насилие. Вот с точки зрения такого, увы, не убежденного автором читателя и стоит сказать несколько слов. Каждое из эссе, составивших книгу, может быть сведено к той или иной четкой формуле. Вот примеры. Мотивы двойничества, зеркала у Набокова вовсе не свидетельствуют о культе мимесиса, но являются знаками его (банального подражания реальности) преодоления, сводятся к «метафоре литературности». Воспоминания в набоковских текстах не отсылают к какому-либо конкретному моменту прошлого, но деконструируют его, восстанавливая в правах исходную «амнезию», подобно тому как сновидения растворяют контуры древнего существования. Память есть «монограмма», однозначно фиксирующая прошлое в том виде, в котором оно никогда не существовало. Амнезия, напротив, есть «анаграмма», возвращающая бытию его непредсказуемость (имена Фрейда и Соссюра, а также цитаты из их сочинений, натурально, прилагаются). Так, кажется, с «лучшей книгой о Набокове» все ясно, а где же «Анти-Бахтин»?

Тут как тут: «Хорошо, что Бахтин есть. Можно спрятать свою творческую инфантильность за чьи-то широкие плечи

<...> Смотрите, завидуйте: Бахтин. Гордость — оружие наступательное. А наступают куда? На Запад! <...> Тут не Бородино, не Ватерлоо — Бахтиноо современной гуманитарной мысли». Если отбросить демонстративные выпады Линецкого, если заставить себя не поддаваться на провокационные пассажи («чтобы критиковать Канта, нужно и писать уметь, как Ницше, или хотя бы читать, как Жак Деррида»), — если игнорировать все эти стилиевые красоты, то антибахтинские инвективы Линецкого также могут быть сведены к некоему простому формулам.

Диалог, карнавал, хронотоп, полифония и прочие фирменные бахтинские термины — суть не что иное, как «фантазмы». Скажем, незавершенный диалог — фикция, ибо он принудителен и однозначен ровно так же, как и отбрасываемый Бахтиным сократовско-гегелевский диалектический монологизм. Следовательно, стиль и тон волошиновских и медведевских книг — не маска, не вынужденная уступка времени, а самая суть бахтинского философствования, неразрывно якобы сопряженного с вульгарным социологизмом, более того — с террором и насилием над свободой личности. Получается, что «в основе своей философская эстетика Бахтина принадлежит классической культуре монологизма»; «полифония оказывается лишь фантазмой монологического сознания»; а «принуждение к диалогу и есть та фантазменная травма, кладущая начало психоаналитической одиссеи».

Итак, тексты Набокова прежде всего механизмы, специально рассчитанные на преодоление (деконструирование) понятий, входящих в ряд «память — диалог — полифония — монограмма — хронотоп» и т. д. Или — не рассчитанные. Ибо не есть ли прямое насилие вчувствовать в текст какую-либо единственно правомерную прагматику? Вот мы и вернулись к разбитой корыту, т. е. к непреодолимой альтернативности книги Линецкого. Либо справедливы абсолютно все претензии нашего автора — и тогда останется разве что развести костер из сочинений Бахтина, чтобы ярче осветить пьедестал циклопического нерукотворного памятника целителю — Набокову. Либо дело обстоит совсем даже наоборот, и тогда... Впрочем, откажемся от броских картинок в духе Вадима Линецкого и попробуем сделать свой выбор.

Несомненно, что в разбираемой книге ниспровергатель угодил в собственные пути. Знакомая песня. Бахтин отмеже-

ывается от лотмановского понимания диалога (перекодировки), считая его (ее) ущербным, предполагающим выбор лишь между двумя типами языковости, но не двумя способами «мыслить и страдать». Теперь Линецкий считает бахтинский диалог столь же «ненастоящим» (ну, если угодно, фантазматическим) и даже пишет по этому поводу некое яростно-современное подобие классического «Анти-Дюринга». Следующий интерпретатор, бродящий по борхесовским кругам руин, вполне вправе счесть его прочтение Бахтина и Набокова столь же насильственным. Вот такто. А жаль, хорошая была предпринята попытка к бегству из смертоносных объятий логоцентризма, красивая! Кто следующий?

Дмитрий Бак

ТВОРЧЕСТВО ПИСАТЕЛЯ И ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС: Слово в художественной литературе: типология и контекст. Межвуз. сб. науч. тр. — Иваново: Ивановский гос. ун-т, 1994. — 170 с.

Сборник выпущен к 75-летию известного историка литературы и краеведа П.В.Куприяновского, исследователя журнала «Северный вестник», биографии и творчества Д.Фурманова, А.К.Воронского, Дм.Семеновского и др. Значительная часть статей соответствует заявленной в заглавии тематике («слово в художественной литературе»), причем акцент обычно делается на «мифическом слове»: Морыпанов А.Ю. «Высокая болезнь» Б.Пастернака («Мифический пласт» поэтического слова); Малкова Ю.В. Мифологическое слово в поэзии М.Цветаевой (Нарратив и архетип); Раков А.В. Слово и его иноязычные лики [о номинации моря в древнеанглийской поэме «Беовульф» и ее русском переводе]; Тихомирова Е.В. Об одном мотиве романа А.Платонова «Чевенгур». Отметим также содержательные статьи: Тяпков С.Н. К.Бальмонт в пародиях литературных «архаистов»; Бердяева О.С. Толстовская традиция в романе М.Булакова «Белая гвардия»; Лакербай Д.Л. Вектор судьбы (О поэзии И.Бродского 1960-х годов). Явным литературоведческим графоманством веет от сумбурной и велеречивой статьи В.П.Ракова «Меон и стиль», где среди полусотни цитат вкраплены изречения самого автора типа следующих: меон — «стихия иррационального, которое есть ни бытие, ни устойчивость, ни движение, но всего лишь иное по отношению к этому» (с.10); «в последнее

время нередко можно слышать, что литература никого не перевоспитывает и никак не влияет на психологическое и духовное состояние общества. Зная драматическую историю нашего Отечества и культуры, понимаешь, что говорится это от отчаяния. Последнее же питается чувством бессилия перед захлестывающей меональностью, с которой в жизни весьма трудно, а иногда и невозможно справиться» (с. 16—17); стихи Хлебникова «удалены от клубящегося марева алогичности на громадную высоту, хотя своим шлейфом и захватывают границы меона» (с. 21) и т. д., и т. п. Странное впечатление производит и статья И.Н.Горелова и Н.Г.Елиной «Немецкая лыжня на российском снегу», где на основе изучения восприятия одного из рассказов Б.Пильняка 32 респондентами (школьниками, студентами и преподавателями) делаются вполне тривиальные выводы, а затем почему-то аналитическое изучение литературы противопоставляется ее эмоциональному восприятию. Авторы утверждают, что «принципиальная многозначность человека и всех его проявлений, сознательная и подсознательная мотивация поступка и суждений, многообразие отношений человека «по горизонтали» и «по вертикали» в социуме и относительно природы — все это не может быть описано в корректной терминологии и в логических моделях» (с. 116), отменяя тем самым философию, социологию, культурологию и многие другие науки гуманитарного цикла.

Помимо статей, сборник включает публикацию подборки писем разных авторов П.В.Куприяновскому (в т. ч. И.Л.Андроникова, С.Л.Городецкого, Д.Е.Максимова, К.И.Чуковского) и список его научных работ и публикаций 1989—1994 гг.

Б.Анаевский

Гуревич А.М. **ДИНАМИКА РЕАЛИЗМА (В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX в.): Пособие для учителя.** — М.: ГИТИС, 1994. — 88 с. — 5000 экз. — (Программа «Обновление гуманитарного образования в России»).

Вы, наверно, и слово-то такое забыли — «реализм»? А он, оказывается, не только существует, но и динамично развивается. Четкого определения этого явления автор не дает, но характеризует его в духе теоретиков «Литературного критика» 1930-х годов: «Личность все более осмысливается теперь как *часть об-*

щества, во многом заданная его структурой» (с. 9); «душу реализма <...> составляет социальный анализ — стремление выявить скрытые общественные противоречия» (с. 10), он «означает бесконечное расширение возможностей постижения действительности во всей ее противоречивости, сложности, во всем богатстве и многообразии, неожиданности и непредсказуемости» (с. 10). Русский реализм, в отличие от западного, очень динамичен. В XIX в. он прошел аж пять стадий — «синкретическую», когда реализм сращен с романтизмом (Пушкин, Лермонтов, Гоголь), «эмпирическую» (натуральная школа), «типическую» (Тургенев, Гончаров, Островский), «сверхтипическую» (Достоевский, Толстой), «атипическую» (Чехов), причем лишь в «типическом» реализме можно «обнаружить комплекс свойств, безусловно близких главным, определяющим свойствам реалистического метода вообще. Во всех остальных случаях такое сближение проблематично» (с. 83). Но на каком тогда основании Лермонтова и Чехова можно называть реалистами, знает только автор книги, а почему концепция реализма, давно вошедшая в плоть и кровь советской педагогики, пропагандируется в издании, выпущенном в серии «Обновление гуманитарного образования в России» — на этот вопрос могут ответить только эксперты фонда «Культурная инициатива», спонсировавшего выпуск этого учебного пособия.

Н.К.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ТЕКСТ: ПРОБЛЕМЫ И МЕТОДЫ ИССЛЕДОВАНИЯ. — Тверь: Твер. гос. ун-т, 1994. — 178 с. — 250 с.

В большинстве статей этого подготовленного на высоком научном уровне сборника анализ текста осуществляется главным образом на уровне слова. Так, И.В. Фоменко («Служебные слова как возможность реконструкции авторского мироощущения») составил частотный словарь предлогов с пространственным значением по ряду произведений Ф. Достоевского, А. Чехова, М. Лермонтова, А. Блока, О. Мандельштама, И. Бродского. Оказалось, что в пространстве «Белых ночей» доминирует динамика, в пространстве мандельштамовского «Камня» — статика, а в «Двенадцати» А. Блока «сбалансированы статика и динамика» (с. 13) и т. д. Аналогична по подходу статья Е.Н. Строгановой и М.В. Строганова «Эволюция

системы причинных союзов и формирование аналитизма в русской прозе XX века: К постановке проблемы», также базирующаяся на количественных подсчетах. В обеих статьях много интересных наблюдений и соображений, но удовлетворительных подходов к интерпретации полученных данных авторы, к сожалению, не предлагают. Отметим также следующие содержательные статьи: Баяевский В.С. Музыка и Пастернак; Безродный М.В. Об одном приеме художественного имяупотребления: *Nomina sunt odiosa* [о неупотреблении в тексте предполагаемых по контексту сообщения имен собственных]; Коган А.С. Поэтика заглавий в сборнике стихов первой половины XIX века; Кожевникова Н.А. О языке ранней прозы Б. Пастернака; Никишов Ю.М. Художественные формы воплощения темы поэзии в лирике Пушкина 1817—1822 годов.

Н.К.

ИНДИВИДУАЛЬНОЕ И ТИПОЛОГИЧЕСКОЕ В ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ: *Междузв. сб. науч. тр. — Магнитогорск: Изд-во Магнитог. гос. пед. ин-та, 1994. — 146 с. — 1 000 экз.*

Чего можно ждать от сборника, один из авторов которого именуется альманах «Прометей» журналом (Колесникова Г.А. Неизвестный Гаршин, с. 112), а другой называет В.Н. Торопова, всемирно известного ученого — Тороповым (и это не опечатка — так дано и в тексте статьи, и в сноске, см.: Пожидаева О.В. «Объективные очерки Сырнева» Н.Г. Чернышевского, с. 49)? Разумеется, немногого! В основном преобладают стилистические красоты, типа следующих: «Во имя торжества человечности писатель истребляет и сводит с ума проходивцев в «Мастере и Маргарите», во имя будущего утверждения светлых идеалов он отказывается в праве на существование шариковым швондерам (так в тексте. — П.С.), во имя будущего борется с пороками настоящего, приближая завтрашний день» (Петров В.Б. Нравственно-философские проблемы в творчестве Михаила Булгакова, с. 127). Добротных статей лишь несколько: Кукулитис В.И. Анакреонтические оды А.А. Ржевского и система анакреонтической стилистики в легкой поэзии начала 1760-х годов; Кожевников М.В. Английское влияние в русской литературе XVIII века [о рецепции творчества Д. Аддисона]; Власкин А.П. От Макара Долгорукого до Григория Кутузова (До-

стоевский о народной религиозной культуре); Михнюкевич В.А. Братья Карамазовы в фольклорном контексте последнего романа Ф.М.Достоевского; Шуккина Н.Е. Библиейские реминисценции в романе Ф.М.Достоевского «Братья Карамазовы» (Книга Иова в контексте произведения).

П.С.

ПРОБЛЕМЫ СТИЛЯ И ЖАНРА В ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА: Сб. науч. тр. — Екатеринбург, Урал. гос. пед. ун-т, 1994. — 117 с. — 800 экз.

Сборник, начинающийся статьей о Н.М.Карамзине и кончающийся статьей о В.Набокове, отчетливо отразил нынешнюю тягу к религиозной (Ложкова Т.А. Жанр подражания псалмам в лирике декабристов; Кубасов А.В. Жанровое своеобразие «святочных рассказов» А.П.Чехова и В.Г.Короленко») и национальной Калужинская М.Я., Ермоленко С.И. Модификация жанра «русской песни» в ранней лирике М.Ю.Лермонтова; Смирнов А.А. Жанровая специфика национально-исторической проблематики в поэзии А.С.Пушкина) проблематике. К числу наиболее интересных статей сборника мы бы отнесли упомянутую работу М.Я.Калужинской и С.М.Ермоленко, а также следующие: Ермоленко С.И. Эволюция самовыражения в дневниках первой трети XIX века; Гиривенко А.Н. Жанры ранней лирики Д.П.Ознобишина.

Н.К.

ЖАНР И СТИЛЬ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ: Межвуз. сб. науч. тр. — Йошкар-Ола: МГПИ им. Н.К.Крупской, 1994. — 210 с. — 700 экз.

В сборнике одна содержательная, впервые освещающая затронутую тему статья А.М.Грачевой «О типах стилизации в русской литературе начала XX века», зато много статей посредственных, бесцветно описывающих (или пересказывающих) одно-два произведения: Шестопалова Г.А. Торжество сатиры (жанрово-стилевое единство «Истории одного города» М.Е.Салтыкова-Щедрина); Кропотова В.В. Творческая история и стиль рассказа И.А.Бунина «Мелитон»; Шестакова Т.А. Реализация темы жизни-смерти в рассказе Е.Замятина «Пещера»; Старыгина Н.Н., Степанова Л.И. Беллетристические опыты Н.Г.Чернышевского 1860-х годов, и т. д. Издана книга ужасно: верстка, судя по

всему, не вычитывалась, в результате по два раза повторяются одни и те же строки (см. стр. 158), в оглавлении «Мелитон» превратился в «Малитона»; а сноски на иностранные книги вписаны в текст от руки!

П.С.

ХРИСТИАНСТВО И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА: Сб. статей/Отв. ред. В.А.Котельников. — СПб.: Наука, 1994. — 396 с. — 1 300 экз.

ЕВАНГЕЛЬСКИЙ ТЕКСТ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVIII—XX ВЕКОВ: Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр: Сб. науч. тр./Отв. ред. В.Н.Захаров. — Петрозаводск: Изд-во Петрозаводского ун-та, 1994. — 392 с. — 3 000 экз.

Советских литературоведов всегда составляли (и на вузовских лекциях, и в установочных статьях), что литературоведение должно быть партийным и что оно неразрывно связано с идеологией, причем идеология первична, а литература вторична. Эта мысль была хорошо усвоена многими и стала основой их представлений о словесности. Разумеется, различные «идеологии» были маркированы: марксизм — это очень хорошо, «наивный» материализм — похуже, объективный идеализм — еще хуже, а уж субъективный идеализм — хуже некуда! В подобной ситуации писать о религиозности какого-либо писателя — значило сразу дискредитировать его. Но настали новые времена, марксизм «отменили»... Казалось бы, открыта возможность свободного научного исследования. Ан нет! Как выяснилось, у немалой части специалистов по русской литературе установка на научный поиск отсутствует, они приучены лишь иллюстрировать заранее известные положения. Сейчас общественное сознание разворачивается (а точнее — его усиленно разворачивают) в сторону религии — и сразу же популярной, я бы даже сказала, модной, стала тема связей литературы с религией. Причем теперь уже, как легко предсказать, верить в бога — это очень хорошо, а не верить — очень плохо. Но ведь это уже знакомо по советской эпохе — тогда литературоведение «прислуживало» марксизму, теперь — богословию.

Я отнюдь не хочу сказать, что связи русской литературы с христианством изучать не нужно. Разумеется, нужно! Вопрос только в том, что движет исследовательскую мысль: познавательный интерес или конъюнктурные мотивы.

Боюсь, для многих важнее второе. Об этом свидетельствует отношение к другой, ранее почти не изучавшейся теме: эротика в русской литературе. И не будучи фрейдистом, нельзя не обратить внимание, что явная или скрытая, подавленная эротика лежит в основе очень и очень многих русских книг. А теперь сравните число сборников, монографий и журнальных статей, посвященных религиозному и сексуальному аспектам отечественной словесности, и вы сразу убедитесь, что всеобщий интерес к первому носит не столько научный, сколько идеологический характер. И пишущие на эту тему очень часто путают литературоведение (как научную дисциплину) с богословием, а то и просто с газетной публицистикой. И вот уже в академическом сборнике появляется статья В.А.Котельникова «Восточнохристианская аскетика на русской почве», представляющая собой безудержный панегирик оптинскому старчеству и полная разного рода духовных «учительских» наставлений типа следующего: «Нам, потомкам Фомы-близнеца, нужно буквально осязать всю цепь христианского Предания, видеть непрерывность действия Логоса в мире, чтобы мы могли быть открытыми Христу. Мы нуждаемся в полном познании, чтобы иметь полную веру» (с. 90). Опус М.Горичевой «О кенозисе русской культуры», хотя и включает десятки цитат (Ж.Батай, Ж.Бодрийяр, М.Хайдеггер, Н.Рубцов, Ф.Тютчев, Ю.Кристева, В.Кривулин, М.Цветаева, Ж.-П.Сартр, Г.Флоровский и многие другие), прослоенных собственными афоризмами (например: «Западный экстаз “неприличного” несомненно в скором времени будет угрожать русской жизни, поскольку Россия, как и почти все страны сегодня, втянута в процесс “демократизации”», с. 61; «Анна Каренина “жива лишь потому, что стыдится”», с. 57), но представляет собой не научную статью, а визионерский текст («Божья мать держит покров над всей тварью, видимой и невидимой, над всем грешным человеческим, безгрешным животным и неизменным ангельским миром», с. 56). Чисто пропагандистский характер носит и статья А.М.Любомудрова «Православное монашество в творчестве и судьбе И.С.Шмелева», который исходя из того, что «монашество — путь преображения человеческой природы, обретения подлинной цельности, раскрытия всех духовных сил человека» (с. 366), превозносит И.С.Шмелева, который «как никто до него из русских писателей, глубоко и полно воссоздал целост-

ное православное мировоззрение» (с. 365), и бросает суровые обвинения другим русским писателям: «Литература Нового времени оказалась оторванной от Церкви, выбрав такие мировоззренческие и культурные ориентиры, которые по сути противоположны христианским» (с. 364).

Не имеет отношения к художественной литературе и выполненный В.А.Жуковским перевод фрагментов Священного писания (публикация Ю.М.Прозорова). Мало что дают исследователю и довольно унылые, чисто описательные статьи «Религиозные мотивы в поэзии декабристов» А.В.Архиповой, «Исторический путь и этика православия в концепции А.С.Хомякова и Н.В.Гоголя» Е.И.Аненьковой, «“Хищное” христианство К.Н.Левонтьева» С.Н.Носова и «Религиозные мотивы в В.М.Гаршина» П.В.Бекедина. По сути дела, подлинно проблемными, не формально, а содержательно отвечающими тематике сборника и предлагающими небанальные, стимулирующие дальнейшую исследовательскую работу являются в сборнике лишь четыре статьи: Николаев О.Р., Тихомиров Б.Н. Эпическое православие и русская культура; Буланов А.М. Святоотеческая трагедия в понимании «сердца» в творчестве В.М.Достоевского; Кибальник С.А. Смерть у А.С.Пушкина как поэтическая и религиозная тема; Ветловская В.Е. Религиозные идеи утопического социализма и молодой Ф.М.Достоевский. Хотя прямая полемика между петербургским и петрозаводским сборниками нет (вышли они почти одновременно), но при одновременном чтении возникает ощущение противостояния двух групп исследователей (характерно, что ни один автор не участвует в обеих книгах). Если в петербургском сборнике А.М.Любомудров утверждает, что «русская художественная литература отразила христианство в очень малой степени» (с. 364), то в петрозаводском В.Н.Зайцев пишет, что «русская литература была христианской», «на протяжении последних десяти веков у нас была не столько литература, сколько *христианская словесность*» (с. 5, 6), если Горичева, как я уже упоминала, пишет о кенотическом характере русской культуры, то в петрозаводской книге норвежский литературовед Ю.Бертнес в статье «Русский кенотизм: к переоценке одного понятия» доказывает, что понятие это носит протестантский, а не православный характер и что «идея о кенотическом характере древнерусских святых (а именно в этой связи и была впервые применена к русской культуре концепция

кенотизма. — Ф.Т.) ближе к <...> протестантской теологии, чем к древнерусской агиографии, с которой она имеет очень мало общего» (с. 65). Но главное даже не в различии точек зрения по тем или иным вопросам, а в противостоянии духа научности (представленного петрозаводской книгой) и духа профетизма, учительности, претензий на обладание высшей истиной и на право судить литературу с точки зрения православия (подобных текстов полно сборник петербургский). Ради справедливости отметим, что этих веяний не чужд и петрозаводский сборник, но тут они носят периферийный, маргинальный характер и не «делают погоду» (исключение составляет статья И.А.Есаулова «Литературоведческая аксиология: опыт обоснования понятия», где предпринята попытка заменить в литературоведении научный подход идеологическим и заставить исследователя литературы подходить к объекту своего изучения не с научной, познавательной, а с религиозной, ценностной установкой). Есть и в петрозаводском сборнике поверхностные и необдуманные статьи: Чернов А.В. Архетип «Блудного сына» в русской литературе XIX века; Сузи В.Н. Богородичные мотивы в пейзажной лирике Ф.Тютчева; Звезников А.А. Достоевский и православие; Карлов И.П. Религиозность в условиях страстного сознания (И.Бунин «Жизнь Арсеньева. Юность»). Но основу книги составляют основательные и глубокие работы, нередко первопроходческого характера. Особенно отмечу статьи Т.Г.Мальчуковой «О сочетании античной и христианской традиции в лирике А.С.Пушкина 1820—1830-х гг.» и Е.В.Тырышкиной «“Синайский патерик” в “Крыльях” М.Кузмина (Христианский текст в нехристианском контексте)» («писатель представил в своем художественном творчестве особый вид синтеза резко полярных культурных традиций», с. 307). Но в сборнике много и других интересных работ: Ромодановская Е.К. От цитаты к сюжету. Роль повести-притчи в становлении новой русской литературы; Савельева О.А. Апокрифическая повесть «Страсти Христовы»: Некоторые вопросы структуры и поэтики; Кшелев В.А. Евангельский «календарь» Пушкинского «Онегина» (к проблеме внутренней хронологии романа в стихах); Канунова Ф.С. Соотношение художественного и религиозного сознания в эстетике В.А.Жуковского (1830—1840); Старыгина Н.Н. Евангельский фон (смысловой и стилистический) в романе Н.С.Лескова «На ножах»; Захаров В.Н.

Пасхальный рассказ как жанр литературы; Сепякова И.П. Языческое, старообрядческое и христианское начала в поэзии Николая Клюева, и др.

Ф.Тарасова

ДОНСКИЕ ЧТЕНИЯ: Доклады молодых филологов. — Ростов-на-Дону: Рост. гос. ун-т, 1994. — 27 с. — Тираж не указан.

Брошюра содержит авторефераты докладов «конференции аспирантов и студентов Ростовского университета по национальным проблемам России в освещении писателей с Дона». Большинство их посвящено творчеству М.Шолохова. Авторы исходят из того, что «если спросят когда-нибудь в веках на великом суде человечества, что вы узнали о жизни человека XX века, что вы о ней поняли? Ответом будет «Тихий Дон» М.Шолохова. Нам, современникам, только бы сохранить и донести его художественную правду» (Киссель Н.А. Художественная целостность «Тихого Дона» М.Шолохова (Проблемы изучения), с. 25). При этом их «заносит» весьма и весьма далеко: выясняется, что «гражданская война между красными и белыми была войной между большевиками и русским народом» (Колесников А.В. Русский народ и революция в «Тихом Доне» М.А.Шолохова, с. 4) и что «М.Шолохов вернулся к художественному воплощению бытия Донщины и попытался рассмотреть военные события через призму великой борьбы казачества за преумножение ценности космо-человеческого бытия» (Бармина И.А. Философия конфликтов романа-эпопеи «Тихий Дон», с. 8).

Не связаны с Шолоховым только работы С.М.Калашниковой «А.Солженицын и Д.С.Мережковский (К типологии историко-романоведческого романа)» и Е.Е.Воронцовой «Журналистский состав газеты «Приазовский край» (1891—1917)». Статья Е.Е.Воронцовой — единственная в сборнике, имеющая научную ценность.

П.Шереметевский

Сидоров В.С. ЭНЦИКЛОПЕДИЯ СТАРОГО РОСТОВА И НАХИЧЕВАНИ-НА-ДОНУ. Т. 2. Биржа (Продолжение) — Бюро труда. — Ростов-на-Дону.: Дон. гос. публ. б-ка, 1994. — 293 с. — 10 000 экз.

Отзыв о первом томе см.: «НЛО», 1994, № 7. Поскольку более трети второго тома занимает статья «Биржа», «Энцик-

лопедия» не очень продвинулась вперед (сколько же томов окажется в итоге?). Здесь лишь две статьи имеют отношение к литературе, правда, обе небезынтересные: о журнале В.М.Пуришкевича «Благовест», первый и единственный номер которого вышел в 1919 г., и о литературоведе, философе и поэте Е.А.Боброве (в т. ч. полностью перепечатана его лекция «О главнейших философских направлениях»).

Полянская М., Полянский И. *КЛАССИЧЕСКОЕ ВИНО: Филологические эссеиссы.* — СПб.: АО «Арсис», 1994. — 69 с. — 3 000 экз.

В издательской аннотации сказано, что «книга рассчитана на широкий круг читателей». Судя по тому, что авторы подробно поясняют, кто такой Агасфер и что такое Кабала, они разделяют это мнение. Но «узкий круг литературоведов» вряд ли пополнит этот «широкий круг читателей». Ведь обращаясь к русской классике («Пиковая дама», «Шинель», стихи Н.Гумилева и О.Мандельштама), авторы не столько пытаются лучше понять рассматриваемое произведение, сколько стремятся к новизне ради новизны, лишь бы поразить читателя. При этом в ход идет все: и рассуждения о том, что количество мест действия в «Пиковой даме» соответствует количеству тузов в карточной колоде, и домыслы о том, что Чекалинский (персонаж этой же повести) — сын графини и Чаплицкого, и настоящее следствие, в ходе которого устанавливается, что шинель у Башмачкина украл кот-оборотень.

Б.Анаевский

ЛИТЕРАТУРА И КУЛЬТУРА ДРЕВНЕЙ РУСИ: Словарь-справочник/Под ред. В.В.Кускова. — М.: Высш. шк., 1994. — 336 с. — 25 000 экз.

В предисловии сказано, что «словарь-справочник адресован прежде всего студенту-гуманитарию, а также любознательному читателю, интересующемуся древнерусской литературой как значительной частью нашей отечественной духовной культуры» (с. 3). Такая установка определяет неизбежную неполноту списка персоналий, литературных и культурных феноменов и категорий древнерусской культуры, отраженных в словаре, а также библиографических сведений — в словарных статьях. Но, к

сожалению, ни по отношению к именам книжников, ни в случае с категориями и терминами никакого определенного принципа отбора не прослеживается.

Обратимся к персоналиям. Находим игумена Даниила, автора «Хождения» в Святую землю, писателя-«грекофила» середины XVII века Епифания Славянецкого, наконец южнорусских (условно говоря, украинских) книжников XVII века (Иоанн Гизель и др.), предполагаемого автора «Жития митрополита Петра» — Прохора. Но — совершенно необъяснимым образом — отсутствует имя инока Епифания — союзника протопопа Аввакума по Пустозерской ссылке, автора интереснейшего и оригинального с жанровой точки автобиографического «Жития».

Достаточно произволен и отбор объясняемых категорий. Так, в словарь включена статья «Владими́ро-Суздальская литература», хотя выделение особенной владими́ро-суздальской литературной традиции не основано на выводах медиэвистики и никак не доказано автором статьи П.Пятновым. И вместе с тем в словаре нет статьи «Галицкая литература» (см. о ней в работе Д.С.Лихачева «Галицкая литературная традиция в «Житии Александра Невского»»).

Нередки странные пропуски в библиографии. Например, в статье «Барокко» не названы такие ключевые и в большинстве легко доступные читателям работы, как книга И.А.Чернова «Барокко», раздел в книге И.П.Смирнова «Художественный смысл и эволюция поэтических систем», сборники «Славянское барокко» и «Барокко в славянских культурах» и т. д. Статья «Барокко» (и не только она одна) сомнительна с точки зрения содержания: оказывается, специфика барокко в том, что оно «воплотило новые представления о единстве, безграничности и многообразии мира, о его драматической, даже трагической сложности и вечной изменчивости. Человек в мире барокко представлен многоплановой личностью с огромными возможностями, вовлеченной в конфликты и коллизии окружающей среды» (с. 13). По-видимому, литература барокко то ли впервые открывает конфликт персонажа и обстоятельства как таковой, то ли описывает экологические конфликты человека и «окружающей среды»... (Из заключительных строк этой же статьи мы узнаем другой не менее интересный факт: оказывается, «в литературоведение термин барокко ввел Г.Вельфлин», который на самом деле анализировал своеобразие

барокко исключительно в изобразительном искусстве и архитектуре.) Встречаются на страницах словаря и гипотезы, преподносимые в качестве беспорных истин. Так, П.Пятнов в статье «Сказание о Борисе и Глебе» без какой-либо аргументации приурочивает появление этого памятника ко времени княжения Ярослава Мудрого, противореча мнению практически всех исследователей о значительно более позднем его происхождении.

Можно найти в словаре и просто неверные сведения. О.Анисимова в статье «Никон Великий» пишет: «Возможно, именно Никон начал располагать исторические события по годам, что является особенностью русского летописания» (с.105). Никакой «особенностью» именно русского летописания «погодный» принцип повествования не является: например, большинство древнегреческих хроник начиная со знаменитой хроники Козьмы Пращского построены таким же образом. Кроме того, как показал еще один из первых исследователей структуры «Повести временных лет» М.И.Сухомлинов (почти сто пятьдесят лет назад), древнерусские летописцы имели своеобразный прецедент и в византийской словесности — хронику Феофана. Подчас определения, даваемые в словаре, выглядят просто комически: «В средневековом значении повесть (повествование) — общая жанровая форма (?), в которую входят произведения разных или одного жанра, объединенные мыслью повествователя» (с. 122). Какая мысль и какого такого «сверхповествователя» может объединить повесть-житие, воинскую повесть, новеллистическую повесть в коллективно-коммунальную «общую форму» — Бог весть... Логичнее было бы предположить, что слово «повесть» не имело в древнерусской словесности жанроуказующего значения. Столь же необоснованно П.Пятнов определяет «слово» как «термин, характеризующий эпидейктическое, или ораторское, красноречие» (с. 153). «Слово» — вовсе не обязательно обозначение произведения именно ораторского жанра, объем значения его очень широк.

Неточны характеристики ряда типов древнерусских произведений. К примеру, так называемые сатирические повести (см. статьи «Сатирическая повесть», «Служба кабаку» и др.), во-первых, разнятся по жанру, так как обыкновенно пародируют различные жанры церковной и деловой словесности, кроме того, сатирическое начало вовсе не определяет характер комического в этих произведениях.

Можно было бы привести и другие примеры неверных интерпретаций и неточностей.

А.Ранчин

Семячко С.А. *ПОВЕСТЬ О ТВЕРСКОМ ОТРОЧЕ МОНАСТЫРЕ: Исследование и тексты.* — СПб.: Наука, 1994. — 136 с. — 1 000 экз. — (Новые имена в науке).

Книга С.А.Семячко посвящена одному из самых замечательных произведений древнерусской литературы, история текста которого и особенности поэтики недостаточно исследованы.

В первой главе («История текста "Повести о Тверском Отроче монастыре"») анализируются обнаруженные к настоящему времени списки произведения, (часть их выявлена автором книги), предложено деление их на две редакции и выстроены стеммы, иллюстрирующие соотношение редакций и видов и списков внутри редакций. Автор предлагает собственную датировку создания первоначального текста (1670-е — 1680-е гг.), значительно более определенную, нежели предшествующие (XVIII в., середина XVII в., вторая половина XVII в.). Достаточно доказательно и предположение о списке, использованном при первом издании «Повести...» в 1865 г. и о П.И.Савваитове как вероятном публикаторе.

В главе «"Повесть о Тверском Отроче монастыре" и древнерусский свадебный обряд» на основании скрупулезного сопоставления «Повести...» с фольклорными текстами и описаниями русского свадебного ритуала автор приходит к выводу, что в произведении одновременно «совершаются два обряда: тот, где отрок (Георгий, вассал князя Ярослава. — А.Р.) выступает в качестве жениха, и тот, где жених — князь, а отрок — сват, и второй обряд, до времени скрытый от читателя, ни в чем не нарушается» (с. 43). Впрочем, вывод исследовательницы, что «такое своеобразное использование автором Повести свадебного обряда позволяет охарактеризовать этот текст как результат индивидуального писательского творчества и усомниться в существовании предшествующей Повести легенды» (с. 61), кажется слишком смелым. В главе «"Повесть о Тверском Отроче монастыре" и местные легенды» С.А.Семячко показывает, что легенда о женитьбе князя Ярослава Ярославича на крестьянке вторична по отношению к «Повести...»,

однако этот факт не может отменить предположения о существовании каких-то письменно не зафиксированных преданий об основании Отроча монастыря вассалом князя Ярослава, переработанных автором XVII в. в соответствии с символикой свадебного обряда. Заключительная глава «Сюжет «Повести о Тверском Отроче монастыре» в литературе XIX — начала XX в.» носит чисто обзорный и «источниковедческий» характер: названы произведения, созданные на основе сюжета «Повести...» (поэма В.К.Кюхельбекера, пьеса А.А.Шаховского, сочинения или эпизоды в сочинениях других авторов — М.Т.Каченовского, С.Н.Глинки, Ф.Н.Глинки, В.С.Глинки и др.), и установлены их вероятные источники — пересказы «Повести...» XVIII — начала XIX в. Справедливо отмечая, что «Повесть...» — своеобразная трансформация жанра сказаний об основании монастырей в «романическом», «новелистическом» духе, автор книги, к сожалению, практически не рассматривает это сочинение в контексте других памятников XVII в. Между тем адаптация традиционных жанров новыми «протожанами» в XVII в. чрезвычайно распространена (сказания о явлении святых, Богоматери и икон и «протоавтобиография» в «Записке» Елеазара Анзерского, сказание о чудесах Богоматери и автобиография в «Житии» Епифания, житие и автобиография у Аввакума, сказание о чудесном спасении покаявшегося грешника и авантюрная повесть в «Повести о Савве Грудцыне» и т. д.). В книге помещены тексты краткой и распространенной редакций «Повести...» с разночтениями по нескольким спискам (ранее все публикации осуществлялись лишь по одному списку), а также фрагменты двух сочинений конца XVIII — начала XIX в. — «Жития Михаила Ярославича Тверского» архимандрита Макария и «Русского дорожника...» И.Ф.Глушкова, в которых пересказывается сюжет «Повести...».

А.Ранчин

Некрасов С. *АПОСТОЛ ДОБРА: Повествование о Н.И.Новикове*. — М.: Русский путь, 1994. — 223 с. — 3 000 экз.

Столь причудливое жанровое определение новой биографии Н.И.Новикова приглашает читателей к рассмотрению этого текста скорее как произведения изящной словесности, нежели как научной монографии. По определению

А.П.Чудакова, «повествование — весь текст эпического литературного произведения, за исключением прямой речи (голоса персонажей могут быть включены в П. лишь в виде несобственно-прямой речи). Характер П., его «тон» (по выражению Ф.М.Достоевского) зависит от того, каким образом излагаются события, характеристики, факты — констатируются или при этом и оцениваются; кому — персонажу или повествователю принадлежит оценка; каков повествователь; каковы взаимоотношения повествователя и автора» (КЛЭ, т. 5, с. 813). Книга С.Некрасова точно соответствует этой дефиниции. Желая «четко соотнести жизнь и деятельность просветителя с российской действительностью XVIII века во всей ее сложности и противоречивости» (с. 7), он сразу намечает несколько сюжетных линий. Первая связана с главным героем, «одним из предтеч внецерковного религиозного реформаторства в России XIX — начала XX века» (с. 184). Вторая — с монархами и другими представителями официальной идеологии, в частности, с «венценосной сочинительницей» Екатериной II, которая в начале своего царствования «далеко не прочно сидела на престоле» (с.19), а затем оказалась не в состоянии «овладеть общественным мнением, направить его в угодное для монаршей власти русло прославления екатерининского абсолютизма» (с. 37). Третья — с русским масонством, в котором Новиков, по словам автора (или повествователя — ?), был «“троянским конем” Просвещения» (с. 88). Развиваясь параллельно, эти линии призваны продемонстрировать полную состоятельность «альтернативы мирного преобразования общества» (с. 184), выдвинутой Новиковым и его последователями. Поэтому особый интерес представляет проблема литературной традиции повествователя: пересказ рассуждений о масонстве из фундаментального труда Г.В.Вернадского «Русское масонство в царствование Екатерины II» сочетается здесь с цитатами и стилизациями «патриотических» пассажей из работ П.Н.Беркова и Г.П.Макогоненко, а результатом подобного соединения различных по характеру концепций становится сенсационное заявление о принадлежности советской науке идеи «закономерного обращения» и «пребывания» Новикова в масонстве (с. 86—87). Не менее оригинален выбор персонажей и отдельные их высказывания. Так, наиболее адекватное выражение новиковские «ностальгически трепетные воспоминания о собственном вхождении в

жизнь» находят, по мнению С.Некрасова, в стихотворении М.Ю.Лермонтова и отождествляются им с «культом родового поместья» как «характерной чертой мироощущения русских писателей и поэтов XIX века» (с. 11), а самая объективная оценка материалов по крестьянскому вопросу, опубликованных в «Трутне», принадлежит Н.А.Добролюбову. Эти констатации, не подкрепленные авторскими характеристиками персонажей, на событийном уровне дополняются многозначительным умолчанием о целом ряде фактов и имен: концентрируя свое «повествование» только вокруг нескольких кульминационных точек (созыв Уложенной комиссии, восстание Пугачева, революция 1789 г. во Франции), С.Некрасов отдает предпочтение разработке мельчайших предметных и психологических деталей и ассоциативных ходов: «Вчитываясь в строки правительственного манифеста (о созыве Уложенной комиссии, — М.М.), унтер-офицер лейб-гвардии Измайловского полка еще не догадывался о том, какое большое значение в его жизни будет иметь это событие» (с. 19); «Черные фигуры бородатых «ревнителей православия», словно тени с того света, замелькали в комнатах московского дома Новикова» (с. 165). Там, где констатация переходит в оценку, повествование приобретает особую изысканность. Будущему исследователю еще предстоит составить частотный словарь употребленных на 190 страницах (остальные занимают иллюстрации) выражений типа: «Истинный патриот родины» (вариант — «своего отечества»), «передовые люди своего времени», «выдающийся русский просветитель», «низкопоклонство перед иноземцами», а также клятвенных заверений в том, что Н.И.Новиков действительно «любил Россию и мечтал не только сам стать достойным ее сыном, но и помочь другим своим соотечественникам вполне ощутить себя россиянами» (с. 57). Скрупулезного анализа требует попытка соотнести на лексическом уровне коммерческий и мировоззренческий аспекты биографии Н.И.Новикова: «просветителя обступали долги» (с. 63), «просветитель не мог не согласиться с доводами большинства членов компании» (с. 132). Стремясь максимально расширить границы своего «повествования», С.Некрасов, судя по всему, забыл включить в приведенную в примечаниях обширную библиографию книгу А.В.Западова «Новиков» (М., 1968, серия «Жизнь замечательных людей»), которой «Апостол добра» обязан большей частью своего

материала. Из приведенных здесь в главе, посвященной сатирическим журналам Новикова, 34-х цитат по крайней мере 16 уже были приведены у А.В.Западова, повествование же последнего претерпевает у С.Некрасова лишь незначительные стилистические изменения, обусловленные, видимо, процессом трансформации прямой речи в «несобственно-прямую» (см. выше строгое ограничение А.П.Чудакова). Последние фразы последних глав обоих произведений монументальны, как финальные аккорды героических и патетических симфоний: «Александр I прочел записку. Авдотьино за долги было продано с публичного торга» (А.В.Западов, с. 188); «Александр I прочел записку Н.М.Карамзина <...>. Имение и вещи просветителя были проданы за долги с публичного торга» (С.Некрасов, с. 182).

М.Майфос

Стричек А. *ДЕНИС ФОНВИЗИН: Россия эпохи просвещения/Пер. с фр. Е.Демьяновой, А.Каменского. — М.: Прометей, 1994. — 510 с. — 1 000 экз.*

Пояснить читателю, что за книга предложена ему, издатели сочли излишним. Восполним их скрытность хотя бы чисто библиографически: оригинал увидел свет почти двадцать лет назад: Strucek A. *La Russie des Lumieres. Denis Fonvizine. Paris, 1976.* Насколько мы могли судить, авторской доработке для перевода книга не подвергалась; переводчики и редактор тоже стремились сохранить все особенности подлинника, включая непривычные для русской традиции нормы библиографического описания, в результате чего многие из описаний книг и статей производят достаточно странное впечатление, порой вызывая сожаление, что русские издатели недостаточно прониклись пафосом просветительства.

Что же касается автора книги, то он «за долгие годы, проведенные в компании Дениса Ивановича — остроумного рассказчика, который слушает вас всегда с интересом и отвечает искренне», полностью и без остатка проникся своим предметом. В этом сила и слабость исследования А.Стричека. Сила проявляется в увлеченности деталями, эпизодами биографии и «бытовыми мелочами» (хотя, заметим, декларированная автором «дотошность» не должна преувеличиваться: фактографическая база жизнеописания вполне сводима к пяти-шести источникам), в результате чего

получается «правильная» биография, где не забыты родители, сестры, предметы сердечных волнений и сослуживцы. Но «зацикленность» на одной исторической фигуре принижает все остальные, личность гипертрофируется до космических масштабов, стремится стать универсумом. Такой подход наглядно проявился в определении места Фонвизина в истории русской словесности («До Фонвизина писателей в России не было — были литераторы», с. 470; «Сравнение произведений Фонвизина с тем, что писали его русские и иностранные современники <...> привело к мысли, что именно наш автор был человеком, который в девственную почву русской литературы бросил семена подлинного творчества», с. 4), что привело к весьма смелым выводам вполне конкретного свойства. Речь идет о проблеме «спорных текстов», преимущественно об авторстве ряда материалов в сатирических журналах 1760—1770-х гг.: здесь, кроме дебатировавшихся ранее, предложено до полусотни новых «фонвизинских атрибуций», писатель представлен наиболее активным участником журнальных полемик, ведущим автором новиковских изданий (конечно же, в приписываемые входят и все «главные» тексты, «Отрывок путешествия...», письма Фалалеев, вообще «по крайней мере половина» «Живописца», включая предисловие издателя, а также «почти десятая часть» «Всякой всячины»). Предшествующая история атрибуций этих произведений уже показала почти полную исчерпанность аргументов у полемизирующих сторон, апеллирующих в основном к «сравнительным» показателям: «А ведь и у этого мы находим схожие суждения», «не так ли об этом говорится и там-то» и т. п. А так как элементы подобной «схожести» обнаруживаются в достаточно широком диапазоне, «в выигрыше» оказывается тот автор, которому в большей степени симпатизирует исследователь (наиболее решительно до А.Стричека, но только «в пользу» Н.Новикова (и, вероятно, с большими основаниями) атрибутивную работу провел Г.П.Макогоненко).

К сожалению, методы, применяемые А.Стричком при атрибуции текстов, следует почти всегда признать недостаточными. «Нарисованный в «Трутне» портрет набожного судьи <...> уж слишком смахивает на Советника. Авторство Фонвизина не вызывает здесь ни малейшего сомнения» (с. 141); «Этот отрывок звучит как стихотворение. В то время один Фонвизин с таким искусством владел кадансированной прозой» (с. 160);

«Компетентность в вопросах драматического искусства, красноречие и убедительность, ритм фразы — все это убедительные доказательства того, что человек, подписавший таинственными инициалами П.Ф.Б. — это Денис Фонвизин» (с. 161). А.Стричек исходит из того, что все подлинно талантливое отличается единственным пером «крупного критика, который не может быть не кем <так> иным, как Фонвизиным» (с. 157); короче говоря: «Достаточно просто прочесть статью, чтобы понять, кто ее автор. Фонвизин не слишком старается замаскироваться» (с. 170). Результаты проделанной работы суммированы автором в таблице «Анонимные статьи, приписываемые нами Фонвизину» (с. 479—481). Категорически присоединяется А.Стричек и к мнению о принадлежности Фонвизину так называемого «раннего Недоросля» (с. 120—121), хотя число «скептиков» в последние годы заметно растет.

Что касается «метода исследования» и способа изложения материала в монографии, то его можно определить как «реферат-пересказ», в котором биограф стремится соответствовать своему герою в регулярно подчеркиваемых «веселости» и остроумии. Именно на «занятности рассказа» делается акцент при разговоре о письмах Фонвизина из Франции и Италии (он «остается прежде всего комедийным автором, который хочет во что бы то ни стало рассмешить читателей», с. 421—422). Понятно, что довольно сложная тема места и роли Фонвизина в политических планах и акциях панинской партии освещена достаточно поверхностно: шутник вытеснил политика. Вообще основным источником для «реконструкции» биографии писателя служат его сочинения («Чисто-сердечное признание», письма), что, конечно, хорошо, но вряд ли достаточно. Невелико в монографии и число самостоятельных разысканий фактов и параллелей к текстам писателя (ср. дополнения к «заимствованиям» в письмах из Франции, с. 420—421); после 1976 г. фонвизинская литература пополнилась многими важными наблюдениями, без учета которых ряд разделов книги А.Стричека выглядит устаревшим. Вообще же данная монография, во многом опирающаяся на книги К.В.Пигарева и Г.П.Макогоненко, вряд ли явилась заметным «шагом вперед» по сравнению с ними, хотя и небесполезна для читателя, который начинает знакомство с русской культурой XVIII века.

А. Кошкин

Волгин И. Л. *МЕТАМОРФОЗЫ ВЛАСТИ: Покушения на российский трон в XVIII—XIX вв.* — М.: *Интерпракс*, 1994. — 304 с. — 5 000 экз. — (Программа «Обновление гуманитарного образования в России»).

Далеко не лучшая книга И. Л. Волгина, которому принадлежит ряд талантливых исследований по Достоевскому. Обещая в предисловии «рассмотреть метаморфозы российской исторической власти, ее природу, эволюцию и судьбу», автор более или менее последовательно решает эту задачу лишь в первой, посвященной XVIII в., части («Его величество случай» (Власть против власти)). Зато и является она во многом популяризаторской. Дальше, в противоречии со сделанной заявкой, изложение приобретает документально-фактографический характер (нередко события хронометрируются чуть ли не по часам), становится фрагментарным (скажем, о декабристах речь просто не идет) и так или иначе связано с Достоевским. Материал здесь в значительной степени становится исследовательским (хотя, к сожалению, без архивных и библиографических ссылок). Во второй части («Заговор идей (Интеллигенция против власти)») подробно изложена история петрашевцев; в третьей («Коллебясь над бездной...» (Власть под револьверным прицелом)) идет речь о покушениях террористов 1878—1880 гг. на Ф. Ф. Тrepова и царя, отношении общества и, прежде всего, Достоевского к ним (в этой и следующей части автор использовал обширные фрагменты из своей книги «Последний год Достоевского»). Самая интересная (и наименее связанная с темой книги) — заочпичительная, четвертая часть («И истину царям...» (Власть в домашнем кругу)), где на основе неопубликованной переписки и дневников членов царской семьи воссоздаются взаимоотношения в августейшем семействе и характеризуются контакты Достоевского с ним.

Как учебное пособие книга не очень удачна, поскольку собрана из разнородных, слабо связанных между собой фрагментов, многие из которых слишком растянуты и подробны. Научным издание тоже не назовешь, так как оно ориентировано на популяризацию (в том числе и по отношению к предыдущим публикациям автора), изложение беллетризовано (см. «сенсационные» заголовки подглавок: «Тайный агент», «Частная жизнь Алексеевского равелина», «Динамит к юбилею», «Грехопадение в Нью-Йорке», «О “худшем из видов

разврата”» и др.), нет ссылок на источники. Тем не менее, поскольку тут цитируются неопубликованные документы и высказан ряд интересных соображений о тех или иных аспектах биографии Достоевского, книга может оказаться бесполезной историку литературы.

К. Любецкий

Михайлова Н. И. «СОБРАНИЕ ПЕСТРЫХ ГЛАВ»: О романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин». — М.: *Имидж*, 1994. — 112 с. — Тираж не указан.

Книгу составили девять очерков, названия которых соответствуют первоначальным названиям глав «Евгения Онегина». Очерки эти посвящены не только собственно тексту «Онегина», но и вообще тому, что именно деревня, хандра, Москва и прочее значили для Пушкина. В отличие от ряда опубликованных в научных сборниках статей Н. И. Михайловой, имеющих исследовательский характер, данная книга обращена к широкому читателю. С этим, однако, на наш взгляд, не вполне согласуется ее несколько «музейный» характер; очевидное пристрастие к раритетам: сообщая первоначальные названия глав, Н. И. Михайлова нигде не указывает, что автор потом снял их; помещая среди многочисленных картинок иллюстрации к роману, не говорит, что Пушкин был ими недоволен. Между тем читатель, который не знает того, о чем написано в предложенном автором комментарии, этого не знает также. В приложении дан обширный (более трети книги) словарь личных и мифологических имен «Евгения Онегина».

Г. З.

Грехнев В. *МИР ПУШКИНСКОЙ ЛИРИКИ.* — Нижний Новгород: *Изд-во «Нижний Новгород»*, 1994. — 464 с. — 3000 экз.

Книга Всеволода Грехнева включает опубликованные ранее работы автора по поэтике Пушкина (Болдинская лирика А. С. Пушкина. Горький, 1977; Лирика Пушкина: О поэтике жанров. Горький, 1985), обрамленные вступлением и заключением по преимуществу публицистического характера («Русский мир в поэзии Пушкина»; «Истина. Добро и красота. Смысл и строй пушкинского лиризма»). Стиль изложения эссеисти-

ческий; спорные и противоречащие традиционным представлениям положения (например, о том, что у Пушкина не могло быть ничего общего с Шевыревым) нередко остаются без доказательств. В.А.Грехнев пытается найти «золотую середину»: Пушкин у него предстает (по Ап.Григорьеву) «заклинателем» индивидуалистических стихий. Однако не меньшее зло, нежели губительное своеволие одаренной личности, несет в себе посредственность, толпа, жестокая и агрессивная.

Любопытно сравнить предложенную В.А.Грехневым концепцию элегии с тем, что написал о ней В.Э.Вацуру в книге «Лирика пушкинской поры» (СПб., 1994). По В.А.Грехневу, допушкинская элегия (и элегия некоторых пушкинских современников, Баратынского, например) принципиально занималась общим и вечным, и только Пушкин впервые стал писать об индивидуальном и неповторимом. В.Э.Вацуру между тем указывает, что уже к концу XVIII в. в европейской эстетике общим местом стало мнение, высказанное, например, Гердером в работе «О подражании латинской элегии» (1767 г.): элегия предполагает сочувствие индивидуального читателя индивидуальному герою, элегия о всеобщем страдании человечества невозможна. В России это теоретическое представление начало реализовываться в художественных текстах в начале XIX в. Для В.А.Грехнева русская допушкинская элегия вся на одно лицо; для В.Э.Вацуры элегия первого двадцатилетия XIX в. — «новая система, в которой менялось самое значение традиционных поэтических средств» (с. 4). Однако, как известно, поэтика элегии «школы гармонической точности» — «поэтика узнавания», и об этом пишет и В.Э.Вацуру. Необходимая «индивидуальность элегического переживания» заключалась не столько в тексте, сколько в том, что его предлагалось воспринимать как неповторимый (характерный пример — ситуация с элегией Андрея Тургенева).

Если Грехнев использует жесткую антитезу «индивидуальное» — «общее», то Вацуру занимает то, как в конкретной истории культуры они оказываются неожиданным образом связанными. Столь резкое расхождение во взглядах на один предмет обусловлено разностью точек зрения: В.Э.Вацуру занимался как раз то, что для В.А.Грехнева было статичным и однообразным фоном, на котором ярко выделялось своеобразие Пушкина.

Г.З.

Мельникова Т.М. «И ДЫШИТ НЕПОНЯТНАЯ СВЯТАЯ ПРЕЛЕСТЬ В НИХ...»: Рассказы о реликвиях Лермонтовского музея-заповедника «Тарханы». — Пенза: Деп. культуры Пенз. обл., 1994. — 148 с. — 3 000 экз.

Подробное описание личных вещей поэта (дорожная шкатулка, курительная трубка, чернильница, альбом и др.) и их судьбы, написанных им картин и рисунков, выполненное весьма добротное, со ссылками на печатные и архивные источники. Это, конечно, не столько «рассказы», сколько научное издание. Стоит отметить полезную инициативу департамента культуры Пензенской области, выпустившего в последнее время уже целый ряд хороших книг по истории и культуре России XIX в.

П.С.

ПЕНЗЕНСКИЙ ВРЕМЕННИК ЛЮБИТЕЛЕЙ СТАРИНЫ: Науч. и науч.-попул. сб. Вып. 10. — Пенза: Деп. культуры Пенз. обл. администрации, 1994. — 40 с. — 3 000 экз.

Весь сборник посвящен Лермонтову. Статьи и публикации биографического и краеведческого характера содержат много ценных, впервые вводимых в научный оборот сведений: Сергеев О.В. Где похоронены М.А. и П.П.Шан-Гирей?; Колян Т.Н. Храмы, причт и приход села Тарханы (сер. XVIII в. — 1992 г.); Тарханская усадьба в первые годы Советской власти (публикация А.И.Дворжанского, П.А.Фролова); Максимов Е.К. Саратовская родня М.Ю.Лермонтова; Белгузова Т.Ю., Первушкин В.В., Шишлов С.Л. О друге М.Ю.Лермонтова Владимире Александровиче Шеншине и его неизвестном фотопортрете; Еще о Турнебах (публикация В.Е.Малязева). Гораздо слабее раздел, посвященный творчеству Лермонтова. Здесь только одна содержательная работа — статья С.И.Ермоленко «Трансформация жанра послания в лирике М.Ю.Лермонтова». Небольшая заметка И.А.Беляевой «Печорин и его поклонники 1840-х годов» носит комплиментарно-популяризаторский характер. Статьи же Г.М.Холодова и Ю.Н.Сохрякова «Достоевский и Лермонтов» и И.П.Щеблыкина «О героико-патристических мотивах в лирике М.Ю.Лермонтова» можно спокойно отнести не по ведомству науки, а по ведомству идеологической пропаганды. В первой делается попытка продемонстрировать, что Лермонтов и Достоевский были «подлинными выразителями духовных цен-

ностей Православия, выразителями русской души и русского духа» (с. 8), во второй автор трактует Лермонтова как официозного одописца, панегириста царской власти, который «не считал нужным скрывать своего возмущения по поводу того, что международные авантюристы, завязтые полтиканы (их и тогда было предостаточно) пытались не только ущемить интересы российского государства, но и принизить достоинство его народов» (с. 4).

К.Любецкий

Березнева А.Н. **ПРЕЕМСТВЕННЫЕ СВЯЗИ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ** (М.Ю.Лермонтов и Н.А.Некрасов): Учеб.-метод. пособие для подгот. отд. вузов. — Саратов: Изд. центр Сарат. филиала Моск. междунар. ун-та бизнеса и информ. технологий, 1994. — 67 с. — 500 экз.

Брошюра включает две статьи: «Тема родины в творчестве Лермонтова и Некрасова (стихотворение Лермонтова «Родина» и поэма Некрасова «Тишина»)» и «Эволюция женского образа в русской лирике XIX в. (М.Ю.Лермонтов и Н.А.Некрасов)». Пронизывая сквозь довольно косноязычную авторскую речь и читая попутно обильно цитируемые стихи Лермонтова и Некрасова, мы узнаем в итоге, что их «роднит неоднозначность отношения к родине» (с. 5) и что «одним из важных моментов для Некрасова служит понимание того, что женщина не изъята из воздействия времени» (с. 34).

Н.К.

Шульц С.А. **ГОГОЛЬ: ЛИЧНОСТЬ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР: Пособие для учителей.** — М.: Интерпракс, 1994. — 160 с. — 10 000 экз. — (Программа «Обновление гуманитарного образования в России»).

Встречающиеся случаи несогласования в грамматическом роде и формах времени в тексте этого пособия для учителей свидетельствуют, к сожалению, не только о слабости лингвистической редактуры, но и отражают некоторую сумбурность языка авторского повествования; еще хуже, что за этим стоит отсутствие ясности мысли.

Пособие написано с позиций «новаторских» и призвано помочь учителям вырваться из тисков «примитивного» гоголеведения (представленного именами «красных литературоведов» А.Луначарского, С.Машинского, Н.Степанова и М.Храпченко) на широкий простор современного культурологического изу-

чения. Предполагая, что в последнем необходимо учителей несколько поднатаскать, С.А.Шульц щедро сыплет «некрасными» именами, от Анаксагора до Ю.Хабермаса, сообщает разные сведения о бидермайере, карнавале, исихазме, неоплатонизме, эсхатологии, вторичных стилях, экзистенциализме (для закрепления в книге дан «Краткий словарь» этих и подобных «терминов и выражений»; на какие мыслительные высоты поднята планка разговора, видно по толкованию в «Словаре» метафоры и метонимии, которые «основаны на, соответственно, переносе значения по сходству (один план бытия сравнивается с другим планом бытия) и переносе значения по смежности (сравнение производится внутри одного бытийного плана)» (с. 141). Откуда и зачем взялись тут эти «бытийные планы», столь многоумные, сколь и нелепые? Бедные учителя!). Понятно, что, находясь во всеоружии такого знания, понимаешь Гоголя глубже: «Личность Гоголя — это непрерывная цепь «смертей» и «воскресений», упорядочиваемая сверху «умоустроителем» (выражение Анаксагора) («разумной частью души») (выражение Аристотеля)» (с. 18), — таков вывод первой главы; следующая — «Гоголь в “большом времени”» — еще круче: «Основываясь на содержании предыдущей главы, можно сказать, что апокалиптика и эсхатологизм личности Гоголя были энтелехией первохристианства, зародившегося в ожидании конца и преображения сущего («Ибо проходит образ мира сего» — I Кор. 7, 31)» (с. 25). Далее по главам рассматриваются основные произведения писателя, от «Вечеров» до «Выбранных мест». Нельзя сказать, чтобы в пособии не было стремления представить путь художника системно; напротив того, все творчество Гоголя, по мысли автора, развивается в напряжении между двумя полюсами: сущим (мир обывденный) и сущностным (мир идеальный, он же «абсолютный миф»), расположенными в вертикальной иерархии (ибо Гоголь — «человек со средневековым мышлением»); подняться к абсолюту помогает «серьезный смех», т. е. такой, который вскрывает в сущем отсутствие сущностного начала; когда и он недостаточен для писателя (особенно это сказывается после «Вечеров» и «Миргорода»), «Гоголь вводит в свой художественный мир более действенную, в прямом смысле слова действенную силу — эсхатологию» (с. 44; здесь же предостережение не путать эсхатологизм Гоголя с пророчествами Марии Дэви Христос, тоже ма-

лороссийской уроженки). В «Вечерах» — «шаткая гармония», в «Миргороде», а особенно в «Петербургских повестях», — трагическая потерянности сущностных основ, об опасности чего Гоголь сделал грозное предупреждение (увы, не услышанное современниками) в «Ревизоре», а затем в «Мертвых душах» решил показать модель восхождения человека к свыше заданному абсолюту.

В заповитальной главе «Особенности языкового стиля Гоголя» говорится о том, что и художественная речь живет в мифологизированном контексте, что тропы у Гоголя «овнешняются», означающее стремится выступить означаемым, постоянно происходит «смешение языка и метаязыка. Так, автор утверждает, будто фамилия Башмачкин произошла от башмака <...>, а не от слова «башмак»» (с. 133; я, признаюсь, под «метаязыком» ранее понимал нечто иное). Сильна речь и в самом пособии: «средний человек» именуется «рядовым солдатом современности» (с. 94; а что, если эту характеристику Агафьи Тихоновны перевести из «метаязыка» в «язык»?); рассуждая, что «Акакий Акакиевич мечтает ни больше ни меньше, как о «вечной идее шинели»», автор замечает: «Устремляясь к ней, что твой неоплатоник, он устремляется к теплу, любви, — к абсолютному мифу» (с. 79), — так, видимо, ненавязчиво закрепляются изложенные в пособии ранее основы неоплатонизма. Целиком закреплению пройденного посвящены приложенные в конце «Проблемные вопросы и задания»: «Какова специфика гоголевского смеха? Приведите суждения Х.Шрайер, А.М.Ремизова, И.Б.Роднянской»; «Чем гоголевские описания природы отличаются от уже знакомых вам? Приведите примерь»...

В общем-то «революционный» пафос пособия понятен (С.Машинский писал о Гоголе плохо, а Д.Мережковский, В.Набоков, Ю.Манн, И.Роднянская — хорошо; А.Агин иллюстрировал плохо, а М.Шагал — хорошо и т. д.; слово «реалист» надо забыть и смотреть вглубь, «что твой неоплатоник» и т. д.), только операция «мены верха и низа» проведена несколько кустарно, а порой и прямо «карнавально», а ведь, по замечанию самого автора: «Карнавальный смех — и диагност, и анестезиолог, но скорее фельдшер, чем врач современности. Ведь он «ограничен» сферой сознания» (с. 44). При чтении книги название серии у меня все больше связывалось с заставкой «Обновляйтесь» из программы «Времечко» на телеканале «НТВ», и было жаль, что нет при этом — как компен-

сации — Ольги Грозной. Лично я против такого неполноценного обновления.

Игорь Белкин

Манн Ю. В. «СКВОЗЬ ВИДИМЫЙ МИРУ СМЕХ...»: Жизнь Н. В. Гоголя. 1809—1835. — М.: МИРОС, 1994. — 471 с. — 20 000 экз.

Сейчас, когда идут горячие споры о судьбах России, русско-национальным характере, русской идее и т. д., творчество Гоголя оказалось весьма актуальным. При этом нередко его трактуют как пророка, учителя жизни, а его жизнеописание превращают в житие.

Ю. В. Манн, один из лучших специалистов по поэтике Гоголя, на этот раз обратился к его жизни. Новых, извлеченных из архивных источников сведений в его книге почти нет, но зато печатные материалы привлечены с исчерпывающей полнотой. В результате получилась добротная и основательная биография Гоголя.

Первый том (всего их будет, видимо, три) посвящен формированию Гоголя как человека и как литератора а также первому этапу его литературной карьеры. Подробно описывая жизненный путь писателя и давая попутно развернутые характеристики его родственникам, учителям, друзьям и знакомым, автор нередко пересматривает принятые в советском литературоведении точки зрения (например, о причинах низких оценок Гоголя в нежинской гимназии высших наук и о декабристских настроениях у учащихся этой гимназии) или пишет о тех фактах или сторонах жизни Гоголя, которые вообще замалчивались (низкая грамотность, привычка «приправлять правду «маленькой ложью»» (с. 189), отношения с женщинами, версия Булгарина о службе Гоголя в III отделении и др.). Автор убедительно показывает, что у Гоголя с юных лет было «ощущение избранности» (с. 197): «в борьбе с «неправосудием», общественной коррупцией, в восстановлении законов видел он выполнение своих обязанностей «истинного христианина»» (с. 94), причем показателем успешности собственной деятельности выступали слава и известность.

Поразительно, что человек, не имевший ни основательных знаний, ни жизненного опыта, полагал, что может облагодетельствовать человечество. На что он рассчитывал? Как надеялся достичь успеха? По мнению Ю. В. Манна, «благодаря своей всеобъемлющей мысли, глубокому пониманию сущности зако-

нов <...> и человеческой природы. Ему казалось, что он сумеет открыть и сформулировать нечто существенно важное, что делает его необходимым всей государственной машине и вознесет его на самую вершину общества» (с. 248). Мы видим в книге, как последовательно проваливаются попытки Гоголя реализовать свое стремление на государственной службе, в театре, на университетской кафедре. Успех приходит только в литературе.

Когда выйдут остальные тома, я надеюсь дать более подробный отзыв и об авторском замысле, и о качестве его выполнения. Пока же отмечу, что в этой полезной книге мне не хватает описания контекста и, прежде всего, — представлений и настроений, системы ценностей той среды, где вращался Гоголь (например, совершенно необходимо, по моему мнению, охарактеризовать статус литератора-прозаика в ту эпоху, весьма, нужно заметить, невысокий, и показать, как Гоголь вынужденно принимал эту роль, какими средствами (эмиграция, неучастие в литературных партиях и т. д.) он дистанцировался от нее и какие меры принимал, чтобы ее облагородить).

Сделаю также два замечания по частным поводам. На С. 442 упомянута книга стихотворений Иосифа Олова, которую И.Г.Кольчугин приписывал Гоголю. По данным Московского цензурного комитета (см.: ЦИАМ, ф. 31, оп. 5, ед. хр. 79) рукопись этой книги представил в цензуру в марте 1832 г. чиновник 8-го класса Орлов, т. е. подписана она не псевдонимом, а подлинной фамилией. И еще одно. Я бы не согласился с резким выводом против сочинений низового литератора А.А.Орлова (это — «народность площадная», «смесь литературной безграмотности и примитивного патриотизма», с. 263). Выпускник Московского университета (со степенью кандидата), Орлов был весьма оригинальным и небесталанным писателем. Он был остроумен, хорошо знал быт средних слоев (чиновники, купцы и мещане, духовенство), и отнюдь не случайно пользовался популярностью в этой среде.

А.Рейтблат

СЛАВЯНОФИЛЬСТВО И СОВРЕМЕННОСТЬ: Сб. статей. — СПб.: Наука, 1994. — 261 с. — 3 000 экз.

В последние годы славянофильство с периферии исследовательских интересов переместилось в центр, чему, кроме ряда внешних причин, во многом способствует малая исследованность предмета. Годы опалы не помешали выходу

нескольких (хотя и очень немногих) монографий и сборников текстов, но не дали сформироваться живой научной традиции, которая поддерживается регулярно выходящими статьями среднего объема под скромными названиями «Еще из архива...» или «К вопросу о...». Сейчас, когда утих пафос реабилитации славянофильства, хочется надеяться на серьезное исследование различных сторон его истории. Пока что значительная часть публикуемых работ (и рецензируемый сборник не исключение) посвящена исследованию «духа» славянофильства, а не его истории. В основном подобные статьи балансируют на грани между философской публицистикой и литературной критикой. Нисколько не подвергая сомнению ценность такого подхода, заметим, что лучшие из статей этого рода требуют не краткой рецензии, а продолжения диалога, по крайней мере, на том же языке. Поэтому ограничимся несколькими замечаниями. Софиософствующий, описательный, а не аналитический характер некоторых статей вызван, на наш взгляд, неотделенностью от объекта исследования, в том числе на уровне языка, что заметно, например, в статье Е.И.Анненковой «Проблема соотношения искусства и религии в восприятии славянофилов». Прежде чем пользоваться некоторыми категориями и понятиями славянофильского учения, целесообразно было бы их отразить, исследовать их связь с немецкой философией и восточной патристикой. Эта проблема отчасти заявлена, но не разрешена в статье А.М.Буланова «Рациональное и сердечное в теории познания и в эстетике славянофилов». Напротив, статья С.Н.Носова «Мечта об «истинной жизни» в русском славянофильстве» тяготеет к полной свободе от исследуемого предмета (хочется надеяться, что не этой свободой, а опечаткой, притом двойной, рожден на свет критик начала XX века К.Батюшков (с. 110, 121); в жизни его звали Федором Дмитриевичем). Не научная, но весьма художественная работа посвящена размышлениям об итвом начале и отсутствии его в славянофильстве, о соотношении яви и миража в русской культуре и — уже — в славянофильстве, а также о «старческом» облике славянофильской мысли.

Интересная работа В.Г.Щукина «Концепция Дома у ранних славянофилов» становится чрезвычайно уязвимой, когда автор решает установить прямую положительную связь между мировоззрением и биографией и утверждает, что славянофильская концепция дома как

«теплого гнезда» является проекцией патриархального уклада их собственных семей. Ссылка при этом на биографические труды Н.А.Бердяева и М.О.Гершензона неубедительна; известно, что их работы отражают, прежде всего, взгляды самих авторов и в них не упоминается целый ряд обстоятельств, противоречивших создаваемой ими концепции. Ю.В.Стенник в статье «Об истоках славянофильства в русской литературе XVIII века» приводит ряд примеров, в большинстве своем относящихся к полемике русских с предвзятыми мнениями иностранцев о России. Феномен уязвленного национального самолюбия, несомненно, важная составляющая славянофильских настроений, но в целом предславянофильские тенденции интересно было бы исследовать в более широком идеологическом и культурном контексте. Сама тема не относится к малоизученным, и хотя бы краткая библиография предшествующих работ была бы ценным дополнением к статье. Возможно, стоило упомянуть и о том, что данная статья в несколько ином варианте и под названием «О национальных истоках славянофильства» была напечатана в журнале «Москва» (1990, № 11).

К сожалению, несколько статей в сборнике оказались нам риторичными и не содержащими ни новых фактов, ни новых идей. Очень мало полезного можно извлечь из статьи В.С.Федорова «О философских аспектах славянофильства в свете современной науки» (малопродуктивным кажется предложение «под наукой» понимать знание, доступное меньшинству, а под «знанием» — науку, доступную большинству», с. 102). Крайней размашистостью обобщений страдает статья И.В.Кондакова «Славянофилы и революционные демократы в истории русской культуры», значительно более аргументированная в той части, где говорится о различии позиций Ленина и Сталина, чем там, где речь идет об истории «западничества». Работа Т.И.Благовой «Соборность как философская категория у А.С.Хомякова» представляет собой упрощенное изложение взглядов Хомякова в понимании и стилем автора («В кругу друзей Хомяков формулировал кредо будущей славянофильской идеологии: «Долой все земное! Да здравствует свое родное, народное, самобытное!» [...] Хомяков считал своей главной задачей убедить интеллигенцию, что она увлеклась ложными доктринами», с. 178). Нехорошо и то, что учитель латыни Хомякова, аббат Boivin, назван Буавье (с. 178). Весьма

запоздалым кажется отклик на книгу В.И.Керимова «Историософия Хомякова» и подготовленный Б.Ф.Егоровым сборник статей Хомякова «О старом и новом» (обе книги 1989 года) в статье М.В.Уланова «Наследие Хомякова сегодня». Приложенная к статье библиография работ об А.С.Хомякове, содержащая 34 позиции, удивляет, во-первых, полным отсутствием зарубежных публикаций; во-вторых, тем, что последние научные работы относятся к 1990 г. Не объяснимо также отсутствие в ней довольно известных работ, например, книги Л.Е.Владимирского «А.С.Хомяков и его этико-социальное учение», М., 1904, статей Б.Ф.Егорова «Поэзия А.С.Хомякова» из подготовленного им же сборника Хомякова «Стихотворения и драмы» (большая серия «Библиотеки поэта», Л., 1969) и Е.А.Маймина «А.С.Хомяков как поэт» (Пушкинский сборник, Псков, 1968). Перечень не вошедших в библиографию работ можно легко продолжить. Статья В.Е.Велтовской «Славянофильская концепция народа и Шукшин» страдает, к сожалению, некоторой невыстроенностью. Она распадается на две части: в первой из них говорится только о славянофильской концепции народа, но ни слова о Шукшине, во второй же — наоборот. Отсутствие внутренних связей между частями заставляет предполагать, что под одним заголовком объединены две отдельные работы.

Наиболее интересную часть сборника составляют статьи Б.Ф.Егорова («О национализме и панславизме славянофилов»), В.А.Кошелева («Славянофилы и официальная народность»), В.М.Лурье («Догматические представления А.С.Хомякова») и Н.Н.Мостовской («Об одной пародии на славянофилов»). В последней статье в связи с разбором пародийной пьесы В.А.Соллогуба «Сотрудники, или Чужим добром не живишься» (1851) описана общая традиция использования пародии в полемике со славянофилами, предыстория личных отношений В.А.Соллогуба и К.С.Аксакова и реакция на пьесу в славянофильском кругу. Интересно также публикуемое и комментируемое С.Бычковым письмо И.С.Аксакова Ю.Ф.Самарину 1861 г. по поводу обнародования манифеста об освобождении крестьян.

Н.Мазур

Гоценпуд А. *И.С.ТУРГЕНЕВ. — СПб.: Комзотмор, 1994. — 200 с. — 3 000 экз. — («Musica et litteratura»).*

Очень неточно названная книга посвящена достаточно узкой, хотя и важной,

проблеме: роли музыки в жизни и творчестве Тургенева. Автор ее, известный театровед и музыковед, опираясь на переписку, воспоминания и произведения Тургенева, убедительно показывает, что «он был внимательным и тонким слушателем, глубоким знатоком оперного, симфонического, камерно-инструментального жанров, исполнительского искусства» (с. 3) и что «музыка определяет духовный мир любимых героев Тургенева» (с. 184). Нетрадиционный ракурс рассмотрения позволил А.Гозенпуду по-новому осветить некоторые эпизоды тургеневской биографии и сделать интересные наблюдения о характере его творчества. В качестве приложения впервые публикуются письма Ш.Гуно к И.С.Тургеневу.

П.С.

Тишунина Н.В. *ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИЙ СИМВОЛИЗМ И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА: (Драма, поэзия, проза).* — СПб.: Ленингр. обл. ин-т усовершенствования учителей, 1994. — 111 с. — 1 500 экз.

Пособие для учителей и учащихся, где очень доходчиво повествуется о философских и художественных истоках символизма и показано, как можно использовать рассказ о творчестве Ибсена, Бодлера, Верлена, Рембо, Малларме и Уайльда для лучшего понимания школьниками тенденций развития русской литературы конца XIX — начала XX вв. Для исследователя книга не представляет никакого интереса.

П.С.

Слободнюк С.Л. *РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА НАЧАЛА XX ВЕКА И ТРАДИЦИИ ДРЕВНЕГО ГНОСТИЦИЗМА.* — СПб., Магнитогорск: Магнитог. гос. пед. ин-т, 1994. — 146 с. — 1 000 экз.

Задавшись целью изучить влияние гностицизма на интерпретацию русским модернизмом образа христианского дьявола, С.Л.Слободнюк рассматривает под этим углом зрения произведения Д.Мережковского, В.Брюсова, Ф.Сологуба, Н.Гумилева, А.Блока, Е.Замятина, А.Толстого. Родоначальником «гностико-сатанинского» направления он считает К.К.Случевского, в своей поэме «Элоа» (1883) сделавшего первый шаг к «обожествлению» Зла. Затем постепенно дьявол стал восприниматься как инстанция, равноправная с христианским бо-

гом, но вместо способности созидать наделенная способностью все разрушать (В.Брюсов, К.Бальмонт). На следующих стадиях моральная оценка бога и дьявола кардинально меняется и именно дьяволу приписываются качества блага и добра (Ф.Сологуб). И наконец, Гумилев оставляет только дьявола, превращая его в «единственного бога одной из своих художественных вселенных» (с. 12). Хотя автор утверждает, что «ведет речь исключительно об особенностях художественных исканий» (с. 8), но на самом деле о поэтике в книге речь не идет, литературные тексты трактуются как философские и богословские трактаты. Вот типичный пассаж (прошу прощения за длинную цитату), хорошо иллюстрирующий направленность работы С.Л.Слободнюка: «В поэзии Ф.Сологуба постижения Брюсова и Бальмонта достигают апогея. Синтезируя обрядовую практику сатанизма, гностические идеи и философию пессимизма, Сологуб создает «дьявола», обладающего всеми атрибутами верховного существа. Одновременно христианский бог выступает у Сологуба в роли злого Демиурга, что, например, находит отражение в авторском мифе о Солнце-Змее. Соответственно, «дьявол» как разрушитель злого материального мира отождествляется Сологубом с понятием «блага». Кроме того — творчески соединяя концептуальные положения альбигойства, манихейства, офитства, Сологуб создает «дьявола», являющегося абсолютно полноценным богом» (с. 119).

Хотя круг анализируемых авторов неширок, и, кроме того, исследователь временами достаточно произвольно трактует рассматриваемые произведения, чтобы «уложить» их в свою концептуальную схему, но в силу пионерского характера данной работы она представляет определенный интерес для специалистов по русской литературе начала XX в.

А.Р.

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX ВЕКА: НАПРАВЛЕНИЯ И ТЕЧЕНИЯ: Ежегодник. Вып. 2. — Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 1995. — 164 с. — 800 экз.

Появление вузовского академического ежегодника, целиком посвященного литературе истекающего столетия — событие, несомненно, заметное. Во-первых, потому, что изданий, посвященных словесности XX века, вообще, мягко говоря, немного. Во-вторых, потому, что уральское начинание много внимания уделяет текущей русской лите-

ратуре, каковое внимание не слишком характерно для институтско-университетской среды. В-третьих — в Екатеринбург достаточно т. н. научных кадров, способных обеспечить сборникам искомое качество.

У ежегодника солидная структура, пять разделов: от теоретических проблем до наследия и обзоров с рецензиями. Обилие апелляций к актуальным словам — диалогизм, хронотоп, постмодернизм, Деррида, деконструкция, Хассан, Рубинштейн. Интерес и к А.Белому с М.Булгаковым, и к упомянутому Рубинштейну с Галковским, и даже к А.Алексину и А.Лиханову. Разжигающая любопытство постановка проблем — например, «Образ пространства в прозе Леонида Андреева». Достаточно пристойный филологический уровень всех материалов. Но при более пристальном прочтении обнаруживается множество проблем. Н.Л.Лейдерман, разбираясь с хронотопом, оперирует весьма сомнительной в нынешнем контексте оппозицией «Космос — Хаос», а М.Н.Липовецкий, энтузиаст Хаосмоса, смягчает эту оппозицию только внешне, но исходит-то именно из ее суровой, как мстящая богиня, бинарности. Но В.В.Химич, описывая зеркальность в мире Михаила Булгакова, даже не задается вопросом о том, что такое зеркальность и какова система ее свойств, будто это вопрос решенный, будто не было по этому поводу многостраничных рассуждений Бахтина или хотя бы «зеркального» выпуска «Труды по знаковым системам» с устроенной Ю.И.Левиным классификацией подробностей отражения. Но если обзор акмеистских публикаций «Russian literature», что издается в городе Amsterdam'e, безусловно, интересен, то обзор вполне доступного и бесконечно древнего (январь 1992) выпуска «Вопросов литературы» выглядит весьма странно. А цитировать фразу из диссертации сослуживца — «Диалог с образами и голосами культуры становится дополнительной осью образования целостного смысла художественного произведения» — как нечто наращивающее смысл просто неприлично.

Стоит выделить несколько несомненно интересных публикаций. Это работа М.Липовецкого, подробно изучающего связь между теориями Бахтина и идеологией постмодерна. Это исследование В.В.Мароши о «тексте танца» в прозе Андрея Белого и это, наконец, материалы из наследия известного литературоведа Я.О.Зунделовича.

В.Шаранов

Степанов В.А. *МНОГООБРАЗИЕ ТВОРЧЕСКИХ ИСКАНИЙ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА: Учеб. пособие. — Чебоксары: Изд-во Чуваш. ин-та образования, 1994. — 207 с. — 1 500 экз.*

Издательская аннотация сообщает, что экспертным советом Министерства образования Российской Федерации книга рекомендована в качестве учебного пособия для национальных школ, но это, конечно, недоразумение. Усвоить, что «метод критически-утверждающего реализма (так тут стыдливо назван социалистический реализм. — (А.Р.) предусматривает творческий поиск и художественную реализацию субъективных и объективных возможностей преодоления социально-классовой обособленности людей и утверждения свободных, гармонических отношений с окружающим миром» (с. 125) не сможет никакой школьник, это задача для лиц более выносливых. Гораздо ближе к истине автор послесловия, доцент В.Пушкин, сообщающий, что в основу книги лег спецкурс, который автор читал слушателям курсов Чувашского института повышения квалификации работников народного образования. Учителя — народ привычный и стойкий, они выдержат все: и «Героическую судьбу художественного плворализма», и «Сущность художественного конфликта в историческом освещении», и обширные рассуждения о том, «Как быть с социалистическим реализмом», и многое другое (в кавычки взяты названия подразделов). Если же говорить серьезно, то книга, состоящая из четырех глав («О принципах изучения русской литературы XX в.», «Общечеловеческое и социальное в жизни и литературе», «Типология русского реализма XX в.», «Серебряный век: избранные страницы теории и практики») и являющаяся, по сути дела, замаскированной монографией, устарела лет на двадцать-тридцать и сейчас вряд ли кем-нибудь будет востребована.

А.Р.

Быков Л.П., Подчиненов А.В., Снегирева Т.А. *РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX ВЕКА: ПРОБЛЕМЫ И ИМЕНА: Кн. для учителей и учащихся. — Екатеринбург: НИИ рус. культуры, 1994. — 180 с. — 15 000 экз.*

Гораздо более живо и доходчиво (по сравнению с рецензированной выше книгой В.А.Степанова) написанное пособие. В первой части («Проблемы») представлены следующие обзорные главы: «Отчаяние, полное надежд... (О

«серебряном веке» русской поэзии); «Художник и революция: альтернативность позиций», «Проблемы восприятия литературы о войне»; «Рубеж: 1960-е и «шестидесятники» в литературе»; «Другие берега» (О литературе русского зарубежья «третьей волны»); «Под Пизанской башней, или Отечественная словесность после читательского «бума»». Во второй («Имена») — пять глав, посвященных творчеству М.Горького, В.Маяковского, М.Шолохова, А.Твардовского и А.Солженицына. Почему не повезло А.Платонову, М.Булгакову, В.Набокову, А.Ахматовой, Б.Пастернаку и др. — остается только гадать.

Н.К.

Логинов В. *О КОРОЛЕНКО И ЛИТЕРАТУРЕ: Сб. статей — М.: Мистикос — Логинов, 1994. — 184 с. — 5 000 экз.*

Книги о Короленко появляются столь редко, что каждая из них уже в силу этого обстоятельства становится событием. Правда, далеко не каждая при этом является событием сама по себе. Книгу В.Логинова к этому разряду отнести трудно, хотя бы потому, что вошедшие в нее работы уже публиковались в научной и общей периодике. По существу, это собрание сочинений автора и издателя, в которое он включил (благо своя рука — владыка) 12 статей, относящихся по преимуществу ко второй половине 80-х годов. Заметим также, что какая-то иная рука в свою очередь заботливо включила этот небольшой малотиражный сборник в Федеральную целевую программу книгоиздания России.

В книге три раздела: «Поэтика Короленко», «Традиции» и «Соприкосновение». В первый вошли небольшая, явно смахивающая на юбилейную, заметка о феномене писателя («Прекрасный, непорочный...») и более солидные работы, в которых идет речь об «эйдическом», т. е. сущностном, созерцании у Короленко (в рассказе «Лес шумит»), особенностях его языка и стиля (на примере рассказа «Тени»), общности эстетических идеалов Короленко и Белинского, а также о взаимоотношениях писателя «с ярчайшими типами большевизма (Ленин, Луначарский и др.)». Второй раздел целиком посвящен исследованию «традиций гуманистической поэтики (курсив мой. — Е.М.) Короленко в творчестве сибирских писателей»: В.Астафьева, В.Распутина и А.Вампилова. В третьем... Впрочем, о нем напоследок.

Еще Чехов когда-то заметил, что «на Руси страшная бедность по части фактов и страшное богатство всякого рода рассуждений». Из приведенной выше краткой аннотации можно догадаться, что В.Логинов не столько восполняет «страшную бедность», сколько добавляет нечто к уже существующему «страшному богатству». Правда, в предисловии он напирает на *впервые* привлеченные «неизвестные архивные материалы и документы», но, похоже, в данном случае имеет место некоторое самообольщение. Хотя архивные цитаты на страницах книги иногда и встречаются, но... Нет, мы, конечно, не проверяли их все на «первородство», однако некоторые показали уж больно знакомыми и при ближайшем рассмотрении выяснилось, что они давным-давно обнаружены. Одна — афоризм из неоконченной статьи Короленко о Толстом («само понятие счастья бесконечно сложно...», с. 12) — более тридцати лет назад (см.: Русская литература, 1963, № 4, с. 208; кстати, этот источник автору известен и упоминается на предыдущей странице), другая — строки из письма Р.Роллана к дочери Короленко («Если в России будет республика, президентом ее должен был бы стать Короленко», с. 74) — почти четверть века назад (см.: Дружба народов, 1971, № 2, с. 284—285). Странное впечатление производят и ссылки с музейными шифрами на вполне доступные ныне издания публицистики Короленко.

Что касается «рассуждений», то надо признать, что диапазон их впечатляет. Не ограничиваясь заявленными темами, В.Логинов охотно толкует об идеологии греческого демоса, о нравственном идеале язычников, о трансцендентальной взаимосвязи категорий в греческой культуре, вводит понятие «дионисийского человека» (с. 124) и т. д., и т. п. Ясно, что античная, и прежде всего древнегреческая, культура, литература и философия — это его конек. Достаточно сказать, что среди тех, кого В.Логинов попутно упоминает и цитирует (в том числе в оригинале) — Аристотель, Пиндар, Эсхил, Фукидид, Гомер, Геродот, Софокл, Еврипид, Сафо, Исократ, Архилох, Платон, Ксенофонт, Эпиктет и др. Впрочем, не менее сведущ он и в других областях и эпохах, о чем говорит ссылки на Шеллинга, Маркса, Ницше, Шелли, Бердяева, В.Соловьева, Д.Арчимбольдо, Ф.Меринга, А.Швейцера, митрополита Илариона и академика М.Б.Храпченко. (При этом, замечу в скобках, он чувствует себя столь уверенно и «раскованно», что позволяет себе

снисходительно и походя критиковать А.Ф.Лосева и А.А.Тахо-Годи (с. 135—136) и уничижительно-грубо, если не сказать по-хамски, отзывать о писателе Ю.В.Давыдове (с. 181).

Таким образом, создается впечатление, что творчество Короленко для автора лишь повод, чтобы высказаться по иным вопросам. Его суждения непосредственно «по теме» зачастую тонут среди отвлеченных абстракций, и, при всей их претенциозности («Лесной шум — это космос деда и автора, сущностное время рассказа...», с. 18; «Семантика слова «те-ни» у Короленко включает в себя призрачность господствующей идеологии», с. 63, и т. п.), не создают целостного представления о поэтике Короленко. Заметим также, что единственная в книге статья биографического характера — «Печать сердечности в эпоху схваток», — которой автор, судя по предисловию, придает особое значение, не добавляет по существу ничего нового к тому, что уже известно из статей и публикаций П.Негретова, А.Храбровицкого, С.Дмитриева, Г.Чернявского и др., и несет на себе отпечаток времени своего создания. Так, приводя малоубедительную версию А.В.Луначарского о том, почему он не ответил на письма Короленко — дескать, не все письма дошли, В.Логинов игнорирует доказательство обратного (См.: Негретов П.И. В.Г.Короленко. Летопись жизни и творчества, 1917—1921. М., 1990, с. 272) и не пытаются, что едва ли оправданно, объяснить, почему же в действительности нарком отказался от полемики с «праведником». Точно так же не оправданно и изложение без соответствующих комментариев известных эпизодов, свидетельствующих о якобы заботливом отношении к писателю В.И.Ленина (с. 96—97).

Еще в большей мере тот же отпечаток времени (если, разумеется, это не отпечаток и сегодняшних взглядов автора) заметен в литературно-критических статьях, составивших заочительный раздел сборника (пассажи о враждебных СССР силах, прибравших к рукам А.Галча, о руководимом ЦРУ радио «Свобода» и т. д.). Вообще, раздел этот, именуемый «Соприкосновения», выгладит в сборнике, посвященном Короленко, чужеродным, ибо соприкосновения последнего с Л.Кокоулиным, Б.Савиновым и А.Галчем (именно на этом основании заметки о них вторично явлены миру) представляются довольно таки сомнительными и надуманными, равно как и некоторые утверждения автора, например, о том, что поэтика повести Савинова «Конь вороной» не

уступает «лучшим образцам отечественной классики» (с. 182). Впрочем, как сказал поэт, «каждый пишет, что он слышит...»

Е.М.

Новоселов В. *МАРСИАНЕ ИЗ-ПОД ВОЛОГДЫ: Ист.-лит. эссе об Александре Александровиче Богданове (Малиновском)*. — Вологда: Ардвисура, 1994. — 39 с. — 700 экз.

Журналистский очерк об известном философе, враче, политическом деятеле и писателе, в основном по материалам встреч и бесед с его сыном Александром. Есть сведения о вологодских реалиях в научно-фантастическом романе А.А.Богданова «Красная звезда». Приводятся дарственные надписи А.А.Богданову С.Есенина («Ал.Богданову. Без любви, но с уважением. С ненавистью, но с восхищением. Без приемлемости индустрии. С.Есенин» — на сборнике стихов 1918 г.), Н.Клюева («Александрю Богданову. Послом от Кита пришел я к вам, братья. Воистину он хочет примириться с вами. Николай Клюев» — на сборнике «Медный кит» Пг., 1919), С.Кльчкова, И.Садофьева, А.Ганина.

Козлова Л. Н. *БЕЗУМЬЕ ВСЕХ ТЫСЯЧЕЛЕТИЙ: К истокам Марины Цветаевой*. — М.: ДОК, 1994. — 190 с. — 1000 экз.

В начале этого графоманского эссе автор сообщает нам, что «падая, мы попадаем в свои собственные этажи или подвалы, давно покинутые и запгертые всем последующим опытом. Но <...> они могут снова распахнуться — была бы соответствующая вибрация, подходящая энергетика нашего биополя, — и там мы находим самого себя, каким мы были в прошлом <...> Мы можем упасть до очень отдаленных своих жизней...» (с. 4). «Раскапывая» истоки Цветаевой в Древнем Египте и Древней Греции, Средневековье и XVIII в., Л.Н.Козлова приходит к выводу, что «на нее, как на козла отпущения, сваливали Кармы ее предшественников» (с. 184).

Н.К.

ТВОРЧЕСТВО МИХАИЛА БУЛГАКОВА: Исслед. и материалы. Кн. 2/Отв. ред. В.Бузник, Н.Грознова. — СПб.: Наука, 1994. — 282 с. — 1325 экз.

Книга продолжает серию коллективных сборников, начатую Пушкинским до-

мом (в 1991 г.) для введения в широкий научный оборот материалов своего рукописного собрания, являющегося, как известно, вторым по величине — после фондов Отдела рукописей Российской государственной библиотеки — средоточием творческих и биографических материалов М.А.Булгакова. Причудливый, двоящийся ореол светского мистицизма, неизменно сопровождавший булгаковиану в былые годы, сохраняет свою притягательную магию и по сей день, задерживая на себе неослабное внимание исследователей и читателей. Нет ничего удивительного в том, что биографические разыскания, публикации архивных материалов и интерпретации творчества Мастера, включенные в новый булгаковский сборник, отражают эту двойственность, но уже в ином качестве — соотношения новизны и вторичности академических усилий булгаковедов.

В новом ракурсе представлена семейная история в работе Е.А.Земской, продолжающей публикацию материалов домашнего архива старшей из сестер Булгаковых. Тут подробно прослежены судьбы младших братьев Николая и Ивана, а биографическая канва последнего периода жизни Михаила Афанасьевича дополнена его письмами к младшей сестре Е.А.Светлаевой, к другу детства А.П.Гдешинскому, а также записями из дневника Н.А.Земской. Эта содержательная работа нуждается, на наш взгляд, в смягчении акцентов при характеристике младшего из братьев Булгаковых. Несомненно, его судьба в эмиграции сложилась не так, как бы хотелось ему самому и его родным. Однако избранная им однажды артистическая карьера не была столь ужмизерабельной, как это представляется: в конце 1920-х годов Иван Булгаков стал одним из солистов оркестра балалаечников под управлением Юрия Гладыревского (как известно, близкого киевского приятеля Михаила и одного из прототипов Шервинского в «Белой гвардии»). Многочисленные концерты и гастрольные приносы этому ансамблю большой международной успех, запечатленный на страницах русской зарубежной прессы (см., например, заметку в журнале «Театр и искусство» (Париж), 1 ноября 1930, № 13, с. 17 и там же групповое фото участников оркестра с И.А.Булгаковым). В.В.Гудкова публикует на страницах сборника письма к Булгакову одного из его ближайших друзей и первого биографа, философа и литературоведа П.С.Попова. Известный по многочисленным цитатам и упоминаниям, этот эпис-

толярий наконец представляется в полном объеме в сопровождении емкого и содержательного комментария, раскрывающего исторический и биографический контекст избранной темы.

Продолжая исследование творческой истории пьесы о Пушкине, И.Е.Ерыкалова предлагает читателю предварительные материалы Булгакова к ней. Предваряющее их археографическое описание корпуса текстов дополнено наблюдениями публикатора об исторических источниках авторского замысла, а публикуемые черновые записи снабжены подробными текстологическими и историколингвистическими комментариями.

В сборнике представлена также фоторепродукция уникальной рукописной книги «Муки Маки», сочиненной В.Н.Долгоруковым и проиллюстрированной Н.А.Ушаковой и С.С.Топлеминовым (публикация Т.М.Вахитовой). Этот шуточный экспромт — одно из самых оригинальных и неформальных свидетельств о «пречистенском» периоде биографии писателя.

«Мольериану» Булгакова основательно, как всегда, препарирует Г.С.Файман. Его исследование открывает новое измерение этой темы и помещает ее в контекст истории любимого горьковского детища — книжной серии «Жизнь замечательных людей». Драма «невыхода» в свет романа о Мольере, написанного, как известно, специально для «ЖЗЛ», корректирует идилическую схему взаимоотношений Булгакова и Горького, внося в нее важный аспект взаимного художественного отчуждения. Обратившись к посмертным публикациям этого сочинения, автор бегло останавливается и на отличиях авторского и печатного вариантов «Жизни господина де Мольера» и почему-то заключает статью бездарной риторикой: «<...> когда же будет издан роман <...> правильно? На эти вопросы ответит время».

Малозученной теме зарубежных постановок пьес Булгакова «Белая гвардия» и «Зойкина квартира» посвящена статья К.Е.Богословской, взявшей проследить их сценическую историю во Франции и Германии в 1927—1928 гг. Скрупулезно обследовав булгаковские архивные собрания и проработав часть эмигрантской прессы, исследовательница, по-видимому, столкнулась с сопротивлением материала, не позволившего ей развернуть полноценный анализ. Одна из причин этого состоит, на наш взгляд, в том, что автор недооценил историколингвистические возможности печатных изданий всей русской диаспоры. Например, весьма читаемая в зару-

бальной России рижская газета «Сегодня» еще 26 августа 1927 г. опубликовала статью «“Белая гвардия” вырвалась из СССР», в которой сообщила полуфантастическую историю переправки текста пьесы из Москвы в Ригу через Берлин. Два дня спустя газета напечатала и фрагмент самой пьесы (картину «Бегство гетмана» из второй ее редакции), сопроводив его автобиографией и фотопортретом драматурга. Расширив круг изучаемых печатных источников (за счет «Нового русского слова», например), можно было бы существенно дополнить раздел статьи, рассматривающий парижскую постановку «Дней Турбиных» 1927 г. Наконец, не вполне корректны высказывания автора по поводу того, что же все-таки исполняли зарубежные театральные труппы — булгаковскую пьесу или неавторизованные инсценировки романа. Они не кажутся аргументированными без объяснения феномена использовавшегося в эмиграции перевернутого двойного названия романа и пьесы — «Дни Турбиных (Белая гвардия)» и соотнесения даты выхода первого тома парижского издания романа с первыми зарубежными постановками.

Статья Н.А.Грозновой посвящена истории взаимоотношений Булгакова с современной ему театральной критикой. Тема, с разной мерой полноты уже проанализированная исследователями, давала возможность археографического ее осмысления по материалам собрания Пушкинского дома, в котром хранятся 10 альбомов с вырезками рецензий по пьесам «Дни Турбиных», «Бег», «Мольер», «Последние дни» и «Дон Кихот», снабженных многочисленными булгаковскими маргиналиями. Однако вместо этого обзор перенасыщен цитатами из уже известных текстов, приводимых к тому же с нарушением норм библиографического описания (ссылки на печатные источники даны в произвольной форме или вовсе отсутствуют), более того, Н.А.Грознова даже не способна раскрыть такой известный псевдоним, как «Садко» (так подписывался неоднократно упоминаемый на страницах данной статьи В.Блюм), хотя он есть в словаре Масанова. Увлечшись наблюдением о том, что «мазохистское коллекционирование» Булгакова является «хронологическим, логическим и даже жанровым продолжением» его дневника, автор немотивированно уходит из области археографии в безбрежные историкофилософские размышления (изложенные к тому же весьма корявым языком: «под углом зрения <...> обнажается вопрос»,

с. 23; большевики — «держатели главных акций социализма», с. 33; «публичное умолчание», с. 24; литературу «пытались взнуздать с помощью групповой борьбы», с. 23, и др.), подкрепляя их пространными цитатами из дневника Булгакова, статьи о С.Булгакова 1909 г. и других сторонних источников.

Ощущение déjà vu возникает и при чтении работы В.А.Шошина «М.А.Булгаков и театр», замыкающей театральный «блок» сборника. Исследование Т.М.Вахитовой «Проблема власти в романе “Мастер и Маргарита”» имеет весьма отдаленное отношение к историкофилософским и религиозным основам мироощущения писателя, а по уровню осмысления темы возвращает читателя к временам публикации романа и его первым литературно-критическим интерпретациям.

Оценивая сборник в целом, приходится признать, что затянувшиеся сроки издания безнадежно состарили добрую половину составивших его текстов, придав книге привкус второй свежести, противоположенной научной продукции в не меньшей степени, чем осетрине.

Р.Янгиров

Эпштейн М. *ВЕРА И ОБРАЗ: РЕЛИГИОЗНОЙ БЕССОЗНАТЕЛЬНОЕ В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ 20-ГО ВЕКА. — Tenafty (N.Y.): Эрмитаж, 1994. — 269 с.*

Призрак религиозно-философской критики бродит по страницам литературных журналов. В традиционной эссеистической форме ее пытается возродить Г.Померанц, в рамках корректного филологического анализа осторожно вводит С.Аверинцев. Вот и М.Эпштейн в своей новой книге берется вскрыть религиозную подпочву («религиозное бессознательное») русской культуры от Горького и Пастернака до Пригова и Кабакова. Общая концепция автора всем отчасти знакома: кто не помнит пламенных статей во всех изданиях перестроенной поры, каковыми статьями Эпштейн убеждал благонамеренную публику, что неизвестные и непонятные ей поэты а не сумасшедшие, б) хорошие люди, ибо они, смеясь, расстаются с нашим проклятым прошлым, и в) если разобраться, глубоко религиозные люди, поскольку как две капли воды похожи на юродивых и блаженных. Статьи, превратившись в главы, приобрели, как водится, новые качества, а некоторые прежние, наоборот, утратили: пафоса стало меньше, а богословская терминология, перемежаясь по временам психоаналитической, пошла

гуше. И слышится, слышится все время второй голос, произносящий что-то смутно знакомое...

Итак, часть первая: от второго Завета и первого Пришествия мы слишком далеки; говорить о Боге и религии всерьез в наше время неприлично (с. 25); авангард есть искусство, всерьез молчащее о Боге, и следовательно, единственно возможное сейчас религиозное искусство. Авангардист, как мы уже знаем, это юродивый, «унижающий человеческое в себе, чтобы возвысилось божественное» (с. 36) (да-да, что-то было такое — насчет того, что русская революция, сама того не зная и не желая, все же идет ко Христу... Нет, не вспомнить). Авангард подготавливает в душах ту пустоту, которую заполнит только Второе Пришествие (ну очень знакомое что-то!). Так... дальше о том, что русская история, начиная с Петра, а может быть, со св. Владимира, представляет собой чистый концептуализм... Цитата из «Подростка»: «...прежнее финское болото, а посреди его, пожалуй, для красоты, бронзовый всадник...» (Конечно же! Здравствуйтесь, г-н Мережковский!)

Коронный номер — периодическая таблица русской литературы. Это уже не Мережковский; эта штука посильнее не только «Фауста», но даже незабвенной диаграммы Палиевского, где желтый Пушкин светил с недостижимых высот на зеленого Толстого, а вертикальный взлет голубого (и очень толстого) Есенина перечеркивал красного (и тоже толстого) Маяковского над бледной немочью всяких Ахматовых... Но мы отвлеклись, читатель.

Раздел второй: Мандельштам и Пастернак, конечно, христиане, но это только так говорится, ибо всем известно, что жид крещеный — как конь леченый, и это-то и хорошо. Поэтому не верьте Аверинцеву, когда он в связи с ними упоминает апофатическое и катастрофическое богословие — что он в этих вещах понимает? Апофатическое богословие — это Кабаков, а вовсе не Мандельштам, а Мандельштам — бессознательный талмудист, потому что Пастернак — это цадик, он даже стихи подсознательно писал на иврите, а вот зато Веничка — это (дети, три-четыре) юродивый!

Третий раздел: атеизм есть своего рода эдипов комплекс, отец (Господь) объявляется мертвым, т. е. убивается, а его неразумное дитя — человек — начинает насиловать мать-природу, она же Материя (снова что-то знакомое, правда?). «Мат»... имеет в русском языке тот же корень, что и «материя» (с. 201), — а

далее уже совершенно гачевский пассаж о Метрополитене — «Матрополе», диалектическом материализме и матерном диалекте, причем смысл последнего оказывается почему-то индустриальным. Со всем вышеизложенным спорить невозможно, поскольку перед нами чистейший воды журнализм. Тут же написано: «Теория, по крайней мере гуманитарная, как понимает ее автор, не есть форма познания истины, но есть способ расширения нашего читательского и человеческого опыта» (с. 123)! И нечего допытываться, правильно ли автор понял, что такое апофатическое богословие, и нечего лезть со всякими дурацкими замечаниями, вроде того, что ведь и беснование бывает похоже на юродство, что ярость при упоминании о Боге может быть вызвана не только ревностным соблюдением третьей заповеди, и что разница между апофатической мистикой и кощунствующим безбожием не количественная, а качественная. В журналистике можно не разграничивать прямые и переносные значения слов: там, где Аверинцев оговорил бы, что перед нами сравнение, Эпштейн пишет «бессознательное» (читай: «подлинное, но скрытое»).

Но есть в книге одна статья (то есть, простите, глава), где игра словами исчезает, а на смену ей приходит серьезный анализ. После всех попыток синтезировать психоанализ с религиозной терминологией (то ли недопонятой, то ли переосмысленной), автор дает весьма любопытный разбор «Розы мира» Д. Андреева. Здесь сравнение стиля некоторых андреевских умозрений со стилем Маркса и Ленина не значит, что подсознательно Андреев был марксистом, а при описании некоторых элементов его учения появляется — страшно подумать! — слово «ересь».

Но понятие «бессознательного» и здесь шутит свои шутки с автором: Андреев ему симпатичен, и, спасая репутацию пациента, Эпштейн разделяет его на «сознательного» плохого утолиста и «подлинного» гениального мистика (тоже знакомо, не правда ли? «Несмотря на идейную ограниченность Имярек, могучая сила его таланта...»). Против первого идут в ход вышеупомянутые стилистические (очень точные) наблюдения и догматические (вполне справедливые) обвинения. Впервые в книге появляются отсылки к догматам; во всех прочих главах теолог Эпштейн спокойно обходился без них. Кстати, и дьявол впервые попадает в поле зрения, — а ведь между строк и раньше мелькал кончик хвоста.

Неожиданно появившаяся ортодоксия так же неожиданно и исчезает: речь заходит об Андрееве-духовидце, и автор, уже упомянувший было о том, что Андреев отверг догмат Воплощения и совершенно извратил догмат о Троице, меняет интонацию с осуждающей на восторженную. Картины блужданий Андреева по мирам иным так нравятся Эпштейну, что все ереси кажутся пустячными, случайными, не вытекающими из безумно сложной и увлекательной андреевской космологии — как три орфографические ошибки в отличном школьном сочинении. И персонаж с рогами и хвостом, планы которого Эпштейн так убедительно разоблачает, опять стучит копытцами за сценой — но втуне. Автор уже не замечает ни того, что в огромном слоеном пироге Шаданакара вообще нет места Христу, ни откровенного дуализма андреевской религии, ни вообще всех гностических, манихейских, вне- и антихристианских элементов, из которых создан мир Даниила Андреева.

Так что призрак, похоже, пока не материализовался — а жаль. Историю религиозных исканий и блужданий русской литературы нам еще писать и писать. Но зато — наши цели ясны, задачи определены. За работу, коллеги!

В.В.Николаенко

Кричевская Ю.Р. *МОДЕРНИЗМ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ: ЭПОХА СЕБЕБРАЯНОГО ВЕКА: (Учеб. пособие)*. — М.: ТОО «ИнтелТех», 1994. — 93 с. — 5000 экз.

Компилятивная популярная брошюра, в которой кратко охарактеризованы символизм 1890-х гг., «младосимволизм» 1900-х гг., акмеизм и футуризм. Специальные параграфы посвящены творчеству Мережковского, Гиппиус, Сологуба, Брюсова, Бальмонта, Вяч.Иванова, Белого, Блока, Анненского, Кузмина, Гумилева, Ахматовой, Мандельштама, Хлебникова, Северянина и Пастернака.

Waszkielewicz H. *MODERNISTYCZNY STAROWIERCA: Główne motywy prozy Aleksego Remizowa.* — Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1994. — 151 s. — 300 экз.

О Ремизове в последнее время написано немало, однако в России до сих пор не издано ни одной монографии, посвященной творчеству этого выдающегося представителя русского модернизма.

Существуют две кандидатские диссертации: А.Данилевского — о доэмиграционной эпике Ремизова и Е.Тырышкиной — о поэтике «Крестовых сестер»; однако доступны они лишь читателям зала диссертаций РГБ. Русская эмиграция и просто заграница в этом плане решительно нас обгоняют. Свидетельство тому — интересное и содержательное исследование сотрудницы Краковского университета Халины Вашкелевич, явившееся плодом долголетних изысканий. Монография охватывает творчество Ремизова — начиная с раннего рассказа «В плену» и кончая «Взвихренной Русью», то есть 1927 г. Отдельные главы посвящены подробно анализу «Пруда», «Крестовых сестер», а также двух вышеупомянутых произведений. Однако исследовательница явно претендует на то, чтобы выявить и проиллюстрировать общую логику, которая лежала в основе литературной деятельности писателя. При этом автор исходит из гипотезы о «концентричности» творчества Ремизова, который все время возвращается к четырем основным пространственно-временным планам: автобиографическому, историческому, универсальному и неомифологическому. Указанные аспекты анализируются, быть может, без претензий на строгую «структурность», но зато весьма многосторонне: в книге можно найти подробное рассмотрение повествовательной манеры, образности и более абстрактных сущностей, например, вторичного пересказа различных культурных контекстов — того, что Е.М.Мелетинский называет неомифологизацией.

При чтении монографии Х.Вашкелевич может, конечно, возникнуть вопрос, почему в исследовании обходятся стороной такие важные произведения Ремизова, как, например, «Неумный бубен», «Часы» или «Плачущая канава» (хотя автор спорадически обращается и к этим текстам). Однако не «количественный» охват как можно более обширного числа текстов был главной задачей исследовательницы, а, как это отмечено в подзаголовке книги, основные мотивы прозы Ремизова. Изучая их, Х.Вашкелевич пришла к выводу, что «Ремизов всю жизнь писал одно произведение». Главным объектом внимания автора становится, таким образом, все творчество писателя как единый литературный и культурный текст; не случайно исследовательница неоднократно апеллирует к работам тартуской школы, в частности, к статьям З.Г.Минц о символистах. Случай Ремизова тут особенно интересен, так как он и свою об-

ственную жизнь строил как особым образом стилизованный игровой текст и в этом смысле также был «модернистским старовером» (именно так озаглавлена книга и, таким образом, схвачена весьма характерная черта Ремизова — человека и литератора). Впрочем, проблеме жизнетворчества и ролевого поведения посвящена особая глава, изобилующая материалом, быть может, известным специалисту, но до сих пор никем не обобщенным.

Необходимо подчеркнуть еще один аспект исследования Х.Вашкевич. Речь идет об отношении Ремизова к мотивам и культурным традициям русской реалистической классики, в частности, к Достоевскому. Как известно, современники писателя не раз упрекали его в эпитонстве по отношению к автору «Преступления и наказания». Книга убедительно доказывает несостоятельность подобного рода обвинений. Ремизов не подражал Достоевскому, а спорил с ним, вполне сознательно создавая модернистские парафразы «Записок из подполья» («В плену»), «Братьев Карамазовых» («Пруд») и «Преступления и наказания» («Крестовые сестры»). Впрочем, он перефразировал не только классику, но и другие, например, древнерусские и фольклорные, а также культурно-поведенческие тексты: «Взвихренная Русь» — пример того, как можно перекодировать древнерусскую летопись («Повесть временных лет») в летописную запись индивидуального сознания. Книга снабжена весьма подробной библиографией литературы о Ремизове (указаны все русские и польские работы последних тридцати лет, а также труды американских, английских, немецких, австрийских, французских, чешских и венгерских авторов), краткой летописью жизни и творчества писателя, указателем имен и резюме на русском языке.

В.Г.Шукин

КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИЙСКОЙ ЭМИГРАЦИИ 1917—1940. В 2-х кн. — М.: Наследие, 1994. — 520 с., 519 с. — 1 000 экз.

Двухтомник подготовлен по материалам одноименной международной научной конференции, состоявшейся в сентябре 1993 г. в Москве. Три десятка статей, посвященных литературе, занимают больше половины второго тома, но работ серьезных, построенных на ранее неизвестном материале или предлагающих новые, оригинальные трактовки старого,

немного: Богомолов Н.А. Об одной литературно-политической полемике 1927 г. [в варшавской газете «За свободу», с участием И.Северянина, З.Гиппиус и Д.Философова]; Дэвис Д. Переписка редакторов журнала «Современные записки»; Кожевникова Н.А. О языке писателей-эмигрантов; Лосская В. Воспоминания современников (Методология); Мондри Г. О двух адресатах литературной пародии в «Даре» Набокова (Ю.Тынянов и В.Розанов); Трубилова Е.М. «Молодой писатель Б.П.» (Из нью-йоркского архива Тэффи); Морозов С.Н., Иванов Ю.Н. Дарственные надписи на книгах из парижской библиотеки И.А.Бунина; Белошневская Л. Литературная деятельность русской эмиграции в Чехословакии; Виллик Х. Л.Л.Кобылинский-Эллис как посредник между русской литературой и немецкоязычными читателями; Куленис В. Иван Наживин в Бельгии; Осовский О.Е. Николай Бахтин на страницах журнала «Звено» (1926—1928). Преобладают статьи сугубо описательные, нередко популяризаторские, причем построенные на легкодоступном материале: Каназирска М. «Русская мысль» в Болгарии (1921); Толмачев В.М. От жизни к жизни: логика писательской судьбы Б.Зайцева; Вострикова М.А. В.Набоков в миниатюре (Сборник рассказов «Возвращение Чорба»); Марченко Т.В. Традиции Гоголя в творчестве И.С.Шмелева; Селиванова С.Д. Борис Филиппов как писатель и критик; Горчаков Г.Н. Загадка бело-красного офицера (Сергей Эфрон), и др.

Важные для историка литературы статьи можно найти и в других разделах, посвященных политике, философии, искусству эмиграции: Емельянов Ю.Н. «Русский Берлин» (Издательские центры в 20—30-х гг.); Дурновцев В.И., Кулешов С.В. Жизнь и судьба П.Н.Савицкого; Майорова О.Е. Русские историки в эмиграции о К.П.Победоносцеве; Стернин Г.Ю. Взгляд русской эмиграции (первой волны) на культурную традицию России как опыт самопознания; Гаретто Э. Наследие А.В.Амфитеатрова за рубежом; Селезнева Т.В. Д.Д.Бурлюк — редактор-издатель (Период эмиграции: 1920—1967), и др. Так что, хотя в двухтомнике немало работ неофитских, непрофессиональных, идеолого-публицистических и т. д., наличие ряда содержательных исследований, указателя имен и справок об авторах делает книгу необходимой для каждого, кто серьезно занимается изучением литературы и культуры русской эмиграции.

Н.К.

ДАВИД БУРЛЮК: ФАКТУРА И ЦВЕТ: Произведения Давида Бурлюка в музеях российской провинции/Сост. С.В.Евсеева. — Уфа: Башкортостан, 1994. — 56 с. — 5000 экз.

Буклет выпущен к выставке, экспонировавшейся в залах Башкирского государственного художественного музея им. М.В.Нестерова в Уфе в 1994 г. Он содержит написанную составителем обширную хорошо документированную биографию Д.Бурлюка, ряд мемуарных свидетельств о нем и подборку стихотворений Бурлюка 1897—1930 гг. Выпущен также одноименный второй (ненумерованный) выпуск, где воспроизведены живописные работы Бурлюка.

Елина Е.Г. **ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА И ОБЩЕСТВЕННОЕ СОЗНАНИЕ В СОВЕТСКОЙ РОССИИ 1920-Х ГОДОВ.** — Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1994. — 192 с. — 500 экз.

Книга названа неточно — на самом деле в ней исследуются концепции 1920-х гг. о новом, пролетарском читателе и пролетарском писателе, а также влияние этих представлений на реальный литературный процесс. Опираясь на обширный материал (критико-библиографические отделы всех центральных и некоторых периферийных литературно-художественных журналов 1918—1932 гг., а также архивные источники из РГАЛИ и РЦХИДНИ: писательская переписка и письма читателей, протоколы «кружков рабочей критики», читательские анкеты), автор подробно характеризует методы критики 20-х годов и отношение к ней широких читательских кругов.

В этот период критика претендует на руководящую роль в литературе. С одной стороны, она «давит» на читателя, воспитывает его, чтобы он «правильно» воспринимал и оценивал литературные произведения. С другой стороны, апеллируя к читателю (но, как правило, не к реальному, а к сконструированной критиками же абстракции «нового читателя»), указывает писателям, как и о чем они должны писать. Е.Г.Елина описывает попытки создать «пролетарского писателя» и «рабочую критику». Выпукло рисует она «борьбу за читателя» на авансцене литературной жизни и полное игнорирование его во внутренних полемиках и склоках идеологов «пролетарской литературы». Серьезные модификации претерпевает и сама критика, особенно в массовом ее изводе. Нередко она сводится теперь к пере-

сказу, а то и к оценочной аннотации и к указаниям, нужно ли читать, покупать, включать в библиотечный фонд данную книгу. Отдельные параграфы посвящены восприятию критикой творчества Демьяна Бедного, Бориса Пильняка и литературной классики, эмпирическим исследованиям читательской аудитории и т. д.

Исследовательница приходит к выводу, что «литературные критики 1920-х годов, истово верившие в скорое (или в недалеком будущем) распространение пролетарской литературы и одновременное рождение пролетарского читателя, создали своеобразный миф, пропагандируя по-существу то, чего по большому счету не было» (с. 175).

Не ограничиваясь содержанием критических споров, автор включает деятельность критиков в более широкий социальный и культурный контекст. Рассмотрение критики в ее взаимоотношениях с читателем и писателями, т. е. как элемента литературной системы — вещь у нас достаточно новая и заслуживающая всяческой поддержки. Наличие указателя имен, не так часто встречающегося в отечественной научной литературе, существенно поднимает ценность книги (жаль только, что в именном указателе, как, впрочем, и в библиографических ссылках не раскрыты многие псевдонимы, например, Б.Анибал — это Б.А.Масаинов, М.С. (а не М.И.) Лиров — это М.К.Лейзеров, Н.Чужак — это Н.Ф.Насимович и т. п.). Думаем, что знакомство с рецензируемой монографией будет полезно любому исследователю литературы и культуры 1920-х годов.

А. Рейтблат

ГОСБЕЗОПАСНОСТЬ И ЛИТЕРАТУРА: на опыте России и Германии (СССР и ГДР). — М.: Рудомино, 1994. — 149 с. — 3 000 экз.

В книге представлены доклады, сделанные на конференции «Службы госбезопасности и литература» (Москва, 1993). Любопытно, что если тексты участников из Германии носят, как правило, исследовательский характер (Ульман В. Место государственной безопасности в системе диктатуры СЕПГ; Браун М. «Офицеры по руководству», «оперативные работники», «неофициальные сотрудники» (Влияние МГБ на развитие литературы и искусства в ГДР); Михаль К. Самиздатовская литература в ГДР и влияние госбезопасности), то почти все российские доклады выдержаны в

журналистско-публицистическом ключе: Борщаговский А. КГБ и еврейская культура; Оскоцкий В. Литература под пятой КГБ; Шенталинский В. Арестованные рукописи; Калугин О. Дело КГБ на Анну Ахматову; Приставкин А. Об анкетах, и не только о них; и др. (исключение составило лишь выступление А.Рогинского и Н.Охотина «Об архивных источниках по теме “КГБ и литература”»). Жаль, что профессиональные историки и литературоведы практические не занимаются этой важной темой.

Л. С.

ТАЙНА СМЕРТИ ЕСЕНИНА/Сост. Николай Дмитриев. — М.: Зеркало, 1994. — 156 с. — 1 000 экз.

Подборка текстов (очерки и стихи), почти все из которых печатались ранее, призванная убедить читателей в том, что Есенин убит чекистами-троцкистами и что «это злодеяние органично следует из глобальной политики сионистов-псевдореволюционеров, с самого начала Октябрьского переворота проводивших и до настоящего времени проводящих всесторонний геноцид в отношении великого русского народа и его государственности» (Лысцов И. Убийство Есенина, с. 39).

Faryno J. *БЕЛАЯ МЕДВЕДИЦА, ОЛЬХА, МОТОВИЛИХА И ХРОМОЙ ИЗ ГОСПОД: Археопозитика «Детства Люверс» Бориса Пастернака — Stockholm: Stockholms Universitet, 1993. — 84 с. — (Meddelanden fran Institutionen för slaviska och baltiska språk, № 29).*

Археопозитика Ежи Фарыно представляет собой мотивный анализ, исходящий из мифопоэтических потенций слова. Применимость такого анализа к прозе Пастернака сомнений не вызывает: авангардистская проза организована прежде всего «странными сближениями» «далековатых идей», а не классической логикой сюжета. К тому же в «Детстве Люверс» мифологичность повествования подчеркнута и мотивирована детским восприятием — согласно Пастернаку, оно мифологизирует действительность. Фарыно рассматривает «Детство Люверс» как повесть о «рождении рождающей», о том, как девочка становится и осознает себя женщиной. Само по себе это не столь уж оригинальное утверждение, хотя Цветаева, например, энергично его отвергала, а ей не откажешь в знаком-

стве с предметом. Оригинальность концепции Фарыно в том, что он утверждает наличие всех основных мотивов повести уже в первых абзацах. Каждое слово (буквально!) этого произведения, по его мнению, так или иначе связано с теми, скрыто присутствующими в самом ее начале. Исследователь доказывает это весьма изобретательно и подчас очень убедительно, например: «кораблики и куклы», упомянутые в первых строках «Детства Люверс», вводят темы «пути» и «дома», на которых построен сюжет повести. Кроме того, «кукла» (через «куколку» — см. «Бабочку-бурю») трансформируется в ребенка, закутанного в «куколь», а «кораблик» — в материнскую утробу (беременная мать Жени «в новом капоте без кушака, корабликом»), а следовательно, еще и в ладью Харона, плывущую в тематическом русле («возрождение — смерть»). Это, разумеется, вводит евангельские коннотации — и Фарыно раскрывает в тексте разветвленную систему библейский аллюзий. Такой метод, однако, открывает широкие возможности исследовательскому произволу, и автор никак не пытается этот произвол ограничить. Вопрос о том, мог ли Пастернак знать или учитывать ту или иную этимологию (а тем более — сразу несколько этимологий), Фарыно с величественным равнодушием обходит. Там, где он, подбирая к тому или иному слову дериваты и паронимы — из Даля, этимологии — из Фасмера, а мифопоэтические значения — из «Мифов народов мира», чересчур прихотливо ветвит ассоциации, он иногда теряет убедительность, и читателю (мне) «кажется, что Страннолюбский перебарщивает». В таких случаях его текст напоминает пародию на труды В.Н. Голубова. Выглядит это так: фамилия «Диких» производится от «дикий» и сопоставляется с лат. barbarus, а затем с барбарисом, который упомянут Пастернаком тут же. So far, so good. Разворачивая этимологический анализ далее, автор сопоставляет «Диких» с «дивий», затем раздваивает значение корня на божественное (сокр. devas) и дьявольское («Дивь», перс. dev). Потом (поскольку Пастернак ниже упоминает «трехрукий фонарь») «Диких» сближается с «дикирием» и связывается с образом Христа, с темой жертвы, а завершается это пиршество духа сопоставлением все той же фамилии с д.-в.-н. «ziga» и алб. «dhi», что значит «коза» (т. е., опять же, жертва), что отсылает нас опять к теме «чуда» («дивий» — «дивный») и к трагедии (козлиной песне). Право же, если бы Пастернак все это действительно

вкладывал в текст, было бы просто невежливо это распутывать — человек явно рассчитывал на то, что его никто и никогда не поймет. Конечно же, эти претензии относятся не столько к автору, сколько к тому направлению в науке, которое решительно отделило и отдалило исследование от чтения, и я никоим образом не хочу умалять ценность этого серьезного и интересного труда, без которого впредь ни один серьезный исследователь...

В.В. Николаенко

Антюхин Г.В. *«НЕ ПОЖАЛЕВШИ МОЛОДОСТЬ СВОЮ...»: Литературное бытие: 1941—1945.* — Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1995. — 79 с. — 300 экз.

Популярные очерки литературной жизни Воронежа периода Великой Отечественной войны (К.Симонов, А.Твардовский, А.Безыменский и др.). Отдельные этюды посвящены Шолохову и Бунину. Есть даже указатель имен, который и не в каждой научной монографии встретишь.

III РУЧЬЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ: Литература — писатель — политика: Сб. материалов межвуз. науч. конф./Сост. В.В.Заманская. — Магнитогорск: Изд-во Магнитог. гос. пед. ин-та, 1994. — 74 с. — 300 экз.

Сборник состоит из трех комплексов материалов: воспоминания и статьи о поэте Б.А.Ручьеве (в том числе ценная статья Л.П.Гальцевой «Неизвестный Б.А.Ручьев», подготовленная на основе архивных материалов); статьи по теме «Литература — писатель — политика» и статьи краеведческого характера. Часть работ подготовлена студентами, но и у преподавателей уровень невысок. Чего стоят такие неуклюжие заглавия, как у статей В.В.Цуркан («Пушкиноведческие работы В.Я.Брюсова в свете проблемы «Литература — писатель — политика»») и В.Б.Петрова («Сюжетно-композиционное своеобразие пьесы Н.Эрдмана «Самоубийца» как отражение трагикомических противоречий времени»)?

П.С.

ТВОРЧЕСТВО В.М.ШУКШИНА: Поэтика, стиль, язык: (К 65-летию со дня рождения): Межвуз. сб. статей — Барнаул: Изд-во Алт. гос. ун-та, 1994. — 208 с. — 300 экз.

Многие авторы сборника ищут новые подходы к осмыслению шукшинского

творчества. Его пытаются понять через психоанализ (Куляпин А.И. Психоаналитический код в рассказах В.М.Шукшина), концепцию игры И.Хейзинги (Левашова О.Г. Игровое начало в рассказах В.М.Шукшина), интертекстуальное сближение с Н.Гумилевым (Десятов В. Василий Шукшин и Николай Гумилев (Повесть-сказка «До третьих петухов» и повесть «Веселые братья»)), философские построения А.Ф.Лосева и Х.Ортеги-и-Гассета (Халина Н.В. Динамическая актуализация личностного начала в рассказе В.М.Шукшина «Медик Володя») и т. д. Иногда это приводит к довольно курьезным выводам (см., например, у Халиной: «В.Шукшин не подчеркивает противоречивого единения этих двух пространств («мертвого» и «живого». — *Н.К.*)), как раз напротив, они очевидно в тексте противостоят друг другу, но на уровне гармонической организации текста (мелодико-временной) вскрывается несколько иной уровень интерпретации — скорее всего интерпретации энергетических вибраций, воспринятых из общечеловеческого банка информации», с. 65—66), но само по себе стремление к расширению интерпретационного ресурса за счет использования различных философских, культурологических и психологических концепций заслуживает похвалы.

Отметим статью Д.Гивенса «Творчество Шукшина в Соединенных Штатах Америки (проблемы восприятия)», а также (среди большого блока работ о языке Шукшина) статью В.В.Дементьева «Речевая любовная игра как фатический метажанр у В.М.Шукшина».

Н.К.

В.М.ШУКШИН: ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО: Тез. докл. III Всерос. науч.-практ. конф. 6—8 окт. 1994 г. — Барнаул: Изд-во Алт. гос. ун-та, 1994. — 175 с. — 250 экз.

Сборник включает несколько десятков кратких (на две страницы) авторефератов выступлений, разбитых на четыре блока: «Творчество В.М.Шукшина: проблематика, поэтика»; «Язык и стиль прозы В.М.Шукшина»; «Стилистика лексических и грамматических средств в прозе В.М.Шукшина»; «Творчество В.М.Шукшина: проблемы восприятия и перевода». С тем, что конференция была научной, можно согласиться. Но в чем ее «практичность», заявленная в названии, нам установить не удалось.

Н.К.

Корякина-Астафьева М. С. *ЗНАКИ ЖИЗНИ*. — Красноярск: Краснояр. кн. изд-во, 1994. — 384 с. — 10 000 экз.

Воспоминания жены известного прозаика о сорокавосемилетней совместной жизни. Много быта семейного, но мало литературного. Интересны воспоминания о Н.Рубцове.

Старшинов Н. *ПЛАНЕТА «ЮЛИЯ ДРУНИНА», ИЛИ ИСТОРИЯ ОДНОГО САМОУБИЙСТВА*. — М.: Звонница-МГ, 1994. — 77 с. — 15 000 экз.

Воспоминания наивно-«кухонного» типа первого мужа Ю.Друниной о поэтессе (как за ней ухаживали П.Антокольский и С.Щипачев и как мстили за отвергнутые домогательства, как М.Горбачев на Съезде народных депутатов беседовал с Друниной и хвалил ее стихи и т. д.). В качестве приложения помещена подборка стихов Друниной разных лет.

Алто Э.Л., Спиридонова И.А., Дюжев Ю.И. *СПРАВОЧНО-АНАЛИТИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ ПО ЛИТЕРАТУРЕ КАРЕЛИИ* (для «Энциклопедического словаря литератур народов России. XX век»). — Петрозаводск: Карел. науч. центр РАН, 1994. — 52 с. — 300 экз.

Э.Л.Алто характеризует финскоязычную литературу Карелии, И.А.Спиридонова — вепсскую, а Ю.И.Дюжев — русскую. Помещены персональные словарные статьи о Д.Я.Гусарове, А.М.Линевском, Ю.В.Линнике, И.М.Петрове, Ф.А.Трофимове, О.И.Мишине.

Баткин Л. *ПРИСТРАСТΙΑ: ИЗБРАННЫЕ ЭССЕ И СТАТЬИ О КУЛЬТУРЕ*. — М.: ТОО «Курсив-А», 1994. 288 с. — 10 000 экз.

Основную часть рецензируемого сборника составляют тексты публицистического типа, главный пафос которых — в занятии той или иной позиции в спорах, пусть даже эти споры касаются вопросов по сути своей научных. В подобной двойственности отражается двойственный образ самого Леонида Михайловича Баткина, который в последние годы значительной части публики известен скорее как демократический политический публицист, чем как блестящий историк культуры западного средневековья и Возрождения. Тематически его книга чрезвычайно разнород-

на: отсутствуют собственно политические тексты, но есть и общие размышления об исследовании гуманитарной культуры (начиная с эссе «Неуютность культуры», заключающего когда-то альманах «Метрополь»), и современная научная полемика («Новые страдания Пьера Абеляра»), и большие критические очерки о фильмах Тарковского и «Прогулках с Пушкиным» Синявского-Терца, и, наконец, ряд полемических текстов разных лет на темы исторических судеб России (объединенные в раздел «Застойные споры», они на самом деле включают и некоторые выступления последнего времени).

Такая разнородность, пожалуй, вредит читательскому восприятию сборника; некоторые его материалы даже вообще лучше было бы не публиковать задним числом — например, заочную письменную перепалку автора с Давидом Самойловым в 1980 г., которая прискорбно дублирует печально нашему времени чуть позже эпистолярный обмен между другим историком (Н.Эйдельманом) и другим писателем (В.Астафьевым). В любом случае эта разнородность мешает рецензировать книгу, так как собственно научные размышления в ней рассеяны и растворены в высказываниях, принадлежащих к совсем иному дискурсу и подлежащих совсем иному пониманию. Как тонко замечает сам автор, «в политике... не нужно думать, в политике нужно соображать» (с. 281), — и такое разграничение приложимо и к типологии его собственных, не обязательно политических, сочинений. Как бы то ни было, в книге есть ряд текстов, бесспорно требующих «думать» и представляющих интерес для профессионального исследователя культуры. Они сконцентрированы в основном в первом разделе сборника — «Раздумья о методе». Автор, широко опираясь на философию культуры Бахтина, темпераментно отстаивает здесь «гуманитарный» подход к культуре, противопоставляя его подходу «вещному»; последний на уровне обывательского (то есть идеологического) сознания проявляется в бездумном культуропоклонничестве, культе фиксированных значений и неизменных ценностей, когда за застывшими «памятниками культуры» (правильнее сказать, цивилизации, поправляет Л.Баткин) не замечают ее творческого, а в известном аспекте и разрушительного импульса. Такую культурфилософскую ересь ученый едко критикует, например, в связи с новейшими проектами построения заново утраченных исторических зданий: «Господи, да не

пора ли нам понять, что в мире культуры есть непоправимое!.. А ежели позволительно заменить прошлое декорацией прошлого, то этот дикий ход мыслей должен готовить нас к возможности нового грядущего вандализма. Ибо что же тогда, спрашивается, такого ужасного в сносе какой-нибудь церкви XVII века? Да захотим — и построим на том же месте церковь XV века...» (с. 27).

Но аналогичное разграничение автор книги проводит и в собственно научной методологии: история культуры тоже испытывает соблазн вещного взгляда на культуру — соблазн сциентизма, отрешенного, невовлеченного, в идеале точного рассмотрения жизни духа. Главным проявлением этого соблазна Л.Баткин считает, разумеется, структуралистскую культурологию — хотя и с большим уважением отзывается не только о ее достижениях («эффективность такого исследования на том и основана, что культура рассматривается как (словно) не-культура» — с. 37), но и о самом ее героическом пафосе, когда исследователь «мужественно хочет максимума научности в неблагоприятной — гуманитарной — ситуации» (с. 47). Конфликт «понимающего» (гуманитарного) и «знающего» (сциентистского) взгляда на культуру подробно рассматривается, в частности, в полумемуарном, полуаналитическом очерке о методологических поисках современной исторической науки, эффектно озаглавленном «О том, как А.Я.Гуревич возделывал свой аллод».

Изыщество и литературная проработанность языка вообще составляют важнейшую особенность Л.Баткина (разумеется, не только в рецензируемой книге). Создается даже впечатление, что именно эта красота стиля и является в конечном счете эпистемологическим залогом «гуманитарного» подхода к культуре, что без языкового щегольства проповедуемый автором метод познания просто не существует. Книга «Пристрастия» не показывает, да и не должна показывать этот метод на практике (в счет не идут критические очерки о Тарковском или Терце, которые не претендуют на статус научного анализа), но она оставляет очень яркое впечатление о стиле, с которым такой метод связан, и становится ясно, что этот стиль даже при обсуждении проблем научной методологии остается стилем эстетическим, писательским, располагается где-то на грани науки и литературы. Думается, такой неожиданный гносеологический итог сам по себе весьма любо-

пытен, демонстрируя реальную парадоксальность той деятельности, что ничтоже сумняшеся именуется обычно «гуманитарными науками». Размышляя о природе этой деятельности, Л.Баткин и сам дает ее образец, способный служить материалом для дальнейших размышлений на эту тему.

Приходится с огорчением добавить, что опрятно оформленная книга Л.Баткина изобилует печатками, искаженными цитатами из разных авторов (от Пушкина до Мишеля Фуко), а старые тексты не совсем аккуратно подготовлены к книжной публикации: об этом говорит, например, почти дословный повтор нескольких абзацев на с. 30 и 40.

С.Зенкин

Ljunggren M. *THE RUSSIAN MEPHISTO: A Study of the Life and Work of Emilii Medtner*. — Stockholm, 1994. — 240 p. — (*Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Studies in Russian Literature*, 27).

Книга известного шведского исследователя Магнуса Юнггрена, автора монографии о «Петербурге» Андрея Белого, посвящена личности и многообразной деятельности человека, о котором до сих пор известно очень немного, — Эмилия Карловича Метнера (1872—1936).

Конечно, имя Метнера слышал почти каждый, занимающийся историей русской культуры начала XX века. Брат композитора Н.К.Метнера, цензор блоковских «Стихов о Прекрасной Даме», он был весьма известным музыкальным критиком (сборник статей «Модернизм и музыка» (1912) и множество статей в журналах), полемизировал с Рудольфом Штейнером и косвенно с Андреем Белым (книга «Размышления о Гете», 1915, на которую Белый отвечал своей — «Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности», 1917), был ведущим деятелем издательства «Мусагет», журнала «Труды и дни», в тридцатые годы впервые на русском языке издавал труды Юнга. Кое-что из его архива опубликовано в блоковском томе «Литературного наследства», материалы использовались в известной статье Л.Флейшмана и Н.Фрумкиной «Блок между «Мусагетом» и «Сирином», и пр. Но сколько-нибудь полной картины его существования в русской культуре до сих пор представлено не было, и таким образом книга М.Юнггрена заполняет существенную лауну.

Собственно говоря, определив деятельность Метнера как имеющую отноше-

ние только к русской культуре, мы делаем значительную ошибку, ибо не в меньшей степени она принадлежит и культуре немецкой. Будучи немцем по происхождению, Метнер ощущал себя человеком, одновременно принадлежащим двум культурам, и именно на стыке этих двух великих феноменов формируется его концепция искусства и, что не менее, а может быть, даже более важно для автора — личность.

Книга М.Юнгтрена представляет собою образцовый для первой попытки опыт соединения биографии личностной и творческой; Метнер интересен для него не только как критик, издатель, философ, вообще деятель, но и как человек с самыми различными формами проявления своего характера. Особенно, конечно, для специалистов по русской литературе важна тщательно прослеженная канва почти двадцатилетних взаимоотношений Метнера с Андреем Белым, оказавших серьезнейшее воздействие на них обоих. «Старинный друг» (как Белый назвал Метнера в стихотворении, ему посвященном, и формула эта регулярна в переписке между ними), собеседник, человек, на которого можно полностью положиться, издатель и отчасти меценат, идейный недруг, едва ли не жестокий эксплуататор, объект истерических полемик как в печати, так и в переписке и, наконец, друг бывший, — вот стадии, которые прошли их взаимоотношения. Автор книги прослеживает их достаточно подробно, опираясь — и это придает особую ценность работе — на материалы Метнера, хранящиеся в Отделе рукописей Российской государственной библиотеки, в семейном архиве в Москве и в Вашингтонской Библиотеке конгресса. Помимо этого достаточно широко использованы метнеровские материалы из цюрихского архива Карла Густава Юнга. Многочисленные цитаты, помогающие определить не просто основную канву взаимоотношений, но и большинство их изгибов, существенных для обоих корреспондентов (конечно, о полном представлении этой стороны жизни Метнера и Белого можно будет говорить только с опубликованием всего текста их переписки, весьма неплохо сохранившейся), уже сами по себе делают работу М.Юнгтрена замечательным пособием.

Но и взятая отдельно биография Метнера представляет собою незаурядный интерес. Взаимоотношения с гениальным (по определению самого Метнера) братом, влиявшие в тяжелейшую семейную драму, наложившую от-

печаток на все стороны личности героя книги, критическая деятельность, философские размышления, где особое внимание привлекает фигура Ницше, сложные обстоятельства, связанные с деятельностью издательства «Мусагет» и журнала «Труды и дни», когда Метнеру приходилось балансировать между своими старыми привязанностями и все более нараставшими противоречиями с людьми, еще так недавно казавшимися единомышленниками, наконец, долготное присутствие в близком окружении Юнга, — все это составляет предмет интереснейшего повествования, часто читающегося как захватывающий психологический роман, завязанный на событиях русской и немецкой культурной жизни первой половины XX века.

Но — и это, может быть, является еще более существенным — М.Юнгтрен прослеживает в деятельности Метнера характерное для многих людей того времени идейно-националистическое начало, нередко выливавшееся в чистой воды юдофобию. Осуждение «космополитического» начала в музыке, преодолеваемого началом истинно арийским, приводило к взрывам открытого возмущения как в печати, так и в частной жизни, а один инцидент, недавно внимательно исследованный К.Ю.Постоутенко («De visus», 1994, № 1/2; тот же текст см. в: «Опыты», 1994, №1), кажется просто главой из ненаписанной истории русского антисемитизма. Отсюда — восхищение Метнера деятельностью Гитлера, истерические взрывы, как публичные, так и в частном кругу, и многое другое. Исследование этой стороны личности героя книги позволяет приблизиться к серьезному обсуждению не низового, инстинктивного и уродливого антисемитизма, а пытающегося облагородить свою природу, сделаться явлением национальной (в случае Метнера — и русской и немецкой) культуры. Естественная брезгливость справедливо отступает в книге М.Юнгтрена на задний план, чтобы позволить автору с хладнокровием истинного ученого осмыслить, пусть хотя бы и в самом первом приближении, то явление, без которого история интеллектуальной жизни Европы будет неполной.

Появление этой книги, как кажется, свидетельствует, что историки русской культуры всерьез взялись за рассмотрение фигур не только первого, но и второго ряда, чтобы внести в постепенно складывающуюся картину ту объемность, которой она до сих пор не обладает. Конечно, самое общее представление о

деятельности Метнера имели и имеют многие исследователи, но впервые оно оказалось отчетливо выговоренным.

Вместе с тем нужно сказать, что книга М.Юнгрена — лишь первый очерк, который, судя по всему, через какое-то время будет дополнен, ибо даже московский архив Метнера явно не исчерпан. Многочисленные сюжеты, лишь намеченные в книге, должны получить развитие, обрести собственное существование. Судя по публикуемым в последнее время работам (уже упоминавшаяся статья К.Постоутенко, книга А.Эткинда «Эрос невозможного»), новые исследования по Метнеру не за горами.

Единственный, пожалуй, упрек, который хотелось бы сделать автору книги, — недостаточно внимательное отношение к работам, появившимся ранее. Так, в книге А.Эткинда (включенной в

библиографию) опубликована часть писем Юнга к Метнеру, но, печатая их — не сомневаюсь, что независимо от предшествующей публикации и по авторам — в приложении к своей книге, М.Юнгрен не указал этого. К сожалению, ускользнула от его внимания статья Г.А.Толстых, специально посвященная деятельности книгоиздательства «Мусагет» и основанная на ряде неопубликованных документов (Книга: Исследования и материалы. М., 1988. Сб. LVI), равно как и статья М.В.Безродного «Андрей Белый на службе у черной сотни» (Alma Mater [Тарту], 1992, № 2). Но, говоря это, я отчетливо понимаю, что совершенствовать источниковедческую базу практически любой работы подобного типа можно бесконечно, а потому и слова эти — пожелание, а не упрек.

Н.А.Богомолов

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX ВЕКА

(Москва, сентябрь 1995)

Историку известно, как трудно ощутить «воздух эпохи» — той эпохи, которой историк посвящает свой благородный труд. Все реконструкции такого рода не просто «неточны», может, и точны, но сделаны на другом языке — на языке эпохи историка. А значит, имеют очень немного отношения к уловляемому минувшему.

Историку известно, как много может дать глупый случайный факт, фактик, вот если бы в его случайности хотя бы немножко пахло системностью. Если бы, например, авторы дневников писали их исходя из его, историка, потребности.

Вот дневники, написанные исходя из потребностей историка: кто и когда доказал, что историю следует сочинять после, а не по ходу? История литературной жизни Москвы в лицах и ситуациях: вот что мы предложили написать группе литераторов, относящихся к разным поколениям-направлениям-темпераментам-специализациям. К сожалению, не все откликнулись на наши призывы, и отсутствующие тексты, чьих авторов знает редакция «НЛО», заняли таинственное и почетное место «белых пятен» истории. Такие пятна — неременный атрибут исторического текста.

Который, как нам кажется, скорее удался, нежели не удался. Что касается исторического (кому все это надо?) и интеллектуального (надо же написать таких глупостей) эффектов — это уж точно судить не нам. Но два других эффекта налицо — эстетический (живые картинки, тот самый «воздух эпохи») и нравственный (каждый из авторов, наверно, понял, насколько узок, односторонен и т. д. и т. п. его взгляд на литературный процесс).

Р. S. Москвой мы ограничились не из имперского расизма, а из потребности в цельности результата (если честно — так просто проще). Авторы расположены по алфавиту. Редакторская правка если чего и касалась, то почти исключительно технических мелочей.

Дмитрий Бак

1. ...идея не самая дурная: стенографировать то, что проскальзывает мимо, не оставляя следов, кроме обрывков воспоминаний, вечно возвращающихся не ко времени... Удивительно, откуда в «Гамлете» берется заглавие вставной пьесы, разыгранной актерами по указке принца? Ведь только уловив в репликах, доносящихся со сцены, нечто подозрительно знакомое, король спрашивает племянника-сына: «Как называется пьеса? В ней нет ничего предосудительного??» — Занимать места в зрительном зале, не зная названия предстоящего действия? Именно это ждет каждого, кто решится записать на бумаге события промежутка собственной жизни. Название пусть пока будет самое незатейливое: «сентябрь». Иначе, того гляди, угодишь в «Мышеловку»...

2. Второе приближение к теме. «Дневник писателя» однажды уже состоялся, с тех пор жанр закрыт. Михайловский вел в «Отечественных записках» «Дневник читателя». А это — что ж — пусть будет «Дневник свидетеля», т. е. призрачного субъекта, не ввязывающегося в жизнь, но за многие годы пристрастившегося ежевечерне беседовать на бумаге с самим собою. И никогда, кстати, не

перечитывать — в этом отличие от обычного дневника или, Боже сохрани, от мемуаров. Что сказать о сегодняшнем дне? Тридцать телефонных разговоров, из них добрая половина — с литераторами, а толку ноль.

3. Приближение третье. Наткнулся сегодня на перепечатанный в газете кусок старого «Календаря памятных дат» (новый стиль). *Первое сентября*: родился Платонов (Климентов); *третье сентября*: в Буживале скончался Тургенев; *девятое*: родился Валерий Майков. Масс-медиа переполнены историческими экскурсами: вдруг стало страшно интересно, что произошло в тот или другой день в прошлом году, сто лет назад, тысячу. Началось это не так давно, может быть, с телепрограммы «Веди» Дмитрия Захарова, ныне полузабытой и отгесненной на задворки эфира. Почему так случилось? Приближение конца столетия и общее ощущение ветров истории за окнами? Или всему виной — популярность компьютерных баз данных, из которых так легко извлечь любую информацию о *третьем сентября* любого года нашей эры и не только нашей?

Думаю, дело в ином. Свобода девяностых годов обернулась потерей чувства связанного движения истории. Некогда единая картина жизни распалась на цветные картинки, причудливо смешанные, слагающиеся в разные узоры, в зависимости от взгляда наблюдателя. Но это означает, что страсть к составлению исторических глосс, имеет в подтексте желание избавиться от комплекса одиночества, восполнить растрескавшуюся картину если не до былой целостности и ясности, то хотя бы до осмысленности и внятности. Однако — ни о какой связанной и последовательной *сентябрьской* летописи внешних событий не может быть и речи. Только хроника собственных периодических включений в происходящее без какой бы то ни было претензии на объективность! (В скобках: именно такая претензия погубила поэтическую антологию Евтушенки: получилась гора стихотворений, вавилонская башня. Прямой антипод зарубежным авторским антологиям, где демонстративно царствует субъективность: литератор предлагает подборку стихов по своему вкусу — изящно и любопытно...)

Нумерация фрагментов хроники, естественно, отсылает не к последовательности чисел в календаре, а просто к перечневой очередности записей. При желании их можно было бы даже слегка перетасовать: *сентябрь* все равно остался бы собою, пьесой без названия. Сказал же ведь версификатор:

Московская осень стораает со мною:
недолгую ростепель вышлет вперед
и ждет, когда окна покорно раскрою,
чтоб дождичком дать от ворот поворот.

Чего ты ждала, рукотворная осень,
каких желтоликих апостолов жгла,
к чему человечков в сонетах и в прозе
лепила из солнца, из листьев плела?

Глаза бы мои на тебя не глядели,
обманщица! Смует, замолит мой грех
иль душу от грешного тела отделит
твой дождичек, хлынувший ровно в четверг?

4. Единственная дата из серии «годовщин». Тридцать лет назад на премьере параджановских «Теней забытых предков» в Киеве Василий Стус, Иван Дзюба и Вячеслав Чорновил вслух заговорили об арестах украинской интеллигенции. Сейчас политика многим застит глаза: Стуса помнят прежде всего как правозащитника. Впрочем, не все и не всегда, и слава Богу, ведь есть еще стихи:

Приснилось, померещилось с разлуки,
застыло горем, холодом трещит;
над Припятью — рассвет розоворучий,
и сын бежит, как горлом кровь бежит...

(перевод с укр.).

5. Презентация журнала «Матадор» (я, естественно, не пошел). Очередная порция несбывшихся надежд: статьи об искусстве на фоне рекламных картинок. Кстати, о буме презентаций.

После взрыва конференционного энтузиазма в конце восьмидесятых — заметный отлив. Свежи в памяти раскрасневшиеся лица слушающих Аверинцева и Померанца на Первых Мандельштамовских чтениях, восторг, комом висающий в воздухе, прямо над скульптурой буревестника революции и над большим портретом Мандельштама. После всего этого — коллапс, кризис избыточного общения. Ощущение, что произнесено публично уже абсолютно все заветное, невысказанное, недосказанное, посвящены отдельные симпозиумы всем непризнанным гениям. Казалось, гуманитарии надолго разошлись по компьютерным кельям, писать нетленку. Но вот постепенно формы коллективного говорения возобновились, правда, с новыми обертонами. Нет более мероприятий, где «нельзя не быть», т. е. эпохальных и судьбоносных. Вереница конференций и семинаров по частным проблемам. На всех бывать — бессмысленно, не нужно, смешно, наконец. Свои тусуются только со своими, почти не обращая внимания на чужих.

Новая порода скитальцев, почти непрерывно переезжающих с конференции на конференцию. Неудачливые Несторы-летописцы — они-то чужие везде! Устный литературный жанр стабилизировался, почти полностью вернулся в доперестроечные контуры. Единственная новая черта подобных сборищ: отенок непрерывной презентации. Былая банкетность последнего дня, венчавшего серьезные речи, ныне переплеснулась через край. Дело свелось к фуршету без конца и без края: неизбежные, как рок, бананы и бутерброды предваряют действие с самого начала.

Один из запомнившихся шоковых вечеров переходного периода (от конференционного вакуума к буму) — юбилей Георгия Иванова в ЦДЛ. Переполненный Большой зал: те, кому не хватило места на полу и в проходах между рядами стульев, наводняют буфет. Высокие ноты торжества в первых речах, пафос зажигает зал. Витковский говорит удивительное: у любого прижизненного сборника Иванова (судя по тиражам) было меньше читателей, чем их сейчас собралось в одном зале. Но — жанровая бессмыслица судьбоносного вечера тут же забила ключом: натужные речи с трибуны, масляные взоры тех, кто весь вечер провел в буфете и уже почти забыл о цели прихода. То ли дело на нынешних презентациях: туда и приходят выпить да закусить, а с судьбоносностью нонеча так себе.

6. Еще одна презентация — альманаха «Реалист». Состав редколлегии вызывает только одно желание: наморщить лоб и почесать в затылке. Во главе пестрой компании — Ю. Поляков. Видимо, нужно набраться мужества и терпеливо ждать новых фуршетов: еще не созданы многие печатные органы: «Триллерист», «Вестернист», «Феминист» (-ка?), а также «Постмодернист», «Курманьерист» эт петера.

7. Доклад почтенного гелертера о художественной семантике. Настойчиво-одесская артикуляция: «сымантика» плюс чрезмерное внимание к потаенной эротике. Конспект:

Сымантика — сладость поступка
сыманья корсетов и шпор;
и девы нежнейшей и хрупкой
чумной синкретический взор.

Обьятье, безумье, обьятье —
под хвост залетела шлея:
хулите, а то — одобряйте,
сымантика — песня моя.

8. Стенограмма круглого стола в «Вопросах литературы» о новых концепциях литературной истории. Редактор возражает против упоминаний о студентах (разговор идет между моими коллегами по кафедре, к коим отношусь не без сентиментального дружелюбия). Дескать, не стоит заземлять серьезный академический обмен мнениями, сводить высокую науку к методическим приемам преподавания. Погодите-ка, но ведь именно студенты — первые потребители

каких бы то ни было теорий и концепций. Да им просто нужно молоко выдавать за вредность, столько они выслушивают порою незрелых сентенций и гипотез. Наши студенты необыкновенно трезвы, взыскательны, чутки. Сидящий в аудитории — эйнштейновский наблюдатель, в присутствии которого меняется вся картина эксперимента.

9. Слышал, что Немзер обругал в «Сегодня» книгу В. Н. Топорова о карамзинской «Бедной Лизе». Я вместе с другими редакторами три года отогревал эту рукопись дыханием. Ясно, что произведение сие требует поста и молитвы, здесь явный особый извод языка, причем не только литературоведческого («друзья кривоколенного локуса»). Одним словом,

Читатель томный, помни: без труда
Не выгацишь и Лизку из пруда.

... Два раза принимался искать в подшивке заметку о «Лизе», наглотался «сегодняшней» пыли, а толку чуть. Не звонить же, в самом деле, Немзеру: «Алло, сэр, вы нас обругали-с? Так извольте же указать источник, не то — потребуем сатисфакции!». Однако шутки шутками, но придется все же использовать страницы «НЛО» в корыстных целях: Андрей, отзовитесь, подскажите уж, где собака зарыта!

... Всякий раз, проходя поздним вечером по университетскому двору мимо светящихся окон «сегодняшней» редакции, стараюсь не дышать. В полночь за этими окнами свершается сакральное действо: газета «Сегодня» превращается в... газету «Завтра». Однако шутки в сторону. Никакие превращения для питомцев «Мост-банка» невозможны: образцовая газета автокоммуникации. Ну, отсутствие совкового «отдела писем» — это понятно. Но ведь не предполагается вообще никакого обсуждения высказываемых мнений. Говорит только «свой круг», любые же возражения по компетентности заведомо приравниваются к самотеку. «Сегодня» — театр теней. Несколько актеров обмениваются предсказуемыми эффектными жестами на авансцене, делая вид, что публики в зале нет. Законодатели мод. Юбки следует носить вот какой длины. Про переговоры в Чечне думать вот что. Прочее — от лукавого профана.

Помню, как у одного из «столпов» газеты загорелись глаза: на моем университетском столе лежала книжка поляка Ежи Фарыно о русской литературе, изданная по-хорватски. То, что нужно: причудливое смешение французских и нижегородских слагаемых, шик! Это, разумеется, не моя внутренняя речь, — я к шпудиям Фарыно отношусь с пониманием, а его учебник по поэтике текста считаю лучшим из ныне существующих, достойным переиздания и т. д... Немедленно получив предложение написать рецензию на польско-русско-хорватскую книгу, я тут же отказался, но вдруг поймал себя на том, что понял, смог сформулировать свое всегдашнее ощущение, возникавшее при чтении «сегодняшней» полосы «Искусство». Культ банального парадокса. Подписи под статьями разные, но кажется, что перед глазами текстовый монолит, переходящий из номера в номер. А. Н. еще далеко не худший вариант: дико работоспособен, добровольно принял на себя обязанности санитаря лесов, этакого живого лакмуса, окунаемого в любой неизведанный литературный компот. Его суждения, уж конечно, важны и интересны, потому и ищущи-свищу его рецензии на «Лизу». Впрочем, ничего, ничего, молчание — уж полночь близится, стра-а-шно!!

10. Все имеет бытовой отзвук. Волны больших событий докатываются до ежедневного суетного функционирования в виде отрывочных разговорных формул. Открытие «критской» конференции в Центре имени Рублева. Экспозиция икон и церковной утвари, приветственные речи, присутствие патриарха, неизбежное неизобильное питье на фуршетных столах («Метакса», судя по слухам). С. Григоренко дни и ночи проводил за компьютером, чтобы успеть сверстать роскошный каталог к открытию критских бесед. Теперь делает еще один — к выставке, посвященной круглой годовщине Откровения Иоанна Богослова. На все предложения «встретиться-поговорить» С. Г. отвечает односложно: «Увидимся после Апокалипсиса». Что ж, у каждого в душе свой собствен-

ный Патмос, а вот подобные разговорные эквиваленты есть почти у всякого заметного происшествия. Краткий перечень быговых эквивалентных событий, по тем или иным причинам не попавших в данную хронику (род викторины): «Пиковая Дума», «Гамбургерский счет», «Выставка натюрмортов». Да, вот еще название овощемясного магазина где-то на Остоженке: «Бейлис»; эта штука явно сильнее «Фауста» Гете и Холодковского.

11. Семинар в честь семидесятипятилетия Георгия Кнабе. Приятно, что минимум церемоний и максимум дела. Блестящие доклады Б. Успенского (об обряде помазания на царство) и М. Гаспарова (о «Грифельной оде»), да и прочие им под стать. К сожалению, из-за проклятой текучки не смог услышать выступлений С. Неклюдова (о фольклоризме у Некрасова, по слухам, с элементами остроумной пародии на самый жанр научного доклада) и А. Осповата («Медный всадник»).

12. Книгоиздательский бум. Поток недоизданного и недопереизданного не иссякает. Малочисленные полиграфические команды, состоящие из более или менее самоотверженных филологов, бросившихся в пучину сомнительного бизнеса: «Гнозис», «Радикс», «Индрик», «Дмитрий Буланин». А рядом — дышащие на ладан советские книгопроизводящие гиганты (имя им легион). Издательства на любой вкус, в том числе печатающие не то, что приносит прибыль, а то, что нравится. «Книжный сад», например, раз за разом публикующий вещи любопытные, нестандартные, хоть и не выстраивающиеся ни в какую логическую линию (после сборника критических статей И. Роднянской — интригующе-откровенные дневники Ю. Нагибина).

Конец эры Самиздата наступает только сейчас. Все раннеперестроечные «боевики» выпускались с вступным подтекстом: нужно было увидеть прежде недозволенное напечатанным. От эротики до политики. Вот, что я сподобился выпустить в свет! — думал гордый собою автор (редактор, издатель). Сегодня инерция преодоления запретов исчерпана. «Тридцатая любовь Марины» не вызывает никакой реакции, даже рвотного рефлекса, который парочку лет назад непременно имел бы место.

Вот памятник самиздатского зуда в эпоху первоначальной свободы слова: «юбилейная серия» переизданий текстов К. Н. Леонтьева. 1991 год, воспроизведение обычных статей из «Литнаследства», классический брошюрный вид, немислимая верстка. Конечно, и более respectable последующие издания Леонтьева совершенно неудовлетворительны, но, слава Богу, отошло в прошлое неукротимое желание издавать самиздат после самиздата: эдипов бунт против патриархальных главлитовских предписаний. «Тетя Эдя, у вашего сына комплекс Эдипа!» — «Какой там комплекс-шмомплекс, лишь бы мамочку любил!»

Финал самиздатской эпопеи, как и следовало ожидать, фарсовый. Гоголевский стеллаж бывшей Ленинской библиотеки (ныне это учреждение существует под прикрытием трагикомичной аббревиатуры РГБ) украшает только что вышедший из печати раритет. «Мертвые Души. Поэма. Том второй, написанный Николаем Васильевичем Гоголем, им же сожженный и вновь воссозданный (!.. — Д. Б.) Юрием Арамовичем Авакяном». Нужны комментарии?

13. Сентябрь. Слипшийся ком отдаленных и многократных пересказов имевших место в каникулярно-отпускное время событий. Отголоски съезда славистов в Варшаве, где у приехавших всерьез пытались выяснить тему их докладов на очередном подобном мероприятии через энное количество лет. Некий авангардистский (?) форум в Финляндии, где, в числе прочих, что-то говорил навсегда уставший Бродский. Занятое дело — быть невыездным в девяносто пятом году. По особому смотришь на мир, не покидая пределов славного СНГ с 1982 года. Понятно — кругозор сужается, однако и некий избыток виденья приобретен по сравнению с теми, кто непрерывно повествует о перелетах из Голландии в Шотландию и обратно. Многие ведь просто канули за бутром. (Т. Толстая, М. Эпштейн — первые приходившие на ум имена.)

14. Повальное перелистывание вышедших за лето журналов. Подборка опечаток и редакторских ляпов в юбилейном номере «Иностранки» («на ее лице

играл горячий румянец»; «штурбаннфюрер СССР» и пр.). Здесь же взлелеянный поколениями подписчиков роман Умберто Эко «Маятник Фуко».

Почти курьезная заметка в «Звезде», подписанная двойным псевдонимом: Карл Фазер (Иван Коновалов). Оказывается, это реплика в долгой перепалке вокруг неакадемической проблемы искоренения ленинградской науки. Абсурдно (мягко говоря) обвинять «НЛО» в кознях и репрессиях против пушдомовских классиков, но это побочку. Поймал себя на вещи небезынттересной: странно видеть напечатанными фразы, в том или ином тембре и регистре (от шепота до крика души) непременно достигавшие слуха при каждом робком въезде в Сев. Пальмиру («Вы (москвичи — Д. Б.) долго учили страну жить по московскому времени», «вы терзали питерскую интеллигенцию», — цитирую по памяти). Ей-ей, лесбийские откровения из уже поминавшегося романа Сорокина или болезненные эросны А. Королева воспринимаются естественнее. Неужто с возвращением столице империи исконного имени начинается новый виток старого противостояния «Москва — Петербург»? Факт сей с некоторым трудом вмещается в мое сознание, впервые, кстати, пробудившееся как раз в Ленинграде, на Выборгской стороне, неподалеку от последнего земного приюта И. И. Обломова.

15. Пуант месяца. Разгрузка контейнера с книгами, вывезенными мною из недалекой (украинской) заграницы. Вопросы бывалого таможенника: «Нащо вам стільки книжок?»; «Чому везете книги до Москвы, а не до Києва?». Разгружали привычной окололитературной (окололитературочной?) компанией: Курицын, Басинский, Меламед (спасибо, братцы!).

На ровном месте — спор, который, как это ни смешно, стал чуть ли не главным происшествием в моей *сентябрьской* хронологии. Заговорили о «Вопросах литературы» и о «старом» «Литобозе». Я: «Эти издания и сейчас любопытны, у них есть своя ниша в «процессе» и т. д.». Курицын (смягчаю стилистику): «Эти и подобные им «органы» нельзя брать в руки». Мысли про себя: «Ну конечно, историко-литературную выучку из меня ничем не вытравить, неинтересных предметов и тем не бывает, все нужно «брать в руки» и даже в особенности то, что не хочется; таков путь филолога-послушника». Не могу восстановить в точности, что сказалось вслух, но в ответ прогремел взрыв! Кур.: «Я ведь не возражаю против хороших филологических статей. Вот Икс накопал восемьсот ссылок!» Бак: «Да он и накопал-то как раз для того, чтобы ты это заметил, а не ради истины». Тут взрыв приобрел термоядерный размах. Кур.: «Ах так? (нрзб.), тогда твое место (3 нрзб.) — с ними!!» — энергичный жест в направлении опешивших адептов истины и хранителей реализма, т. е. Меламеда с Басинским.

Так. Участь моя решена — сброшен с корабля современности. Самое время бежать в широкошумные дубравы. За бытовой перепалкой обнаружилась бездна: континенты многолетнего общения поползли в разные стороны, тектонический сдвиг. О проклятая моя занудная серьезность! Я и сейчас продолжаю скучно рассуждать о злополучной истине, так и не народившейся в споре. А ведь Слава, с которым мы через пару дней обменялись спокойными суждениями о погрузочно-разгрузочных коллизиях, обещал в своей хронике (см. наст. изд.) как-то сей эпизод оживить, беллетризовать. («Что-о? Истина??» Тут я смачно хряснул Бака по чайнику картонным ящиком, набитым идиотскими чешско-русскими словарями. Нечего было везти из-за кордона всякую рухлядь, поделом! «Носилки! Доктора!» — в один голос возопили Басинский с Меламедом и уволокли жертву в логово реализма...»).

Но продолжаю занудные тирады.

Что означает жить в мире, где истина не дана как презумпция моего существования? Возможны два варианта самоощущения. Первый: чувство освобождения от оков и/или экзистенциальная тоска уединенного сознания (разные стороны единой медали широко понятого шестидесятничества). Второй: отсутствие истины как изначальная норма, узус, условие и возможность выстраивания своего собственного дискурса без претензий на полную власть над ним и над его смысловыми коннотациями (пardon за стиль, на самом деле являющийся

стилизацией). Так вот, в рамках первого варианта бессмысленного существования я воспитан и, значит, попадаю в одно поколение с людьми, родившимися еще в конце двадцатых. Второй модус мировосприятия доступен мне лишь отчасти, теоретически, не дан, что называется, «в ощущении». Это — жизнь следующего поколения, родившегося в середине-конце шестидесятых. (В скобках: в нашем столетии, таким образом, получается, существовали лишь три поколения — «люди 1913 года», родившиеся в девяностых, представляли первое из них.)

Возвращаюсь к Пилатовой проблеме.

Чтобы сохранить видимость объективности, дам оба варианта взаимных негативных оценок (люди первого типа самоощущения о людях «второго типа» и наоборот).

А. «Безответственные словесные спекулянты и эквилибристы, бравирующие относительностью понятий и собственным невежеством, раскачивающие лодку традиции».

Б. «Старые козлы, цепляющиеся за свои допотопные понятия и жалкие занятия, за сусальными нравочениями прячущие ностальгию по террору».

Кавычки не случайны. Чтобы быть последовательным, мне придется разделить себя от обеих крайностей. Спрошу только об одном. Коль скоро все в мире действительно так спокойно-плюралистично, зачем так нервно реагировать на старых козлов? Пусть бы себе щипали травку в своих резервациях, мирно пережевывая вопрос «что есть истина?»!

Э-э, батенька, дело ясное: «культура» Деррида—Делеза отвердела, превратилась в «цивилизацию», а «конец истории» так и не наступил. Это я без тени злорадства говорю, голуби мои! Просто — какая, милые, у нас там парадигма на дворе? Бог весть, это еще разобраться нужно: пьеса заезжих актеров хоть и подозрительна, но пока что лишена названия — не угодить сызнова бы в мышеловку!

16. Из той же области. Залихватская книга В. Линецкого («Анти-Бахтин») зацепила за живое. Зубодробительная поверхность в теории плюс живые и свежие анализы текстов Набокова. По Линецкому, происходит «не Ватерлоо, а Бахтиноо современной гуманитарной мысли». «Под сенью зеленеющего диалогизма неомарксист обменивается интертекстуальным рукопожатием со структуралистом, а психоаналитик лакановской выучки скрывает братскополифонические объятия феминистке». Даже если (чем черт не шутит) бахтинская «полифония является лишь фантазмой монологического сознания» — пес бы с нею, к чему же очередные яростные насюки на ветрянку мельницу? На якобы не существующего врага. Знать, неспроста тратит Линецкий свои молодые силы («наш анализ ставит под сомнение релевантность этой проблемной констелляции для текстуальной реальности», Господи прости!). Верный знак девственной ущербности, осознания конца и края. Помните, бравый маршал Жуков в образцовой телезепее «Освобождение» вдруг, в разгар неудач под Москвой берется за любимый баян и произносит приговор наседующим фрицам: «А вам не кажется, что противник выдыхается?» Отсутствие глубокого дыхания у тех, кто сегодня силится примерить личину постмодернистского Гегеля, — физиологически установленный факт.

Я когда-то десять лет тщательно и увлеченно вникал в нюансы неклассических повествовательных моделей с подсознательной (видимо) установкой нащупать пути к их традиционному истолкованию. Почему же задел за живое Линецкий? Он делает то же самое, только с точностью до наоборот. Не довольствуясь «своей» территорией, хочет деконструировать и то, что еще целиком находится в объятиях стабильной парадигмы. Что там Бахтин: предтечи мира без истины и без того немалочисленны: от Флобера и Малларме до Соссюра и Валери...

17. Удивительная параллель: беседа двух пожилых профессоров. Проф. Х.: «С постмодерном не поспоришь. Это воздух эпохи, его нельзя расчислить умом, а можно и нужно ощутить кожей, печенью, сердцем!» Проф. У.: «Ну что вы мне

будете говорить! Входит какой-то заезжий шарлатан, рассказывает про гениталии — вот вам и весь постмодерн!» Ну просто — что твои Курицын с Басинским, мирно обменивающиеся устными мнениями о прозе Сорокина да Владимова (нрзб., нрзб.).

18. В РГГУ вот-вот откроется Школа современного искусства. Будут читать лекции и разговаривать со студентами Гандлевский, Ухов, Арабов, Айзенберг, неизбежные Пригов с Рубинштейном, Курицын тож. Что ж, это наверняка во благо, иначе «аллергию к настоящему», столь распространенную меж юных душ, никак не преодолеть. Вопросы их поражают:

А. А что, в ваше время Бродского в университете не проходили?

Б. Почему советские критики двадцатых годов писали так и такое? Их заставляли?

19. Откуда явятся пророки в русскую прозу (предбукеровские думы)? Не могу забыть один давний разговор с Андреем Зориным; обсуждали, можно ли сейчас начать повесть по-чеховски прямо. Ну, что-нибудь вроде: «Александр Павлович, отставной надворный советник (пардон, подполковник — Д. Б.) ранним утром вышел на крыльцо». Сошлись на том, что (как ни крути) подобный зачин нынче невозможен. Хорошо, пусть. Но нужно ли вообще к этой самой прямоте стремиться? Я — «за» (Зорин — отнюдь).

Как же! Ведь мы живем в неопisanном еще мире. Обретшее автономии слово расчудесно, но взгляните вокруг: не знавшая кисти художника жизнь колет глаза. Вернуться к благословенным временам «Физиологии Петербурга»? Приведенные за ручку в литературу дворники и шарманщики произвели в 1840-е годы настоящий фурор. Не настал ли час брокеров, дилеров и спичрайтеров? Не о том ли думают Пелевин, Бородыня, Бутов (простите за винегрет имен)?

20. Бодрящие волны грантовой лихорадки накатывают на матушку-Расею. Сложилось целое сословие литераторов и филологов, год за годом отхватающих себе финансирование трудов праведных... И в общем-то, слава Богу, что так. Очередной сезон представления проектов в РГНФ заканчивается вместе с *сентябрем, тридцатого числа*. Пора и мне попытать счастья, я что — рыжий? Так что, прощенья просим, завтра — срок, значит, последние часы месяца уйдут на заполнение канцелярских форм и реквизитов, а хроника уж пусть останется как есть — не переделывать же!

С. Зенкин

Важнейшим событием оказался (по личным причинам, ибо сам его организовывал) круглый стол «Философия филологии», состоявшийся в редакции «НЛО». Радостная легкость, с которой встреча готовилась, сменилась разочарованием, после того как она прошла. Выяснились, помимо собственных организационных промахов, несколько печальных обстоятельств общего свойства: во-первых, то, что интеллектуальное сообщество склонно к конфронтации; во-вторых, то, что отказ от философской рефлексии многими серьезными филологами воспринимается как необходимое условие профессиональной состоятельности; в-третьих, то, что идеи новейшей западной (прежде всего французской) философии в устах их русских адептов до сих пор не научились изрекаться с убедительной для всех силой, оставаясь хрупко-эзотерическим кружковым достоянием, которое опасно выносить на люди. Все три обстоятельства, в общем, были известны и раньше, но столь яркая их манифестация тем не менее огорчила.

Из собственно «культурных», то есть художественных впечатлений — спектакль французской театральной группы «АЛИС» «Каталог безоблачного счастья». Сидеть пришлось на полу — народу сбежалось гораздо больше, чем было мест в Малом зале театра имени Маяковского. Сам спектакль — скорее волшебный фонарь, чем театр: никакой «фабулы», никаких ситуаций, а одна лишь оптика,

непрерывная игра световыми образами (в романтическую эпоху такой аттракцион назывался «фантасмагорией»). Сцена полна экранами, зеркалами, светящимися изнутри ящиками; большой экран на заднике, маленькие двигаются по самой сцене, и на них постоянно проецируются то диапозитивы, то надписи, то компьютерная графика, то силуэты плоских фигурок, переставляемых по сцене, — людей, птичек, цветов и тому подобного. Два молчаливых актера, одетых как бы в шутовскую одежду, только не ярко-цветастую, а неприметно серую, лишь тем и занимаются, что расставляют и переставляют весь этот реквизит, сосредоточенно манипулируют им. В целом получается зрелище на пределе театральности, где не оставлено почти ничего из традиционных свойств этого искусства, и предлагается посмотреть, сохраняется ли все-таки при этом театр. Оказывается, сохраняется: телесное присутствие живых актеров на сцене — это все-таки столь мощный эстетический фактор, что оно способно возобладать над всеми остальными «минус-приемами». Окончание спектакля озаменовано тем, что актеры сами наконец «засветились», в буквальном смысле — они уходят со сцены на светящихся подошвах.

Л. К а ц и с

Сентябрь начался для меня *7-го*. Но не почему-нибудь, а просто первый четверг этого месяца пришелся на *7-е число*. Значит именно в этот день мы вместе с К. Поливановым продолжили в Лицее «Воробьевы горы» семинар по «Близнецу в тучах». Так и тянулись бы эти семинары, соединяя свое открытое течение ежедневными ночными беседами, но с *28 сентября* К. М. решил проводить их по понедельникам. Впрочем, этот день тяжелый выходит за пределы заданного месяца.

Того же *7-го* выяснилось, что при подготовке спецномера, посвященного Андрею Белому, кто-то в редакции «Литературного обозрения» (так!) не сосчитал вовремя полосы, и материала скромно набралось на два таких номера. Хорошо, что идя с семинара у самого метро «Университет» я услышал, что кто-то окликнул меня. То был Виталий Бенкин — финансовый директор «ЛО». Пока участники семинара шли к метро, было найдено престранное решение этого казуса. Вместо традиционных сдвоенных номеров изготовить один двойной и удостоить его честного двойного наименования. Так и порешили. Вечером звонок М. Одесскому, и все в порядке.

Где-то в эти же дни пришло письмо от К. Харера, который успел уже сочувственно отозваться даже о газетной рецензии в «Сегодня» на «Историю русской литературы. XX век. Серебряный век».

15 сентября М. Одесский известил, что «белый» номер ушел в печать.

21 сентября, когда меня не было в столице, пришли тиражи книг «Радикса»: Т. Николеску, «Андрей Белый и театр», И. Корецкая, «Над страницами поэзии и прозы начала века» и «Из английской поэзии XVI—XIX веков», пер. Л. М. Павлонского.

Пока кто-то разгружал тиражи, я был с гастроями в Донецком госуниверситете. Говорил на любимую тему «Иудаизм, христианство и русский авангард». Все свободное время честно читал роман все того же Белого «Москва». Ведь в декабре грядет в музей (его же) семинар «Москва и «Москва» Андрея Белого».

18 сентября ликвидировал последствия происшествия в американском посольстве (нет, не выстрела из гранатомета!), когда представитель вроде дружественной державы порвал приглашение Л. Флейшмана как фальшивое. К понедельнику проблема уладилась сама собой. Но забавно. В тот же день убывал в Донецк, а посему не смог побывать на юбилее Г. С. Кнабе в РГУ и не услышал доклад М. Л. Гаспарова о «Грифельной оде». Е. б. ж. еще услышим...

Перед самым отъездом сдал, кажется, три тезиса в Инслав. Один для конференции по «Сотворению мира» на забавную тему «Где «Сотворение

мира» в «Стихах о неизвестном солдате»? Два других о футуризме. Первый — о египетской символике (восходящей к Розанову) в оформлении футуристических книг на конференцию по книге в культуре и о языковых и ментальных клише в футуристических текстах на конференцию по стереотипам в языке и в культуре.

16 сентября заканчивал работу о том, как Л. Карсавин «раскрыл» подтекст зауми в «языке богов» Хлебникова.

В **10-х числах** вышел № 4 «Славяноведения» с забавно написанным, но серьезным отчетом Т. В. Цивьян о конференции «Вторая проза 20—40-х гг.», которая была в прошлом году в том же Инславе. Рядом с этим обзором — программа изучения все того же Белого в его московском музее. Сочинение М. Спивак. Читал, раз меня это коснулось.

Конец месяца выдался урожайным. Публикация Э. Герштейн об Ахматовой и Л. Гумилеве — повод для серьезных размышлений. Упоминаю именно в этом качестве, не углубляясь.

Тогда же и там же — **28 сентября** в «19 октября» — купил и № 14 «НЛО». Как говорится, слишком много мыслей стало в голове. Но размышляя на одну тему, если говорить в предложенных рамках: об одном эпизоде из статьи Р. Тименчика и З. Копельман «Вяч. Иванов и поэзия Х. Н. Бялика». Да и размышляя-то, кто о чем, а вшивый — о бане.

Меня очень заинтересовал вопрос о том, когда познакомились В. В. Маяковский и Х. Н. Бялик. По всему выходит, что довольно поздно. Но дело даже не в том, когда познакомились, а в том, что имя Бялика слишком рано попало в поле зрения Маяковского и затем — в «Флейту». В статье я бы пока не рискнул публиковать свое предположение, а в хронике (надеюсь, достаточно безответственной) — уж ладно.

Мне уже как-то приходилось отмечать, что первое «собачье» стихотворение Маяковского было написано им ДО знакомства с Л. Брик. А образность его, восходящая, кажется, к гейневской «Царице-субботе», уже была. И тут мне показалось интересным сопоставить кое-какие факты. А именно, два четверостишия:

Первое:

И видением вставал унесенный от тебя лик,
глазами вызарила ты на ковре его,
будто вымечтал какой-то новый Бялик
ослепительную царицу Сиона евреева,

где Царица Сиона = Царице Израиля = Субботе.

И второе:

Вы думаете, это бредит малярия?
Это было,
было в Одессе.
«Приду в четыре», — сказала Мария.

Если первое явно посвящено Л. Ю. Б., то в «Облаке в штанах» совсем другая женщина — Мария Денисова, кажется.

Что же объединяет Царицу Субботу или Царицу Сиона евреева, Бялика, Одессу и Маяковского?

Кажется, вот что: «Минковский Герман... В 1902—22 вновь жил в Одессе, где был гл. хазаном Бродской хоральной синагоги, председателем местных отделений об-ва еврейской музыки ха-Замир и любителей иврита Ховевей сфат Эвер; с 1917 — проф. евр. музыки и общей истории музыки в Евр. консерватории; входил в круг евр. интеллектуалов, возглавляемый Х. Н. Бяликом. <...> Из соч. М. (композиции на субботние и праздничные молитвы, речитативы, гимны и т. д.) наиболее известно «Шаббат ха-малка» («Царица-суббота», слова Х. Н. Бялика) (Краткая еврейская энциклопедия. Т. 5. Иерусалим, 1990).

Это было, было в Одессе! А уж как и что попало к Маяковскому — другой, более трудный, вопрос.

Так и закончился сентябрь **1995/5756 г. 30-е** пришлось на Царицу Субботу, впрочем, как и вечер **29**.

До Йом-Кипура осталось три дня.

В. Курицын

1 сентября. Начало. К вопросу об образе жизни, условиях и прочих обстоятельствах бытования русского литератора. Утром и днем сидел в редакции журнала «Матадор», дописывал собственные интервью с музыкантами Галаниным (поп-рок) и Батаговым (минимализм). Мораль не в том, что я, такой утонченный, должен заниматься вот этим вот, потому что за это деньги платят похожие на деньги, а за литературу не платят (моя зарплата в «Матадоре» больше моей зарплаты в «Литературной газете» в двадцать с лишним раз; впрочем, надо уточнить, что той зарплате, которая мне в «ЛГ» формально назначена, реально же я горжусь тем, что ухитряюсь получать зарплату отрицательной величины: месячная аренда литгазетовской дачи больше зарплаты, и я, расписываясь в ведомости, доплачиваю несколько тысяч). Мораль в том, что заниматься попкультурой и глянцевыми журналами еще и интереснее, чем текущей словесностью. А вернее в том, что литература все время разная и что сегодня литература — это женский роман, текст для рекламного ролика или заметочка в глянце-вом журнале, а то, что публикуют толстые журналы — это как раз постепенно становится паралитературой, чем-то бесконечно маргинальным. Литература нынче — это больше Денис Горелов, чем, допустим, Владимов, и я, расписываясь, или Петр Алешковский, или Алексей Варламов, хотя все это люди вполне вменяемые. (М. Чудакова писала в книжке про Олешу, что Дорошевич, газетный фельетонист, «породил» Маяковского и Шкловского, который, в свою очередь, «породил» целую новую словесность: я не к тому, что Денис чего-нибудь породит, он жениться-то не может, а к тому, что дешевый журнализм бывает в сто раз интереснее чем повести и рассказы.) Я не предлагаю этому радоваться. Просто так происходит. Со множеством малоприятных эффектов: так, из разговора со встреченным мною днем на Чистых прудах поэтом Рубинштейном я узнал, что он не прочь заняться какой-нибудь редакторской или типа того работой. Тут пафосу: а ведь это один из лучших наших поэтов! Бедная русская литература!

На Чистых прудах мы попили пива с Рубинштейном и Костей Богомоловым, литератором из б. Свердловска. Я специально принес диктофон и прокрутил Рубинштейну записанный из трубки автоответчик театрального деятеля Виктюка. Вы набираете его номер и там всплывает виктюковский голос с таким примерно текстом:

Нас не спросят — «Вы грешили?»
Спросят лишь — «Любили ль вы?»
Не поднимая головы,
Мы скажем горько — «Да, увы,
Любили. Как еще любили.»

И гудок, после коего следует доверять автоответчику информацию. Помоему, просто гениально. Рубинштейн с этим согласился как-то весьма уклончиво: испугался, видимо, что изобретен способ бытования поэтического текста покруче, чем его карточки. Пишет вот Виктюк стихи (или это Ахмадулина? очень похоже, но не будешь ведь звонить спрашивать), и бытуют они только таким способом. Написал новый — на автоответчик, больше ни в каком виде эти тексты не существуют. Роскошно просто.

Потом мы зашли с Костей в «Литгазету», где выпили водки сначала в буфете, а потом в отделе русской литературы с Таней Кравченко. Потом, уже поздно, зашли попить пива в «Неделю» к Потапову. В «Литгазете» я взял свежие номера толстых журналов, дабы поискать пищи для этого дневника.

2 сентября. С утра встретил в Ленинке поэтов Лукомникова и Авалиани, чему несказанно подивился. Странно уже само по себе то, что поэты знают, где библиотека расположена, а уж то, что они туда ходят, вообще не лезет ни в

какие ворота. Авалиани вручил мне свою книгу: палиндромы, листовертни и лирические стихи (последние, по-моему, зря: сложно представить, чтобы книга Рубинштейна заканчивалась «нормальным» стихотворением или чтобы Виктюк стал стихи публиковать, а не просто доверять телефонной стихии). Авалиани: «Вот сила типа кухарки марксистов. Вот с искрами крах у капиталистов», «Гашу шаг», «Ты, блин, гад. Да, гнил быт», «А дебилов томит — им от воли беда».

Из библиотеки поехал в магазин Ad Marginem, где Саша Иванов собирает в определенные дни что-то типа салона. Пришла (впервые) Таня Щербина, назвала Иванова завклубом. Щербина собирается издавать глянцевоый журнал с поразительным названием «Эстет». Я ей предложил назвать журнал «Щербина»: красиво и непонятно. И не стыдно. Приходил Парщиков, которому все больше любопытно жить в Москве и который уже хочет не очень уезжать жить в Германию: уезжать, но не очень как-нибудь. Саша Иванов пишет в «НЛО» статью про бахтинистику и страдает, что если написать, что думаешь, поссориться со множеством всяких людей; я ему говорю, что сочувствия от меня он не дождется, поскольку я с утра до ночи занимаюсь работой, связанной с такого рода риском. Дима Бавильский из Челябинска играл на валторне: какую-то болягу на полчаса, все жутко утомились. О музыке в записных книжках Вен. Ерофеева в «Знамени» № 8: «Омрачает, бередит и расширяет сердце всякая тяжелая токатность. Вот и сегодня, 28/IX, слушал финал 7-ой сонаты Прокофьева».

7 сентября. События все больше алкогольные. Третьего напились с женой дома, плавно начав сие действо у Натальи Исаковны Беккерман (замечательный поэт и литературовед, воспитавший Дмитрия Бака, Романа Арбитмана, Павла Басинского). Четвертого с Игорем Меламедом, женой его Настей и еще с группой товарищей в каком-то кафе на углу Садового и Чеховской. Пятого в итальянском ресторане «Фантазия» на презентации журнала «Матадор». Шестого в галерее «Манеж» с Салимоном и местными манежными людьми. В двух шагах от Манежа встретил Витю Санчука — как с ним не выпить? Жизнь сложна.

Пьяный Меламед:

— Слава, ты же умный, талантливый человек, как же ты можешь любить все это.... (Имеются в виду приговорубинштейны или что-то в этом роде.) В этом же нет глубины.

— Да мне и не надо ее, глубины.

— Как?! А совести, чести, правды — этого тоже не надо русской литературе?

Дискурс заразительный. Ира рассказывала, что, придя домой и просмотрев пять минут какой-то американский фильм Андрона Кончаловского, я завопил: «Вот ведь гусь какой, в Америке нормальное кино снимает, а здесь судьбоносное! Это же как надо нас, русских, не уважать».

Зато рассказал Меламеду, что у Рубинштейна настоящая фамилия Нарымов, а Рубинштейн — псевдоним, как у Кибирова. Поверил.

В редакции «Матадора» работает девушка по фамилии Арзиани. На вопрос, от какого корня ее фамилия, отвечает:

— Это очень сложно перевести на русский, в сванском языке есть такое понятие — что-то вроде «способ мышления», но посложнее...

Дискурсидзе, короче, но посложнее.

Вот литература: лежу сегодня дома, болею многими местами, читаю «Диапазон (Вестник иностранной литературы)». В номере третьем за 1994 год — статья про детскую книгу англичанки Сильвии Во «Меннимы». Живет семья — дедушка, бабушка, их сын с женой, пятеро детей. Жизнь как жизнь — работают, в журналы пишут. Но нелюдимы, но, на улицу выходя, одевают шарф, очки, перчатки и шляпу. Потому что они куклы. Тетушка Кейт их когда-то сшила, оживила и завещала им аренду дома и счет в банке. Есть-пить они не хотят, но «делают вид, что завтракают, обедают и ужинают; женщины любят посидеть с пустыми чашками, мужчины с трубками, притворяясь, что курят». Чтобы как люди. Возраст у них не меняется: дети уже сорок лет дети, а дедушка —

дедушка. Но они при этом «помнят» свою историю — как познакомились и т.д. Одна из дочерей, бунтуя против однообразия жизни, уходит из дому и погибает под дождем (промокла начинка). На чердаке находят заготовки для еще одной девочки, близняшки одного из детей, которую тетя Кейт не успела закончить. И так далее. Удивительно волнительный пересказ: почему-то мне чудится, что это совершенно волшебное сочинение.

В том же номере — рецензия на немецкую (тоже детскую) книгу, где главный герой — поросенок. Американцы только что сняли кино про поросенка, пользуется большим успехом. Такое «расчеловечение» искусства («Партия животных» Олега Кулика, «Жизнь насекомых» Пелевина и мн. др. пр.), интерес к зверям и куклам — парадигма добра и вменяемости (не то что «совесть, честь и правда»): мы не имеем права навязывать миру свой антропоцентризм, не имеем права объявлять человека мерой всех вещей. Мы только одна вещь из многих-многих-многих. Как сказано в манифесте «Партии Животных», гуманизм — это просто одна из разновидностей фашизма. Вряд ли мы были бы довольны, если бы себя объявили центром вселенной, допустим, дерева. Чем мы лучше?

Насчет Кулика — гениальная летняя история. Я рассказывал Генису о том, что вот люблю художника, который лает псом, покусывает людей, скачет голым по клеткам в зоопарке с бананом в зубах, какает и писает перед цюрихским Кунстхалле. Генису, как человеку просвещенному, все это было очень любопытно. Рядом сидел не окончательно трезвый Салимон и периодически встревал с убийственным репликами: что все это не искусство, а говно, что довели вообще черт знает до чего, что это сатанизм и что таких художников надо типа того что расстреливать через повешение (надо заметить, что Салимон имеет достаточно жесткие представления о прекрасном — тоже всякая глубина и духовность в них присутствуют, — но замечателен тем, что вспоминает о своем представлении крайне нечасто, в отличие от Меламеда, который на каждой пьянке заводит длиннющий разговор о том, что кое-кто продал Россию). И вот: потом пошли гулять по какому-то чуть не средневековому месту (главная достопримечательность города, в котором мы встретились). Было полнолуние. Генис сообщил, что надо выть на луну. Я опустил на карачки, Генис тоже опустил, и мы начали выть. Салимон подумал минутку и как миленький присоединился к нам. Очень ему понравилось. Может, и изменит свои реакционные взгляды на природу высокого искусства.

Вот событие: позвонил Костя Богомолов, который ходил сегодня к какому-то кинопродюсеру, а продюсер ему сообщил, что просит всех срочно написать одну страницу плана документального фильма о Чернобырдине, ибо буквально завтра подходящие странички уедут к самому герою, который и выберет, что снимать. Двадцать три минуты про лидера блока «Наш дом — Россия» (какой хороший лидер и какой хороший блок, врать можно сколько угодно, лишь бы Чернобырдин выиграл). Костя сейчас приедет, и мы будем сочинять страничку.

8 сентября. Продюсера наши опыты заинтересовали, понесет Чернобырдину. В смысле, каким-то его клеветам.

9 сентября. Измененное состояние сознания. Ира говорит, что самая правильная профессия — шпион. Одновременное существование в двух и более лицах при абсолютной невозможности, во-первых, их друг от друга уже отделить (фильм про Штирлица предполагал, что это возможно, а анекдоты про фильм поправляли: невозможно) и при такой же невозможности, во-вторых, определить, какое из них «сущностное». Привычная идиома — «вести двойную игру», но при этом каждому ясно, что слово «игра» тут какое-то очень «серьезное». Это тем, кто уверен, что существует какое-то понятие «игры», которое можно определить. Шпионы к тому же люди без родины, они не могут обольщаться какой либо «истинной родиной», а потому склонны придавать большое значение конкретному месту и времени: жизнь делается здесь и теперь, и надо жить здесь и теперь, а не в гребаных истинах-идеалах, тем более, что жизни завтра может уже и не быть. Или она может продолжаться под каким-нибудь другим именем, то есть будет жизнью совсем другого лица. У

шпиона нет имени — он потерял связь с означаемым. Его судьба есть сомнения означаемых друг в друге, означаемых, давно не сомневающих в отсутствии означаемого. И безвестность шпионская кстати, ибо «известность» — это мифология возможности точного знания. Мы все безвестны — даже самим себе, только шпион этого не скрывает. Это честная работа: не знать, где свои и чужие. Все остальное — симуляция хорошей мины (то есть мины вполне определенного типа, неплохо описанной) в игре, где у всех по миллиону мин. Но для нас с Ирой все эти рассуждения — фигуры речи, потому что мы еще недостаточно рехнулись, еще как-то барахтаемся в чем-то твердом. А вот безнадежный, неизлечимый постмодернист Олег Шишкин мечтает быть как раз шпионом, все время пишет про шпионов, ведет на радио «Час шпиона» и т.д.

Прочел «Камеру» Гришэма. Пишу для «Матадора»:

«Камера» появилась в Штатах в 1994 году, на много недель вошла в список бестселлеров, первый тираж составил два с половиной миллиона экземпляров, вышло малотиражное нумерованное издание в кожаном переплете и коробке, каждая книжка стоила двести пятьдесят баксов. И т.д. Успех колоссальный. Книга стремительно была переведена на русский: несколько торопливо (бригадный метод), но зато на законных основаниях. Отечественный тираж — осторожные пятьдесят тысяч.

Гришэм прославился как автор крутых динамичных текстов («Клиент», «Дело о пеликанах», «Пора убивать», «Фирма»). Надрессированный американец купил бы следующую его книгу, даже если бы Гришэм написал справочник по сопромату. В общем, он что-то подобное и написал: тенденции полностью убрать действие в кабинет адвоката, заметные у него и раньше, в «Камере» одержали безусловную победу. Внук-адвокат и дед-преступник, взрывавший тридцать лет назад негров и евреев в порядке отправления обязанностей ку-клукс-клановца, сидят с бумажками и пытаются отсрочить дедову смертную казнь. Собственно сюжета мало, зато много морали и психологии — сентиментальные американцы не прочь всплакнуть над «серьезной литературой». Это первый узелок. Второй — история держится не на погоне по горной дороге и не на перестрелке в баре с разбиванием зеркал и бутылок, а на юридических закорючках. Сюжетное событие не удар в челюсть, а отправленное в суд отношение и ответ суда. С легким головокружением понимаешь, что для американского читателя это движение бумажонок от юриста к юристу и впрямь ведь приключенческий текст. Так хорошо они знают роль бумажонок, так близко способны принимать к сердцу бой двух адвокатов — будто в ранних романах бой двух рыцарей на лошадках. Текст тягивает: начинаешь понимать, что это и впрямь интересно.

И еще: роман показывает умеренный кукиш «политической корректности» (это когда защита прав любых меньшинств становится главной доблестью общества). В романе недвусмысленно звучит, что расисты — тоже люди. Не так чтобы очень, но в каком-то смысле.

11 сентября. После собрания в Школе Современного Искусства (это что-то такое, что организуется при РГУ, подробности туманны) гуляли по бульварам с Рубинштейном и Айзенбергом, выпивали и постановили, что русский символизм был настолько плох как поэзия, что и говорить тут ровным счетом не о чем. Подобные решения всегда поднимают решающих в собственных глазах и позволяют им некоторое время ощущать себя эдакими истинными ценителями и хранителями того священного уголька, что теллится в тех уголках и каморках, о которых столь проникновенно и трепетно... ибо... В общем, понятно.

У Айзенберга была бумажка, приглашающая на некий «Красный Куб» (надо полагать, изобразительное искусство) в дом шесть/один по Сретенскому бульвару, подъезд 10. Мы оказались как раз в тех краях в то самое время и решили зайти. По дороге мы сообразили, что шесть-дробь-один — это страховое общество «Россия», то есть мастерская Кабакова, где теперь институт Бакштейна, где, очевидно, акция и проводится. Приготовились уже лезть на шестой этаж, но счастливо встретили выходящего из подъезда Бакштейна (скроченного в три

погибели по причине какого-то происшествия в нервах спины): оказалось, что у него подъезд совершенно не тот. Минут двадцать искали десятый подъезд, облазили весь дом, но не нашли. Что, очевидно, и было художественной акцией.

А в «Матадоре» мне зарплату урезали — нечего было делать запись от первого сентября.

12 сентября. Дима Бак привез с Украины пять тысяч книг. Разгружали. Был Меламед, поспешивший после в «Библио-Глобус» презентовать свою книгу. Всякая история имеет предысторию. Как-то Мелаламед зашел в «Библио-Глобус» и услышал по трансляции, что на втором этаже стоит писатель Вик. Ерофев и подписывает желающим свою книгу. Меламед сильно плевался. Во-первых, потому, что на обложке — голые бабы (на деле репродукция Кустодиева; нравственность Меламеда имеет обыкновение доходить до космических величин: увидев в телевизоре фрагмент из «Утомленных солнцем», где употреблялось слово «блядь», он сделал вывод, что это вредный, пошлый и глубоко антирусский фильм). Во-вторых, потому, что стоять вот так на втором этаже и подписывать книжки — дело, не очень достойное русского писателя. Не знаю уж, что случилось, но сегодня Меламед, не помяная о истории с Ерофеевым, очень даже резко в «Библио-Глобус» отправился. Тут, видимо, дело все в том, насколько ты духовно книжку надписываешь.

Грузя, мы ухитрились страшным образом поцапаться с Димой Баком. Не склонные к ругани вообще и никогда не ругавшиеся друг с другом, мы повели себя совершеннейше мерзко. Виноват был я: случайно между делом выразил свое отношение к журналу «Вопросы литературы». Крайне глупо поступил: никогда не надо высказывать: а) негативного отношения к чему-либо без чрезвычайных на то оснований и б) вообще отношения к тому, до чего тебе, в общем, нет дела. Отключилась система защиты — я наивно полагал, что Дима, как профессиональный филолог, знает красную цену журналу «Вопросы литературы». Дима взорвался. Заявил, что я не люблю «Вопли» потому, что не люблю академическое литературоведение. Я резонно заметил, что это двойная ложь. Во-первых, «Вопли» — литературоведение не столько академическое, сколько говенное, во-вторых, я при каждом музыкальном случае сообщаю, что очень люблю академическое литературоведение и атрибутировать мне таковую нелюбовь — это попытка изжить свои собственные комплексы: не получается ПРИДУМЫВАТЬ, не имею идей, буду презирать тех, кто брешет, не имея филологической культуры. Кто-нибудь слышал от меня некрасивое слово против ученых, имеющих тысячи сносок, например, против литературоведа Ъ? Бак закричал, что Ъ и есть главное говно, что все его сноски только затем, чтобы Слава Курицын восхитился их количеством, и что оному Ъ нет дела до истины. Я побагровел, гордо заявил, что при слове истина хватаюсь за бронезилет, сграбастал самый тяжелый ящик и поволок его на второй этаж. Дима шел следом, мешал нести ящик и последовательно изобличал некоторых зарвавшихся писак, кои бледнеют при слове истина: не потому ли, что сами наделяют это слово каким-то метафизическим значением? Услышав, что меня подозревают, что я могу что-нибудь, хоть даже и букашку какую насекомую, наделить метафизическим значением, я опустил ящик Баку на макушку. В общем, скандал, кошмар. Остается утешаться словами классика: я как личность выше был, людей, во всяком случае, говном не обзывал.

Интересно, выполнит ли Бак мою небольшую просьбу: в обмен на то, что я подняя таскал тяжести и слушал пакости, зайти в деканат истфила РГГУ (где Дима сам замдекана) и узнать, кто записался ко мне на спецкурс. Другими словами: есть ли пределы иудейской неблагодарности?

13 сентября. Пределы есть.

14 сентября. Пришел к Паршикову пить водку с Андреем Левкиным. Паршиков не пьет, но ощущение производит абсолютно пьяное. Эффект известный, но всякий раз забавный. Я пришел и на второй же минуте стал слышать тексты, которые должны бы раздаваться в пьяной компании в районе третьей

бутылки. Парщиков говорил про своего киевского друга, соученика по какому-то зоологическому вузу, коему вуз на три месяца поставил в дом клетку с орангутангом (девать было некуда). Орангутанг все время онанировал, глядя на большой портрет Высоцкого. Комнату, где стояла клетка, друг одновременно сдавал трем пэтэушникам, которые клепали что-то на авиационном заводе и были по сей производственной причине совершенно глухи. Картина преидиотическая: глухие подростки и онанирующий орангутанг. Высоцкий еще. Потом Парщиков плавно перешел к истории о том, как ему в Москве всучили на три дня пингвина. Пингвин стоял на коврике в углу, совершенно не передвигался, спал стоя и вонял рыбой. Его никак не звали, что Парщикова особо смущало: «Иметь дома, что никак не называется». Парщиков носил его под душ и на улицу. Пингвин с трудом заступал в лифт. На лице Парщиков водил его на шлейке. Подчеркиваю, и я и Парщиков были абсолютно трезвые. Потом он стал иллюстрировать Кастанеду. Стоишь полтора часа в очереди за водкой. Когда очередь подходит, у окошка возникает левая женщина. Парщиков ей говорит: вы здесь не стоите. Она отвечает: правильно, я не здесь стою, я стою вон там, в конце. Берет бутылку и уходит. Кастанеда и есть: я не здесь стою, а там.

Забавная история: хотел написать в «Литгазету» статью о том, какая у нас хамская, невоспитанная, некультурная литературная критика (на последних примерах из газет и журналов), но не смог. Скучно. Вообще крайне скучно писать о том, что происходит в литературных журналах и вокруг; надо выдумать для «ЛП» (где я не могу не работать, поскольку дача) какой-нибудь специальный жанр.

15 сентября (дату мог перепутать). Записывались на Би-Би-Си с Зориным и Чудаковой. Вели достаточно абсурдный спор о роли критики в обществе. Литературной. Ясно, что ни одному человеку на планете Земля наш спор не интересен. И не потому, что нет проблемы, что она никого не интересует или что мы такие идиоты, что не можем ничего внятного сказать (Чудакова, во всяком случае, как член президентского совета не может быть идиотом). Просто желающие могут ознакомиться с нашими соображениями по этому и смежным поводам в каком-нибудь более спокойном месте. Чудная вещь радио: я не до конца верю, что существуют какие-то радиоволны, мне кажется, это выдумкой художественных натур Попова и Маркони. Логично в этом вряд-ли существующем мире симулировать разговор о случайно выхваченной из потока становления проблеме. А чашка кофе в «Славянской» между тем стоит четырнадцать тысяч рублей.

16 — 19. Из дому практически не выходил, сочинял науку, в связи с чем употреблял внутрь всякие квазинаучные и простонаучные книги, от Владимира Соловьева до Д.Сегала. Привычно потребляемые (без эскалации, ясное дело) толстые журналы особой пищи уму не дают. Хотел было поделится с этими страницами соображениями о каких-то сочинениях М.Кураева, А.Дмитриева и еще кого-то, но остановился, сообразив, насколько это скучно. Зато прочел «Парфюмера» Зюскинда (раньше не читал, хотя делал вид, что прекрасно даже читал). Презабавное сочинение. Злодей — тот, кто может воспринимать и транслировать один язык (в этом смысле все наши логоцентристы — типичнейшие парфюмеры, и если девушек не режут до смерти по двадцать шесть штук кряду, то лишь потому, что недостаточно талантливые парфюмеры). Но одновременно это и о том, что язык Гренуя сам по себе очень даже прекрасен, что в мире есть множество хороших языков помимо говорения словами и писания маслом. При чем тут вообще масло?

Все хочу записать пару очень смешных литвпечатлений, припасенных для этого текста летом. Первое — знакомство с Галей Гусевой, редактором журнала «Другие берега». Крайне приятная во всех отношениях женщина с феерическим пунктиком. Она ходит по Москве и собирает подписи под ксивой, требующей передачи ЦДЛ (вернее, здания СП) неким Ол(Ал?)суфьевым, коим этот дом принадлежал до революции. Дом чужой, отобрали у Олсуфьевых, теперь должны отдать, если имеем совесть. А мы, писатели, совесть иметь как раз должны.

Галя обнаружила где-то в Новой Зеландии бабушку, которая этим Олсуфьевым потомок. Этой бабушке следует вернуть ЦДЛ. Идея, явно отдающая гениальностью. Очень смешно: Галя берет по этому поводу интервью у всяких писателей (Е. Попов, В. Непомнящий, еще кто-то) и спрашивает, почему писателям, охальникам, не приходит в голову отдать ЦДЛ старушке из Новой Зеландии. А писатели мямлят что-то типа «как же это мы оскорбились, надо исправиться», вместо того чтобы сказать: «не волнуйся, Галя, глупости ты транслируешь редкие».

Еще история, вернее, синтагма. Сережа Кузнецов утверждает, что кто-то из его приятелей произнес следующую фразу: «Надо встать собратиться пойти найти купить выпить». Шесть инфинитивов без всякой натяжки. Вот это язык, вот это культура, вот это традиции, вот это духовная мощь.

Памятуя, что обещал Латыниной в ближайшее время статью, опять сочиняю для «ЛГ». Глобалку о том, что поэзия на фиг не нужна. К таким проблемам следует подходить исключительно радикально, иначе неинтересно. И пусть кто-нибудь попробует возразить, что нужна.

20 сентября. В «НЛО» встреча философов и филологов о философических основаниях филологии. Сели на разных концах стола и давай говорить на разных языках, считая чужой язык неправильным. Рыклин интересовался у Гаспарова, читал ли тот Фейерабенда.

Вера Мильчина назвала философов «лириками», а Подорога филологов — за то, что они текст аки труп — киллерами. Безродный резюмировал: лирики и киллеры.

Вечером, в измененном состоянии сознания, обсуждали, является ли Аня Альчук (присутствовавшая в «НЛО») писателем либо философом. У нее есть книжки: на чистой страничке иголкой выколота буква. Например, буква А. На просвет видно. Я говорю: если сказать человеку с улицы, что это литература, он расхохочется и утвердится в мысли, что интеллигенция не мозг, а говно. А если ему сказать, что это философия, он утвердится в той же мысли, но как бы, что ли, с большим уважением.

Где-то на днях Басинский вез мне от Парщикова стол деревянный, овальный. У меня нет стола, а у Парщикова родители уезжают в Германию, где обходятся без столов. Стол в машину не лез, Басинский предложил отвинтить ножки, мы с Парщи́ковым были уверены, что ничего не получится, но получилось запросто. Басинский в очередной раз продемонстрировал преимущества русского реализма над отечественным постмодернизмом.

Пашка ведет в «Новом мире» рубрику пакостей: по нечетным номерам на протяжении трех страничек он хамит за деньги приличным людям. «Новый мир» вообще стал исключительно хамским изданием, совершенно запросто ругаются, как пэтэушники, считая это служением высшим началам. Написал безобидный Слава Кулаков статью о спокойных культурологических проблемах, ни одной русской мухи не обидев, а Ю. Кублановский (быть, быть ему председателем комиссии по литнаследию Солженицына; а жалко, хороший ведь Солженицын писатель) тут же обозвал Кулакова «зомбированным» и «эстетически бесхребетным», т.е. осуществил типичное оскорбление личности, даже того и не заметив. Так вот, в девятом номере у Басинского новая пакость под названием «Чучело России». Там он цитирует мой и Кузминского добрые слова по поводу пятидесятилетия Победы и пишет, что хоть мы и решили поиграть в патриотизм, а его, Басинского, не проведешь, патриотизм сей — ненастоящ. Вот эффект Басинского. Пишет что-то, во-первых, подчеркнuto гадкое: при отличных от моих представлениях о сохранении энергии автора подобных силлогизмов следовало бы окунуть два-три раза головой в унитаз, как один грузин другого грузина в фильме «Мимино». Пишет, во-вторых, нечто совершенно тупое: любой мало-мальски вменяемый человек понимает, что говорить о «настоящем» патриотизме (реализме, постмодернизме, гомосексуализме) можно или в дурдоме, или в литобъединении при фабрике «Красный хрен» (к каковым литобъединениям с разной степенью успешности дрейфует

большинство наших журналов). Но при этом ни одному из тех, кто знает Басинского, в голову не придет, что это человек «плохой» или «глупый». Это один из милейших людей, которых я вообще когда-либо знал (фраза в невозможной стилистике, но здесь пригодилась именно такая). И тексты его как бы не запрограммированы на обидеть: даже те, кого Пашка как-то назвал в «ЛГ» натурально гаденышами, не особенно оскорбились, почувствовав, что оскорбления здесь куда меньше, чем чистой литературы. Басинский — писатель, проект его не концептуально-нравственный, а вполне художественный. Он сделал из себя отличного персонажа «литпроцесса». Как Пригов придумал персонажа, орущего кикиморой, так Басинский — персонажа, сочиняющего гадкие тексты. У «просвещенных консерваторов» все замечательно с идеологией и самоидентификацией (Логос ночами является и сообщает: верной дорогой идете), но плохо с молодыми кадрами. Молодежь идет в брокеры или постмодернисты, там больше платят. Особенно талантливая молодежь. И вот появляется молодой, симпатичный, энергичный, пишущий с неким мрачным изяществом и безусловно сообразительный (на фоне традиции «русского реализма») Паша и начинает свежим голосом говорить вечные истины, которые тут же и сами свежеют — от голоса. Говорить, с одной стороны, жестко, определенно, последовательно: многие его полюбили за то, что он говорит то, чего бы сказать или не решились, поскольку пуганые, или не смогли бы по недостатку таланта. Но, с другой стороны, говорит он не из задницы, а с самой что ни на есть передницы: терпимо относится к приговорубинштейнам, якшается с постмодернистами, читает текущие тексты и спорит с текущими людьми, а не вообще за советскую власть. Ясно, что полторы нехитрые идеи (мир есть замысел божий, и есть в нем погтайная гармония), лежащие в основе Пашкиных рассуждений, в ближайшее время новых ярких адептов не получают. Басинский — прекрасное, комически-трагическое завершение традиции (со всей условностью слов типа «завершение»): с одной стороны, она завершается такой приятной глазу талантливой фигурой, с другой — длинная история мысли, полная замечательных приключений, выродилась в Пашкино бе-бе-бе.

Кроме того, Басинский — ценный персонаж для своих персонажей (для меня, например), для людей, которых он из сочинения в сочинение обливает грязью, которая начинает выглядеть как знаки почета. В начале перестройки, повествуя о пострадавшем от коммунистов том или ином писателе, любили приводить цитаты из погромных статей: лазучик, пособие, даже свинья не гадит, где ест. Эти цитаты воспринимались явно как боевые награды, как заслуженный успех. То же самое и с теми, кого гнобит Басинский.

Но все это было бы скучно, если б не великолепный стилистический дар. Стилистика вообще только материализация логики. Кто умеет логику хорошо (например, Набоков), способен на стилистические шедевры, но шедевры иногда может выдавать и система с большой логикой, логически невменяемая. Так гениален язык советской пропаганды, так великолепны бывают фразы Басинского: «Не Россия в цене. Чучело России. Противное чучело с бусинками вместо глаз и опилками в животе». Мне кажется, это совершенно драгоценный текст. Помыслить чучело абстракции — очень нетривиальный мыслительный ход. Блестящая литература. Или вот еще: «Еще слабо вывалили в грязи «демократа», еще посадят его на шест в смоле и перьях и протащат перед веселой толпой, равномерно бия картонным молотом по картонной башке». Чудо ведь. Что за молот, что за грязь? Полный Хармс.

Да, фраза из телевизора. О каком-то художнике: «Он владел органикой гармонических парадоксов со всей силой контрастного видения». Хороший, видать, художник.

Дальше о Басинском. Эта его игра, кроме всего прочего, довольно рискованный, но красивый коммерческий проект. Пройдет эн лет. Старые логоцентристы перемрут, и Басинский останется очень заметной фигурой. В его поколении таких чудиков больше нет, на десять лет вперед-назад тоже нет. Пашка автоматически превращается в классика и гробет дивиденды из двух источников. Во-

первых, традиция все равно будет какое-то существование влечить: пусть жалкое, но звезд в ней будет так мало, что на единицу звезды придется вполне мясистый кусок. Во-вторых, государство, если динамика останется прежней, будет считать себя должным с уважением относиться к маргинальным явлениям (как в Америке любят негров и педерастов), тем более к тем, что сохранились с ранних времен, и как-то их поддерживать.

Для меня Пашка ценен еще и тем, что через него я имею какую-то связь с мракобесным «русскореалистическим» миром, который, разумеется, абсолютно чудесен. Пишет Паша в какую-то «логоцентрическую» редакцию (в скобках: я придумал роскошный синоним лексемы «фаллологоцентризм» — хуесловоцентризм) текст, в коем указано, что в России требуется ввести взад цензуру. Идея как идея. Паше отвечают: нет, такого мы себе позволить не можем, выступить за введение цензуры. Эту фразу убери. История-то ведь гиперталантливая: совершая акт цензуры, они говорят, что не могут говорить о цензуре, ни на мгновение при этом не лукавя, не ощущая двуручности жеста и искренне считая себя в глубине души противниками цензуры вообще, но не прочь бы иметь ее в качестве послушной частности.

21 сентября. Лена Тишков принес каталог своей выставки в Екатеринбурге, где (в каталоге) моя статья.

Весь день мотался по Москве, получал в трех местах какие-то деньги.

Выпивая водку в «Литгазете», бросил взгляд на какую-то сверстанную полосу, где один из текстов начинался со слов о том, что вот в «НЛО» напечатана умная статья Тимура Кибирова «Вторая сакро-куляризация». Статья с таким названием мне введома потому, что напечатана встык с моей статьей. И я, конечно, хорошо знаю, что написал ее Пригов. А тот, кто «НЛО» не читает, все равно должен бы знать, что «статья Кибирова» — словосочетание априори подозрительное и нуждающееся в проверке. Говорю: там статья Пригова, а не Кибирова. Ничего, говорят, себе, бляха-муха, вот это да. Я говорю, а что, уже нельзя поправить? Да, говорят, можно еще, но это в компьютерный цех звонить надо, а если не дозвонится, то еще с пятого этажа на третий идти. Ладно уж, пусть будет Кибиров.

И то верно, какая фиг разница. Читаю биографию Набокова, Гаспарова про Древнюю Грецию и какую-то книженцию про психоанализ. На днях приснилось, что я убил Гениса — под правую лопатку, чем-то острым. За что — не помню.

22 сентября. Провели с Ирой восемь с лишним часов в «Олимпийском», на Кубке Дэвиса. Наши проиграли все, что могли.

23 сентября. Ходили к Володе и Оле Шаровым. Оля пеняла, что Володя много пьет и говорила, что как-то раз натурально видела, что глаза у него смотрели в разные стороны. Думала, это метафора, а тут сама убедилась, что так бывает. Володя возразил:

— Только последний мудака будет смотреть двумя глазами в одну сторону. Это все дикости цивилизации: один глаз-де смотрит, другой его страхует...

26, кажется. Зашел в «Неделю» к Потапову. Он спросил меня, стоит ли покупать ему такую-то модель компьютера за двести, что ли, долларов. Я чего-то сказал. Потом появился Петя Алешковский: у него Потапов спросил, следует ли покупать за полторы тысячи тех же денег какой-то глубоко подержанный автомобиль. Искренний Петя горячо стал Потапову что-то доказывать. Зашел бы Кир Булычев, который что-то тут в «Неделе» печатает, Потапов спросил бы, стоит ли покупать за тридцать тысяч домик такой-то и там-то. Суть в том, что ни тридцати тысяч, ни полутора, ни двухсот долларов у Потапова совершеннейшим образом нет, а есть только верно увеличивающиеся долги. Смысл этих разговоров — как-то чувствовать себя участником к большой жизни, оперировать большими деньгами хотя бы устно. Устно оно и лучше: несложно, безопасно, быстро. Пооперировал две минуты и свободен.

С Андреем Зориним произошла удивительная история. Оказывается, в 1812 го-

ду некий француз, улетающий из России, прихватил с собой сундучок с драгоценностями зоринской прапрабабушки. На сумму не то что астрономическую, но вполне пристойную. В своей долбаной Франции он на эти деньги открыл какое-то дело, был фантастически удачлив и быстро разбогател. Сын его переехал в Квебек, где тоже занимался какими-то бизнесами и все время крайне успешно. Сын сына состояние преумножил и т.д. В общем, текущий потомок того француза узнал каким-то образом, кому именно его пращур обязан первоначальным капиталом, озолотившим семью, ухитрился обнаружить в России Зорина и отписал ему в завещании два с половиной миллиона канадских долларов. А так как потомку семьдесят девять лет, то Зорин, ошалевший от счастья, ходит потирает руки, ждет, пока благодетель померет, строит планы купить хутор где-то почему-то в Эстонии, приобзреть овцу и больше никогда не заниматься отечественной словесностью. Везет же людям.

27 сентября. Опять о Басинском. Частотность его появления в дневнике нуждается в венском анализе. Ну все равно: как умный Яковлев дурака Басинского обманул.

Сидят Басинский с прозаиком Сашей Яковлевым в деревне, пьют, например, джин. Басинский одно время был ярым поклонником джина, но так как русскореалистических гонораров на сей можевеловый нектар не хватало, Басинский придумал следующее: наливать в бутылку из-под джина водку русскую мерзкую за шесть тысяч рублей, выдерживать, пока она впитает запах, а потом ее от джина не отличишь. Если еще тоника добавить — вовсе не отличишь (я ему сказал, что джин так и делают: есть некая первобутылка, через которую уже несколько веков пропускают русскую дешевую водку).

Так вот, сидят, пьют, смотрят футбол. Яковлев в футболе разбирается, смотрит сознательно, а Басинский, как кот, — фигурки бегают, да и ладно. Играют условные «Буран» и «Вымпел». Яковлев, знающий, что «Вымпел» априори сильнее, предлагает Басинскому спор на десять тысяч рублей: Яковлев за «Вымпел», Басинский, которому все равно, за «Буран». Поспорили. А в этот день «Буран» почему-то разошелся: забил один гол и продолжает атаковать. Басинский видит, что «Буран» его лучше, и предлагает поспорить еще на десять тысяч, что «Буран» забьет второй гол. Умный Яковлев в башке почесал, согласился. Поспорили, чокнулись, выпить не успели — судья на экране свистит, кончилась игра. Русское сознание во всем устремлено в бесконечность — Пашке ведь и в голову не пришло, что может игра закончиться.

28 сентября. Все, заканчиваю. Сегодня объявляли букеровских финалистов. В Доме ученых. Вина дали столько, что выпито оно было за семь, без литоты, минут. Смешно не это (сколько хотят, столько дают), смешно, что после этого еще полчаса носили закуски — жульены, мясо. Пришлось идти на бульвар и пить из крышечки водку израильскую (какую-то еще особую: Саша Михайлов с собой принес).

Измененное состояние (кажется, на следующий день). Понял, что значит известный анекдот про грузина. «Гоги, ты помидоры любишь?» — «Кушать люблю, а так — нет». Вспомнил, как на днях пили с Толиком Богатых «Вайт Орла», и он меня спросил, как на вкус тот «Орел», который цвета марганцовки (с какой-то ягодой). Я стал рассуждать, что просто вообще не люблю настойки — то есть люблю, как жанр, люблю, что они есть в мире, а сам не люблю. Как Гоги.

Последнее. Последняя летняя заготовка. Книжка Бродского на финском языке, перевод Юкки Малинена. Сижу на каком-то мероприятии, делать нечего, читаю Бродского по-фински. Вижу: «jggtth, Цусима-Хирасима», а следующая строка заканчивается словом *iohogata*. Юкка рядом, я спрашиваю — что такое? Он, очень довольный, объясняет, что на каком-то диалекте есть слово, похожее на *iohogama*, которое значит что-то типа «ни то, ни се». Юкка горд находкой. Это по-русски здорово звучит:

ЭХ, ЦУСИМА-ХИРОСИМА, ЖИТЬ СОВСЕМ ИОКОГАМА!

Вера Мильчина

Начну с анекдота из жизни — к случаю. Одна молодая дама, выпускница филологического факультета МГУ, рассказывала: «Сначала пошла работать — преподавать французский — в педагогический институт. В аудитории в основном девицы; стою у доски без всякого интереса. А теперь перешла в МГИМО — совсем другое дело. Стою у доски не просто, а со значением». Вот так и я в качестве «хроникера» — теперь живу со значением.

1 сентября. Мой культурно-событийный *сентябрь* начался в августе, когда до Москвы дошел шестой номер журнала «Звезда» и я узнала, что совершенно незнакомый мужчина меня разлюбил и счел необходимым объявить об этом на всю страну; см. Звезда, 1995, № 6, с.204; там так и написано: «Я любил вас, Вера Аркадьевна» — а дальше про то, чем я этого загадочного мужчину, имеющего множество таинственных псевдонимов: сегодня он Иван Коновалов, завтра Карл Фазер (от шоколада или от папы Карло?), а в миру Е.Голлербах, — прогневила. Оказывается, вот чем: я с «подельниками» — А.С.Немзером и журналом «НЛО» — составила коллективного Жданова и обрушилась на него, Коновалова (тонкий намек на то, что он — Ахматова и Зошенко в одном лице; впрочем, там это сопоставление и без намеков проведено, черным по белому). В подробности входить неохота, да они того и не стоят. Мне одно обидно: Карл Фазер (Иван Коновалов) сказал только, что меня разлюбил, а за что любил — не сказал. Теперь хожу и мучаюсь: что же я потеряла-то?

3 сентября. Начала я с лирической ноты, но теперь самое время оговорить, что я человек сугубо вербальной, а еще точнее — книжной культуры, и мои впечатления носят по преимуществу книжный характер. В том смысле, что они — впечатления от книг. Из них едва ли не самое сильное — покупка Русского биографического словаря (репринт знаменитого издания начала XX века; пока вышли шесть томов). Не подписавшись на него три года назад, когда том стоил 30 рублей, я раскачалась на покупку теперь, когда он стал стоить 30 тысяч (но тома с едва заметной помятостью левого нижнего угла переплета в издательстве отдадут за 20 тысяч и еще просят прощения за брак). И испытываю от того, что РБС стоит на полке, непроходящее наслаждение. Я не бросилась его читать: что нужно, читано было раньше в библиотеке, а что не нужно (сейчас), подождет своего часа. Но сама мысль, что в любой момент можно подойти к собственной (а не библиотечной) книжной полке и прочесть биографию интересующего тебя исторического лица, греет душу. Вовсе не будучи «ангажированной» издательством Аспект-Пресс, исключительно по собственной инициативе сообщаю их телефон (вдруг кто-нибудь вдохновится и захочет поехать на станцию Перово): 309—11—66.

4 сентября. Другой источник «отсроченного наслаждения» — книга Р.М.Кирсановой «Костюм в русской художественной культуре XVIII — первой половины XX веков (Опыт энциклопедии)». Вообще-то идея чисто борхесовская: реальность материй и фасонов прошлых веков поверяется здесь литературой, от которой как бы и становится зависимой (в энциклопедию вошли только те словарные слова, на которые нашелся пример из русской художественной литературы). Но какой, собственно, другой залог остался нам от этих эпох в нашем повседневном быту, кроме литературы? Особая, шегольская красота (красота не вещественная, хотя оформлена и отпечатана книга замечательно, а интеллектуальная) кирсановского «Костюма» — именно в этих литературных примерах, открывающих каждую словарную статью (равно как и в цитатах из

«Московского телеграфа» и «Моды» внутри статей). Здесь читателя не изумляют самобытной концепцией, родившейся из головы исследователя на манер Афины Паллады и ни к чему земному покамест отношения не имеющей; здесь нас погружают в материальную среду давнего времени, представляя ее не как надоевшую заурядность, но и не как бессмысленную экзотику, а как процесс, где всякая деталь — равно как и ее исчезновение — имеет смысл.

5 сентября. В Овальном (а на самом деле многоугольном) зале Библиотеки иностранной литературы вечер стихов и переводов Вадима Козового. Он читает их, к счастью, совершенно без выражения, без всякого «поэтического» пафоса, и это позволяет только лучше слышать ритм переводов в некоторых стихах, например, в замечательном — именно в этом переводе — «Воре» Аполлинера. В переводах Козового (из XIX-го века; XX век — другая стилистика и не моя епархия; тут я судить не вправе) совсем нет того, для чего очень подходит определение — впрочем, совершенно ненаучное — «резина». Резина — это когда все правильно и грамотно, но совершенно непонятно, что настоящий писатель (поэт) на русском языке так безжизненно и гладко бы не писал. В переводах Вадима резины нет вовсе. Но это, впрочем, я знала и раньше. Поразило меня, пожалуй, другое: он может себе позволить сказать — без интонации: «“Лебедя” Малларме многие переводили, но ни у кого не получилось. У Волошина получилось первое четверостишие, а остальное — нет. А у меня, кажется, получилось» (да нет, вру, «кажется» — это я добавила от себя). И в этой фразе, что самое поразительное, звучит не бахвальство, а просто констатация факта (и, кажется, справедливая). Тут-то и задумается: а те (я первая), кто обставляют разговор о собственных писаниях разными «кажется» — может быть, просто-напросто кокетничают?

6 сентября. Получила девятый номер «Нового мира», а там окончание прозаического произведения под названием «Роман воспитания». Конечно, я необъяснима, потому что его автор — моя добрая знакомая. Но зато и знакомая — не простая, а приобретенная весьма оригинальным образом. В самом апогее перестройки в журнале «Даугава» было опубликовано произведение непонятного жанра под названием «Покаянные дни». Вроде бы просто хроника жизни многолетней и очень малоимущей писательницы в городе Перми. Но «образ автора» этой хроники оказался столь сильнодействующим (так много в этом авторе было бескорыстия, силы сострадания к знакомым и к незнакомым), что ваша покорная слуга, честное слово, не страдающая ни излишней сентиментальностью, ни патологической общительностью и сроду не писавшая писем незнакомым людям, возьми да и напиши письмо на деревню дедушке: «журнал «Даугава», Нине Горлановой». И самое удивительное, что я оказалась такая не одна; еще на нескольких человек эти «Покаянные дни» действовали с такой же силой. С тех пор мы с Ниной переписываемся, а поскольку она имеет привычку вести культурную (и бытовую) хронику своей жизни не как мы, по авралу, а изо дня в день на машинке в четырех экземплярах, то довольно скоро я стала регулярно получать в письмах один из экземпляров этой хроники. Очень странный, какой-то опьяняющий эффект: включиться «с середины» в чужую жизнь и раз в неделю или в две получать какую-то отрывочную информацию о людях, известных тебе только по рассказам (вроде смотрения телесериалов, которых я, впрочем, не смотрю). Так вот, такой же эффект присутствия создает, мне кажется, проза Горлановой, из этих каждодневных записей почти всегда и складывающаяся. Но «Роман воспитания» — это вещь особая. Этот самый «роман» Нина и ее муж и соавтор Вячеслав Букур попытались воплотить в жизни: при двух собственных детях взяли на воспитание семилетнюю дочку пьяной бабы, надолго севшей в тюрьму, лечили ее от бесконечных болезней, взращивали в ней талант художницы, учили ее читать, видеть и понимать — и в результате она без всяких рефлексий бросила их ради новых джинсов, а выросши (уже вне их воспитательного воздействия) в нормальную пермскую проститутку, вселилась в выхлопотанную ими же комнату в той же коммунальной квартире и несколько лет подряд своих бывших приемных родителей покрывала матом, унижала,

грозила убить и проч. — пока наконец не нашелся простодушный немец и, точно по Нининым непротивленческим молитвам, не унес ее «в богатство» — в Германию. Если угодно, можно этот «Роман воспитания» трактовать очень широко — как полемику с наивной просветительской верой, что «перевоспитать» можно всех (оказывается, что семь лет, проведенные при матери, звавшей дочь ласковым словом «Гнида», нельзя отменить ничем — ни прекрасным, ни добрым, ни вечным). Но этот «роман педагогической неудачи» не только иллюстрация тезиса, но еще и проза, где «чужое сознание» (этой самой девочки Насти) показано иначе, чем свое собственное (едва ли не самая трудная задача — не изображать повсюду, как писал Пушкин, «единый характер (именно свой)»).

8 сентября. Книжная ярмарка. Говорят: книгоиздание оскудевает; полиграфия не на уровне; денег нет и все проч. Я даже и знаю (из частных источников), что это все правда (особенно, что денег нет; их нет ни на что, но на оплату труда переводчиков особенно), но ярмарка мне все равно очень понравилась. Во-первых, тем, что все продается, а не только экспонируется. Ну и что, что раньше было на ярмарках больше книг и больше зарубежных издательств? Все равно все сводилось к танталовым мукам: то ли выписывать в блокнотик названия нужных книг, которые поступят в библиотеки года через два (а то и вовсе не поступят), то ли униженно объяснять французам со стенда, что им же самим лучше не везти эту книгу обратно во Францию, а например, отдать ее мне. А теперь всё можно купить. Конечно, можно купить только то «всё», что на ярмарку привезли, но для стремительного похудания кошелька и этого достаточно. Конечно, на «всё-всё-всё» денег не хватает, но с этим дело обстоит, как и с прочими пром- и прод товарами; из двух ситуаций: когда все дешевое, но его нет, или когда все дорогое, но оно есть на прилавке, мне вторая нравится гораздо больше; пусть я это дорогое не куплю, но зато по собственной воле, а не потому что его кто-то придержал. Если лениздатовская книга «Россия XVIII века глазами иностранцев» в 1989 вышла двухсоттысячным тиражом и стоила 2 рубля 80 копеек, это, разумеется, было хорошо. Но купить-то её тогда все равно было невозможно. А сейчас она в букинистическом отделе стоит 16 000 (отмечаю для грядущего историка) — но зато если очень нужно, купить ее можно.

Но это все философствования, а меж тем ангелы, беседовавшие когда-то с героем «Москвы—Петушков», непременно спросили бы: «А что же ты там, на этой ярмарке, купила? Нам страшно интересно, что именно ты купила?» Сейчас-сейчас, уже рассказываю.

Во-первых, книгу М.Л.Гаспарова «Занимательная Греция», которую мечтала увидеть в виде книги еще с тех пор, как отдельные главы печатались в журнале «Наука и религия» (лет пять назад?). Положим, эту «Грецию», благо она издана родным «НЛО», я бы и без ярмарки купила, но все равно хорошо принести домой такую книгу, которую могут читать мой пятнадцатилетний сын, мой семидесятилетний папа и я, и при этом все извлекают для себя и полезное и приятное.

Во-вторых, куплен справочник «Внешняя политика Руси, России и СССР за тысячу лет в именах, датах, фактах. Книга первая: Войны и мирные договоры». 770 страниц фактов: кто с кем когда сражался, сколько точно было на каждой стороне народу, как эти народы изготавлялись к бою, как наступали-отступали, как замирялись, какие были предварительные условия мира, а какие окончательные, кто и где эти договоры подписывал (от каждой страны) и кто ратифицировал. Если обычная энциклопедия смотрит на подобные события, фигурально выражаясь, в очки, пренебрегая совсем уж мелкими деталями, то этот справочник смотрит на них в микроскоп (все пункты всяческих «дополнительных актов» и все титулы всех представителей уполномоченных сторон — налицо). До тех пор, пока я — паче чаяния — не поймаю случайно составителя этой книги на ошибке, я буду пребывать в эйфории от того, что «есть куда посмотреть» (потому что нужно же, чтобы каждому человеку было куда посмотреть).

В-третьих, Ю.В.Манн опубликовал наконец (в издательстве «Мирос») пер-

вый том своей биографии Гоголя (а всего их, вероятно, будет три). Поскольку «Мирос» — это Московский институт развития образовательных систем, а адресована книга, согласно аннотации, «прежде всего учителям словесности и школьникам», то набрана она очень свободно, крупным шрифтом и вообще вид имеет не научный, а как бы популярный. Но вид этот вполне обманчив; это не ущербное «пособие для учителей» (в самом жанре ничего дурного нет, но его исполнение чаще всего страдает большой приблизительностью), а настоящая научная книга, которую, впрочем, способны понять и люди неученые (что, на мой взгляд, не порок, а достоинство).

И наконец, *в-четвертых*, куплен альманах «Река времен» (изд-во «Эллис Лак») — сборник документов XIX — начала XX века на тему «Государь. Государство. Государственная служба». Среди документов есть скучные (для меня), а есть очень полезные (для меня же), прежде всего — первая публикации (по писарской копии) доклада С.С.Уварова императору Николаю I (1833), где министр народного просвещения впервые предложил вниманию государя свою знаменитую триаду. Название же сборника восходит, как объясняют составители в предисловии, к «исторической карте» конца XVIII века, которая (на одном-единственном огромном листе бумаги) запечатлела «возникновение и гибель цивилизаций и государств <от сотворения мира>, важнейшие битвы, научные открытия и прочие достопамятные события, жизнь царей и иных знаменитостей». Идея столь же заманчивая, сколь и утопическая. Все не только не уместится на одном листе, но никому даже и неизвестно, но все равно подспудная ориентация на такую «реку времен» в наши дни достойна уважения. Правда, комментарии к публикуемым документам выполнены в совершенно иной манере — даже ближайшего исторического контекста, сколько-нибудь более широкого, чем события, непосредственно упоминаемые в текстах, они не затрагивают. В бартеневском «Русском архиве» (предшественнике и прародителе всех историко-литературных альманахов и сборников, где публикуются неизданные документы) комментарии печатались, пожалуй, еще меньше, но в тех, что печатались, было, как правило, запечатлено живое предание, а в современных публикациях даже не факты, а в основном общеизвестные сухие о них упоминания. И тем не менее толковая публикация документа — пусть даже со скрупулезным комментарием — вещь полезная и замечательная.

14 сентября. Что называется — из другой оперы. Видела фильм по телевизору. Вообще-то я этот сугубо визуальный вид коммуникации — телевидение — воспринимаю обычно неправильно: на слух (то, что долетает из другой комнаты, где его смотрят мои домашние). А тут забрела случайно к телевизору, да так и осталась смотреть. Сначала даже не зная, что смотрю фильм знаменитого испанца Педро Альмодовара «Женщины на грани нервного срыва». И досмотрела до конца с удовольствием, которое трудно объяснить. Уже позже в газетной рецензии я нашла то «слово», которого мне не хватало: в фильме Альмодовара нет «псевдоинтеллектуальной заунывности». А есть изящная ирония (как если бы мелодраму прокрутили на другой, более быстрой, скорости), не отрицающая, однако, человеческого интереса к героям (точнее, героине).

20 сентября. Безусловно, главное событие **сентября** (не в мировом, конечно, но в узко профессиональном масштабе). Мы встречались с философами. Официальное название мероприятия, состоявшегося в редакции «НЛЮ»: «Философия филологии» (круглый стол). Неофициальное, которое родилось в ходе мероприятия — «Киллеры и лирики» (здесь я, конечно, забегая вперед и отчасти отбивая хлеб у организатора круглого стола и последующего редактора его материалов С.Зенкина, но такое уж хроникерско-репортерское дело — отражать события как можно быстрее). Итак, киллеры, по определению В.А.Подороги, — это филологи, которые своими интерпретациями убивают непосредственность чтения и удовольствие от текста, а лирики — это по определению, которое со свойственной мне терминологической безответственностью выдвинула сама я, — это наши гости: В.Подорога, М.Рыклин, О.Аронсон (авторы из круга издательства Ad marginem). Я назвала их лириками, а М.Л.Гаспаров, с

которым мы, к моему восторгу, совпали, не стовариваясь, — представителями сферы творчества, а не науки. Как ни удивительно, философы возразили только против самого слова «лирики», потому что оно напомнило им дискуссию «физиков» и «лириков». Против же того, что они занимаются творчеством, фиксацией своих собственных ощущений в первую очередь, не возразили вовсе. В.Подорога сказал, что его прежде всего интересует, как текст (Достоевского, о котором он сейчас размышляет) воздействует на него самого и что ему хочется читать Достоевского так, как он читал его в десятом классе, когда из-за этого не спал ночей. Он проецирует текст Достоевского на свое тело и старается не позволить языку исказить результаты этих проекций (разве можно выразить какие бы то ни было результаты *помимо* языка, спросили оппоненты, но ответа не получили). Мне кажется, что то ключевое слово, которым можно описать эту позицию, произнесла в одной из реплик И.Проخورова — наивность. В этом поиске имманентной структуры текста с помощью наблюдений за изменением ритма собственного дыхания есть в самом деле очень большое простодушие — качество в своем роде замечательное, но совершенно непригодное к насаждению его среди окружающих. Если оно у тебя есть — замечательно, но другим его не передать, можно только остаться при нем самому. В.Курицын уже после окончания официальной части весьма темпераментно упрекал филологов (меня первую) за то, что мы не захотели с философами «замириться», отказались видеть в их концепции позитивное начало и проч. Но мы отказались от него не изначально, а по ходу разговора. Меж тем идей, которые теоретически можно было бы взять на вооружение, было в ходе разговора высказано со стороны философов, на мой взгляд, только две: 1) не надо убивать текст интерпретациями, пусть текст «читает» исследователь; 2) искусство XX века — искусство совсем особое и прежние, «старинные» процедуры анализа к нему неприменимы. Но что касается меня лично, то я 1) искусством XX века не занимаюсь и значит — о радость! — могу оставаться при своих устаревших и доморощенных чтениях архивных текстов, старых газет и мемуаров и 2) не ставлю свой внутренний мир так высоко, чтобы считать, что то, что прочтет во мне текст Достоевского, интереснее того, что прочту я в этом тексте. М.Л.Гаспаров сформулировал во время круглого стола цель филологии, как понимает ее он: не писать о том, что мы чувствуем при чтении текста и как мы его понимаем, а отдавать себе (и другим) отчет, почему мы чувствуем и понимаем так, а не иначе; расшифровывать, что значит слово в определенном жанре, в определенной традиции, в определенной культуре. С.Л.Козлов уточнил, как, по его мнению, занимается этим филология в чистом виде (Гаспаровым же в первую очередь и представленная) — подбором параллельных мест к тексту. Те же, кто этим параллельным местам дают ту или иную оценку, были остроумно названы Козловым филологами-уклонистами. Я в число уклонистов, им названных, не попала, что отнюдь не значит, что я могу себя отнести к «чистым». Согласна оставаться среди нечистых (оно и спокойнее), но мечтать о чистоте никому не запрещено. Оценки же, если они продиктованы только личными моими вкусами, симпатиями и «ритмом дыхания», постараюсь давать в частных письмах и культурных хрониках вроде этой (если приведется ее писать еще раз).

В результате «жарких споров», длившихся с 11 утра до 9 вечера (считая неофициальную часть, по накалу страстей, впрочем, не уступавшую официальной), мне приснился «тематический» сон, изложением которого и закончу свой «отчет». Снилось мне, что некая американская исследовательница объясняет мне, что Н.И.Тургенев изобрел в Париже соевую (так!) радиосвязь и собирается оттуда (из Парижа) вещать на Москву (пропагандистские передачи, что ли?). Я ей возражаю, что Н.И.Тургеневым много занималась и что соевой (и даже сотовой) связи он не изобретал, а она мне говорит возмущенно: «Ну как это не изобретал? Это же всем известно». Так мое подсознание высказалось насчет возможности договориться с представителями другой научной (а тем более ненаучной) школы. Но сознание, возможно, все еще не теряет надежд.

26 сентября. Закончу опять-таки нововышедшей книгой — книгой замеча-

тельной. Издательство имени Сабашниковых издало Паскаля в переводе Ю.А.Гинзбург, с ее же предисловием и комментариями (первая книга в серии «Памятники мировой литературы»). Это «Мысли» целиком, переведенные по французскому изданию, авторы которого предпочли «рациональному» порядку расположения паскалевских фрагментов тот, в каком они были найдены после смерти автора (к «Мыслям» приложены Малые сочинения Паскаля и его жизнеописание, созданные сестрой и племянницей). Конечно, для работы (например, для поиска цитаты) «картезианские» издания, где мысли располагаются по темам, да еще в конце дан предметный указатель, удобнее. Но такое издание неминуемо уравнивает Паскаля с Ларошфуко или Лабрюйером — французскими моралистами, с которыми его так часто печатают под одной обложкой. Меж тем нынешнее издание, как никакое другое, дает почувствовать разницу: если другие моралисты выражают в своих «Максимах» устоявшийся плод раздумий, отливая его вдобавок в афористическую форму, чье изящество зиждется на контрастах и параллелизмах, то Паскаль в своих «обрывках» размышляет, не приходя зачастую ни к какому выводу, начинает мысль и, не договорив, бросает, задает сам себе вопросы, на которые не знает ответа, и проч. Это-то движение его мысли и выходит на первый план в новом издании (те, кто читали Паскаля, например, в одноименнике «Библиотеки всемирной литературы», где из его фрагментов были отобраны лишь самые отделанные, знают, можно сказать, совершенно другого автора). Но отличие нового издания Паскаля от других, с которыми ему предстоит сосуществовать и соперничать на книжном рынке (на котором нынче Паскалей трое: киевский, петербургский и московский, о котором я как раз и толкую), не в одном лишь расположении «мыслей». У книги, выпущенной Сабашниковыми, совершенно замечательное предисловие. Ценность его не только в том, что оно дает ясное и внятное представление о духовном и интеллектуальном контексте, в котором жил и мыслил Паскаль (подобную цель, по идее, должны преследовать все предисловия, но на практике внятность и ясность отличают произведения этого жанра далеко не всегда). И не только в том, что в нем проблемы далекого XVII века, когда янсенисты боролись с иезуитами, чрезвычайно тонко, деликатно, по существу очень точно сопоставлены с проблемами сугубо современными (параллель: иезуиты/западники) и куда более широкими, чем собственно история XVII века (любитель современной терминологии сказал бы, что сопоставление Паскаль/Декарт проливает свет на оппозицию двух разных типов ментальности). И не только в том, что Ю.Гинзбург видит в Паскале помимо величия еще и суетность, гордыню, бесчеловечность (беспристрастие, встречающееся нечасто; впрочем, переведя книгу в 30 листов, вступаешь с автором в некие отношения, которые по степени близости сродни, наверное, супружеским, со всеми их тонкостями и глубинами). Для меня лично предисловие к новому Паскалю оказалось очень важным еще и потому, что подтвердило: обычное, спокойное, рассудительное человеческое слово, если им облечена стройная мысль, может обладать и красотой, и научной ценностью и успешно (на мой взгляд) соперничать с новейшими методологиями, моднейшими терминами и патетичнейшими излияниями.

* * *

Мой скептический сын сказал мне, узнав, что я собираюсь писать такую «хронику»: «С какой это стати ты будешь всем сообщать свои мнения? И кому они интересны?» Вообще, сказал он, это все напоминает рассказ Довлатова, как Миша Юпп встретил Ахматову и сказал: «Читал ваш последний сборник. Многие понравилось». Но ведь мне действительно многое понравилось.

Андрей Немзер

Лет в восемь на меня произвела большое впечатление повесть Николая Носова «Дневник Коли (?) Синицына». Не столько содержанием (пионеры успешно занимаются пчеловодством; по ходу дела объясняются различия рабочих пчел, трутней и матки), сколько формой. Поперву герой сообщает, что он начал вести дневник, в койй будут заноситься важнейшие события, а также выдающиеся мысли. Далее постоянно говорится, что ничего особенного не происходит (сплошные пчелы) и «мыслей сегодня тоже не было». Не воспринимая как должно курсивные даты перед всяким новым фрагментом, я все ждал, когда же Дневник начнется, — ждал, куда повесть не закончилась, оставив меня в недоумении. Чуть более поздние собственные опыты в дневниковом жанре, сколько помню, были схожи с синицынскими: если нечто случалось, писать было некогда и неохота, а состоявшиеся записи констатировали равномерное отсутствие событий и «мыслей». Боюсь, что моя *сентябрьская* культурная хроника окажется сочинением в том же роде, ибо на события я регулярно не поспевал, а мыслей тоже не было.

01—15. 09. 95. Двухнедельное дежурство в родной газете. Если придерживаться буквы закона, следовало бы отсчет начинать с **03. 09. 95:** ведущий страницы «Искусство» приходит на работу в воскресенье, часа в три-четыре после полудня и приступает к изготовлению вторичного номера — в нашем случае № 167 (525). Однако дух неумолимо торжествует над буквой: уже с вечера **31. 08. 95** я оказался полностью подчиненным могучей внутренней жизни «Сегодня». Впрочем, интервал «четверг — воскресенье» может послужить материалом исключительно для постмодернистского романа (фильма), но никак не для «культурной хроники».

С хроники же (аккурат воскресным вечером) начинаются редакторские игры. Ибо, как сообщает журнал «Новый мир» (№ 9; вышел в середине августа, тем самым превратив мой газетный анонс в обзор): «“Лаки страйк” — еженедельная рубрика, в которой постоянные авторы полосы «Искусство» говорят о самых главных своих впечатлениях прошедшей недели. Название, видимо, идет от любимого сорта американских сигарет работников полосы. (Чем-то некрасовским повеяло. Мол, грустную думу наводит она. — *А. Н.*) А впрочем, не знаю. Переводится как “неожиданная удача”» (с. 227). Почти правильно. Если учесть, что у новомирского обозревателя в принципе не бывает сочинений без фактических ошибок. Здесь: в «Лаки страйк» пишут не «постоянные авторы», а *штатные сотрудники* (правило это нарушалось, кажется, всего два раза); в отделе некурящих больше, чем курящих, «Лаки страйк» систематично курит один человек, а полисемантичесность названия рубрики была истолкована при ее появлении. Не знает «впрочем», то есть «среди многого прочего» — и ладно. Дело в том, что кроме «впечатлений» (в данном случае «67—05luc.m») существует общий врез — «67—05luc.m». Он-то и есть культурная хроника издохшей недели. Его-то и пытается извлечь из агентских сводок тихо стервенеющий редактор, параллельно переругиваясь по телефону: а) с коллегами, у которых «впечатлений» не было и не намечается; б) с ними же — относительно остальных материалов; в) с отделом рекламы, который не совсем точно знает, будет ли во вторник 1/8 полосы занята гимном «вечным ценностям литературной коллекции в натуральной коже»; д) с близкими, интересующимися его возвращением домой; е) с Феропонтом Альдебарановичем, который три недели назад оставил для ваших музыкальных (арт; театральных) обозревателей замечательный материал о Богдане Титомире (приглашение на выставку в Подлипках; сентябрьскую программу певческого коллектива «Семь Белоснежек и Серый Волк»). «В отпуске я был! В отпуске! Завтра спросите у референта!»; г) с Дульциней Сидоровной, которой совершенно необходимо переомолвиться с тем самым сотрудником, который счастливо пребывает в том самом отпуске,

откуда я, увы, вернулся; f) с тем, кто не туда попал; h) с Романом Арбитманом, своевременно (что бы мы без него делали?) приславшим очередной текст для рубрики «Подземный переход» («pod.m») и теперь справедливо интересующимся, сработала ли почта; i) ... — ? Пожалуй, все. В тихий воскресный вечер звонков мало. Остальные буквы разных алфавитов потребуются в понедельник утром.

В воскресенье редакцию покидаешь с сознанием полной безнадежности. То есть ясно, что «вторник» у тебя выйдет, а остальное — ни в коем разе. Думаешь только про «среду», точнее — в «среде» живешь. Подумаешь, в журналах с их неповоротливостью коллеги опережают время на несколько месяцев. Правда, движется оно там медленнее, а значит, дни различать проще. У нас же — аморфное пятно, в котором мерцают контуры каких-то происшествий.

К примеру, точно знаю, что в Венеции, Монреале и Торонто имели место кинофестивали. В агентствах читал. Факс от монреальствующего кинообозревателя Юрия Гладильщикова получил. На день позже, чем нужно. Поэтому про итоги канадского суперфорума информашку изобретал сам — вычленил из той же англоязычной агентской абракадабры. Пространство стоит времени: Московская международная книжная ярмарка была не в Канаде и не в Италии. Но не уверен, что в Москве. Она (как и кинофестивали) была в редакционном компьютере. Потом — в телефонном разговоре с Николаем Малининым, потом — в его тексте для «Сегодня» (то есть тоже в компьютере), потом — на полосе — 12. 09. 95; «72—05bug.m». Почему «bug»? — рубрику я ему такую придумал: «Буржуазная интеграция»; а может, у него был «Индустриальный пейзаж» — тогда «72—05ind.m». Опять непонятно? — шифруем мы материалы так: двузначная часть номера газеты, номер страницы, три первых буквы из названия рубрики, точка, m — макинтоши у нас в редакции. Просто, как апельсин.

Может, все-таки в Москве было книгопродавческое действо? Одним из поздних вечеров в редакцию зашел Андрей Дмитриев и, кажется, говорил о том, сколь ярмарка великолепна. Я в это время сочинял «пятнашку американских бестселлеров». Не имея ни малейших сведений о читательной заокеанской словесности, зато имея чудовищно размазанный факс, познания в английском на уровне восьмого класса советской школы и примитивный англо-русский словарь. (Кажется чай Дмитриеву я все-таки предложил. Вроде чайник отдельский сторел позже. Не расстраивайтесь: во-первых, сжег его не я; во-вторых, новый быстро купили.) На следующий день, сочиняя аналогичную таблицу про штатское кино, я впервые в жизни предпочел Люмьеров Гутенбергу: факс был отчетливее, фильмы, большей частью, прежде описанные просвещенными соотдельцами, но главное — в полтора раза короче: «десятка» — это вам не «пятнашка». Правда, через два дня молодой и мудрый внештатный кинообозреватель Станислав Ф. Ростоцкий, скромно опустив глаза, заметил: «Я на следующей неделе в случае чего... А то как-то странно... Немножко...» Какое там «немножко»! Еще бы не странно! «Десятка» была с отчаянным цинизмом наречена «Уравнением с тремя неизвестными», а три (как выяснилось позднее, зело культовых) фильма характеризовались универсальной формулой: «Вырастем — узнаем». В том же духе я милейшему Станиславу Ф. и ответил: не пугайтесь, дескать; вернется из чужеземья Юрий В. Гладильщиков, и наступит окончательный о'кей.

Так что тем страшным вечером я Дмитриева не выслушал. Но он не обиделся и через несколько дней снова пришел (еще позже, но зато не в редакцию, а ко мне домой) и такого нарасказал про ярмарку вообще и укупленную им «Занимательную Грецию» М. Л. Гаспарова в частности, что я почти счел себя полноценным посетителем означенного мероприятия. Вот что значит прозаик!

С прозаиками мне вообще в те две недели везло. Как, собственно, и должно быть. Кроме Дмитриева (единственным «своим», до конца радостным делом было в начале *сентября* постоянное и упоенное перечитывание его только что тиснутой августовским «Знаменем» повести «Поворот реки», закончилось обыч-

но — рецензией в «Сегодня» от **14. 09. 95**) меня посетили прозаики из Саратова и Мюнхена, то есть Алексей Слаповский и Михаил Безродный.

Общение с баварским петербуржцем продолжалось и *во второй половине сентября*. Именно он многоцветно и разнозвучно (не хуже, чем Дмитриев ярмарку и газпаровскую Грецию) описал мне битву кентавров с лапифами в редакции «НЛО» (**20. 09. 95**), окончательно тем самым убедив, что «Конец Цитаты» не причуда литературоведа, но свидетельство о рождении романиста. Нельзя, однако, не отметить, что известия о той же битве, почерпнутые в беседах с Верой Мильчиной и Ириной Прохоровой, ясно сигнализировали о счастливых перспективах отечественной реалистической прозы, которая непременно потребует к священной жертве создательниц Нового Кюстина и Нового Литературного Обозрения. (Надеюсь, что они сами поведают читателям «НЛО» о том, что происходило в редакции журнала, покада я читал лекцию на театроведческом факультете Российской академии театрального искусства; если кто не знает: так теперь называется ГИТИС.)

Что же до Слаповского, то из его недельного обитания в моей квартире можно вычленить литературный факт. Полагаю, что имел он место поутру **09. 09. 95**. Благодаря изысканной работе постсоветских посталионов и у газетчиков бывает выходной день — суббота. Итак — роздых, прогулка, поиски, увенчавшиеся успехом. Год без малого назад Слаповский тоже приезжал в Москву и, обозревая окрестности присущего мне жилища, обнаружил на бетонной стенке пленительную краснокирпичную надпись: «НЕ СБЫЛАСЬ МОЯ МЕЧТА. 1983 — 1990». Надпись сия явилась стимулом к созданию одноименного рассказа (опубликован в «Литературной газете»), одноименной песни (не опубликована нигде) и повести «Жар-птица» (опубликована в «Волге», № 2/3; присущей «Литературной газете» логичностью и ошеломляющей оперативностью обругана там в номере от **04. 10. 95**). Прошлогодня счастливая находка не была своевременно увековечена за отсутствием фотоаппарата. Ныне, вооружившись нехитрым японским снарядом, мы сумели отыскать по-прежнему хорошо читаемое граффити и закадрировать его для предполагаемого ПСС Алексея Ивановича. Дополнительной наградой послужила следующая надпись (метров четыреста от «мечты»), которую решено было фотографировать не сейчас, а предстоящей зимой. Во-первых, дабы листва не застила мудрости; во-вторых, дабы снежно-вьюжный фон споспешествовал проникновению в сокровенность магических слов — «ЛЮБЛЮ КЛУБНИКУ».

Словом, было что-то и не «сегодняшнее». А газетные номера, вопреки всегдашним предположениям и подчинясь всегдашней же норме, вышли в узаконенном количестве.

17. 09. 95. Четырехлетие младшей дочери. Без комментариев.

18. 09. 95. Путешествие за верстками. Оживевшая «Дружба народов» выложила ажно три штуки: №№ 4, 5/6 и 9 (остальные вышли прежде). Ободренный, полуобещав «что-нибудь написать», двинулся в «Знамя», где вместе с версткой № 10 получил опровержение слуха, смутно клубившегося вокруг меня всю первую половину сентября (испугаться как следует за недостатком времени не успел): банковский кризис журнала не угробил, будет выходить по-прежнему. Еще получил от Карена Степаняна все выпуски редактируемого им альманаха «Достоевский и мировая культура». Еще увидел на столе Сергея Чуприна сборник новых повестей Юрия Давыдова. Еще заметил в руках Александра Агеева книгу прозы Михаила Холмогорова. Еще впервые поговорил с Юрием Буйдой. Изобильна и многообразна жизнь на Никольской улице!

23. 09. 95. Пятилетие любимой радиостанции «Эхо Москвы» в Доме кино. При всем уме и шарме Матвея Ганопольского (ведущий) постоянно чувствовалось близкое сходство мероприятия с другим, имевшим здесь место в конце февраля 1992 года — «устричной» годовщиной «Независимой газеты». С нее, как мне кажется, и начался непрекращающийся кошмар «НГ». (Его *сентябрьские* извивы описаны во множестве периодических изданий. С душещемительным придыхающим трепетом — в «Общей газете», которая, без сомнения, на

конкурсе «независимых» разделит с «НГ» второе место.) Утешает, что, во-первых, праздновали «эхари» все же пятилетие, а во-вторых, отсутствие жесткого исторического параллелизма. Хочется верить, что «Сегодня» и «НЛО» ознаменуют такого рода киношкой по меньшей мере четвертьвековые даты. Из занятностей вечера: а) разительное родство интонаций Алексея Венедиктова с интонациями Виталия Третьякова образца 1992 года; б) наличие Третьякова в проходе перед сценой почти до самого начала действия; в) Валерия Новодворская, сидящая прямо за моей спиной и громко комментирующая статью Дениса Горелова в свежем номере «Сегодня» (статья, натурально, о Новодворской; а я, дурак, углядев Валерию Ильиничну, долго стеснялся газету на соответствующей полосе развернуть); д) быстрое выпивание рюмки за послеконцертным фуршетом и еще более быстрое отбытие на день рождения Петра Аleshевского. Что-то я ему, кажется, подарил. Точно знаю, что он подарил мне наконец-то изданный Сабашниковыми «Старгород». Начал перечитывать хорошо помнящиеся рассказы в метро (следовательно: в метро войти успел) и долго (в лирическом темпе) читал их, добравшись до дому. Это было уже **24. 09. 95.**

25. 09. 95. Филолого-философо-историко-культуролого-богословско-жизне-строительское состязание М. В. Безродного с К. М. Поливановым (вероятно, в интерпретации участников: М. В. Безродного с А. С. Немзером, или К. М. Поливанова с А. С. Немзером). Место действия — квартира К. М. Поливанова. Время действия — в метро успели. Образ действия, причина, цель, следствия и проч. в комментариях не нуждаются.

26. 09. 95. В кои-то веки решил подготовиться к лекции. Просвещать студентов завтра должно было на предмет Федора Сологуба. А я днями прочел в верстке десятого «Знамени» статью Вл. Новикова, где сказано, что «одним томиком Сологуба <...> можно нечаянно раздавить десятка полтора нынешних амбициозных стилистов». Прочел — призадумался: сколько уж лет стараюсь не пропускать работ Новикова, а не упомяну, чтобы он процитировал (или пересказал, или помянул) Сологуба. Может, память сдает? Но помню же новиковские отсылки к Пушкину, Мандельштаму, Блоку, Достоевскому, Шкловскому, Козьме Пруткову, Архангельскому, Измайлову, Высоцкому и Владимиру Богомолу! Про «раздавить» тоже занимательно. «Девушки были дочери богатого помещика. Место, где они купались, примыкало к обширному, старому саду их усадьбы. Может быть, им было особенно приятно купаться в этой реке потому, что они чувствовали себя госпожами этих быстротекущих вод и песчаных отмелей под их быстрыми ногами». Цитата с <V>первой<V> страницы «Твори-мой легенды». Невемо чьи «быстрые ноги» кого угодно ненароком раздавят.

Злоязычничая. Сологуб, конечно, большой поэт. (Проза удивительно невыверенная, словно халтурная. Даже в «Мелком бесе».) Действует он странно. Отдельные стихотворения проскальзывают мимо сознания — работает переливающаяся смысловыми оттенками масса. Чем больше, тем властительнее. И очень, как кажется, много «допотопного» (в смысле Аполлона Григорьева): то ранний Мандельштам слышится, то совсем не ранний Ходасевич. «Мелкого беса», как выяснилось, помню я довольно хорошо. Новизны при перечтении не почувствовал. Кстати, а сам-то цитировал ли когда-нибудь Сологуба? Сомнительно.

28. 09. 95. Объявление букеровской «шестерки», оказавшейся в этом году «тройкой»: Владимов, Павлов, Федоров. Досада возникла сразу — усиливалась постепенно. Перед мероприятием встретились с приехавшим из Саратова С. Г. Боровиковым, бродили по Москве, хорошо разговаривали, предполагали после «дела» еще посидеть — и оба не захотели. Жюри, действуя, похоже, из самых лучших побуждений, сломало праздник. Боюсь, что не только С. Г. и мне. То, что премию получит Владимов, — прекрасно. Я этого хотел, ждал и т. п. Павлов и Федоров — сильные достойные писатели. Но... Ночь и утро **29. 09. 95.** ушли на изъяснение этой тоски в статье для газеты от **30. 09. 95.** В ту субботу газета выходила без нашей страницы, статья («Генерал и сокращенная армия») напечатана на первой полосе тетрадки «Сегодня-Уик-энд» и, скорее всего, tradi-

ционными приверженцами «Искусства» была пропущена. В тот же день (то есть в субботу, **30. 09. 95.**) Кедров в «Известиях» наговорил гадостей о «консервативном» жюри, о Владимове, назвал Федорова — Волковым (там же, во врезе к заметке — фамилия автора «Одиссеи» воспроизведена правильно) и объяснил, что лидеры сезона — это Сорокин, Нарбикова и Валерий Попов (его «Будни гарема» были опубликованы в 1993 году и «состязались» за прошлогоднего Букера). Зло берет не оттого, что лучшая, наиболее уважаемая и уважаемая газета страны держит на «культуре» человека, может, и неплохого, но патологически непрофессионального, по-мелкому группового и откровенно брезгающего обязанностями (видно, что «Казенной сказки» и «Одиссеи» Кедров не открывал) — к этому привыкли. Зло берет оттого, что просвещенное и презирающее сплетни-шепотки жюри дает Кедрову основания «выглядеть правдивым». Самое смешное, что на полном серьезе обсуждают вопрос: не получит ли премию Павлов. Дескать, не могут третий год подряд награждать «знаменского» автора. Интригу придумывают на пустом месте. Ее нет и быть не может. (Была в прошлом году, как в позапрошлом был торжествующий антипрофессионализм судей.) А праздник сгорел. Надо что-нибудь взамен выдумать.

Р. С. Хроника была бы кособокой, не скажи я, что, кроме уже упомянутых сочинений, **сентябрь** окрасили «Двучастные рассказы» А. И. Солженицына (верстка октябрьского «Нового мира»), «Двадцать сонетов к Саше Заповой» Тимура Кибирова («Знамя» № 9), воспоминания о Василии Зеньковского «Пять месяцев у власти» (М., Крутицкое патриаршее подворье; издание подготовил М. А. Колеров), сборник «Шпет в Сибири: ссылка и гибель» (Томск, «Водолей»), XV том «Пушкин. Исследования и материалы» и стихи Жуковского.

ПРИЛОЖЕНИЕ

М. Л. Гаспаров

ЗАПИСИ И ВЫПИСКИ

У меня плохая память. Поэтому, когда мне хочется что-то запомнить, я стараюсь это записать. Запомнить мне обычно хочется то же, что и старинным книжникам, которых я люблю: Элиану, Плутарху или Авлу Геллию, — интересные словесные выражения или интересные случаи из прошлого. Иногда дословно, иногда в пересказе; иногда с сокращенной ссылкой на источник, иногда — без. Сокращений я здесь не раскрывал: занимающимся историей они понятны, а остальным безразличны. Я не собирался это печатать, полагая, что интересующиеся и так это знают; но мне строго напомнили, что Аристотель сказал: известное известно немногим. Я прошу прощения у этих немногих.

АВТОР. «Сочинение Ферфассера», было напечатано на переводном романе 1810 г. (РусСт 59, 1888, 126).

АВТОПАРОДИЯ. У Пушкина в «Оде Хвостову» стих «А ты глубок, игрив и разен» копирует собственное «К морю»: «Как ты, могущ, глубок и мрачен».

АД, АДАМ. Христос сходит в ад, но Адам не хочет выходить, он хочет отстрадать свое сам. Христос говорит: не владай в гордыню, и тот смиряется. (Апокриф).

АДРЕС. «Улица 1 Мая, угол 8 Марта». — «Я вас не число спрашиваю. Я адрес» (Маяковский, «Комедия с убийством»). В Москве есть две улицы 8 Марта и одна 4-я улица 8 Марта.

АДРЕС К. Циолковского был: Калуга, ул. Брута (бывш. Коровинская), д. 81.

АСКЕТИЗМ. «Фиваидские киноии были школой смирения личности, как огромная коммунальная квартира», — сказала Т. М.

АНАКОЛУФ. «Приказываю дать Каткову первое предостережение за эту статью и вообще за все последнее направление, чтобы уговорить его безумие и что всему есть мера». Резолюция Александра III. (Феокистов, 253).

АНАКОЛУФ. Надпись в гостинице: «Не разрешается пребывание в комнате без разрешения коменданта в свое отсутствие посторонних лиц, а также давать посторонним лицам ключи от комнаты».

АНАКОЛУФ. «И пусть «нутра» глашатай, ворон, Кричит, что мир наш — в два шага: Анаколупф и оксюморон Тогда воздвигнем на врага». С.П.Бобров, «Вертоградари над лозами», 95, к Асееву.

АНАПЕСТ. Стихотворение Анненского «День был ранний и молочно-парный...» написано 5-ст. хореем, но должно было называться «Анапесты» — РГАЛИ, 6.1.21, 105.

АССИГНАЦИИ. Щедрин писал в письме (цит.по памяти): «Говорят, будут продавать ассигнационную говядину, которая будет относиться к настоящей так же, как ассигнационный рубль к настоящему. Но если мы и дальше будем печатать ассигнационные стихи г-на Боровиковского, то журнал наш долго не продержится» и т.д.

АКАНЬЕ Льва Толстого: имена «Каренина» вместо «Кореньина», «Каратаев» вместо «Коротаев». Впрочем, кто-то говорил, будто фамилия Анны — от греч. *сagene*, «голова», и делал выводы о рационализме и иррационализме.

АННИГИЛЯЦИЯ. «Мандельштамовские чтения», 40 докладчиков, среди них Кожин и Померанц. «Произойдет аннигиляция», — сказал С.А. — «Ну, когда не одно столкновение, а сорок в квадрате, то это страшает от взрыва», — ответил собеседник. Это была та конференция, на которой было объявлено: «Стихотворение «Мы живем, под собою не чуя страны» впервые у нас напечатано 7 января 1988 г. в газете «За автомобильно-дорожные кадры», так что можете цитировать спокойно».

АРОМАТ. Архив В.Розанова хранился в Сергиеве у Флоренского, «который распорядился вынести его в сарай, говоря, что он не выносит аромата этих рукописей» (РГАЛИ, 458, 1, 78, Д.Усов — Е.Архиппову).

АРТИКЛЬ. «Ce n'est pas un sot, c'est le sot», — говорил Талейран. Точный русский перевод: «тот еще дурак». Заглавие Мопассана «Une vie» переводили «Жизнь» или «Одна жизнь»; точнее всего было бы: «Жизнь как жизнь».

АНТИ. «Это не религиозные стихи, а антиантирелигиозные: это разница», — сказал (кажется) О.Р. — В.Парнах печатал антитеррорные стихи Агриппы д'Обинье как антифашистские (Агриппу у нас знали по Г.Манну), а «Еврейских поэтов — жертв инквизиции» — как антирелигиозные. Одновременно в 1934 г. «Песни I французской революции» вышли едва ли не ради десяти страничек «Ямбов» А.Шенье в переводе Зенкевича (в приложении): эзопов язык переводчиков.

АНАНАС был нецензурным словом после одного манифеста ок.1900 г., где абзац начинался: «А на нас Господь возложил...» (Ясинский, 297).

АРУМ в «Елене» Пастернака («сухотный корень, аронова борода, змей-трава») — от «ядовитого арума» у З.Гиппиус в «Цветях ночи».

АРХАИСТЫ И НОВАТОРЫ. Жуковский раздражал Тынянова тем, что был новатором, не будучи архаистом, а провинциал Тынянов ценил архаизм.

АФОРИЗМ. «Мысли вприкуску». (Источника не помню.)

БАШНЯ. «По-французски — башня из слоновой кости, а по-русски — келья под елью», — переводил М.Осоргин.

БОСТРОГ. На кафтан или зипун надевали ферязь или терлик, а поверх того охабень или бострог. (А.Терещенко, Быт...)

БИХЕВИОРИЗМ. Бихевиористская проза: поступки без психологии. Ее классики — Хармс, Хемингуэй и Николай Успенский.

БЕЙЛИС. В Киеве была конференция к 80-летию дела Бейлиса, Ю.Ш. написал мне: «Бейлис умер, но дело его живет».

БЛАГОДАРНОСТЬ. «Обе книги заслуживают похвалы, обе заслуживают благодарности, и обе — больше благодарности, чем похвалы». Отзывает Хаусмена о двух изданиях Луцилия.

БЛАГОУТРОБИЕ.

Повсюду зрятся новы дома,

Благоутробием блюдомы...

(Е.Костров)

БЛАГО. Во благоприсноувеселении и во всяких присноденственных благоключимствах с благопрозябшими от тебя чады твоими благодетельми моими во многочисленныи веки здравствуй. (Письмо 1695 г. из Азовского похода: РСт 74, 894, 247).

БЛАГО. А местный священник даже всенародно однажды выразился, что душа ее всегда с благопоспешением стремится к благоутешению ближнего, а десница никогда не оскудевает благоготовностью к благоукрашению храмов Божьих. Но Марья Петровна и сама знает, что она хорошая женщина. (Щедрин, 6, 357).

БОЛЕЕ-МЕНЕЕ. «У вас есть дипломаты, более европейские, чем Европа, и менее русские, чем Россия», — говорил Рейсс, германский посол при Сан-Стефанском мире (Мещерский, II, 383. Ср. С.Кржижановский: «Это более, чем менее? Знаете, это менее более, чем более или менее».

БЕГЕУЛ, чагат. То же, что алгвазил. Ни бегеулы мои не имают людей Спасских в сторожу, ни в корму: ИГР, IV, прим. 328. (Акад.сл.1847).

БЛАТ. Богат мыслит о злате, а убог о блате. — Пословицы XVII в., изд. П.Симони, с.78.

БЕССОЗНАТЕЛЬНОЕ. « — А я в Москве увижу мсье Кормилицына! — думала дама (она этого не думала, но я знаю наверное, что думала). — А я в Москве увижу мадам Попандопуло! — думал кавалер (и он тоже не думал, но думал)». (Щедрин).

БОГ. Добрая старушка, умирая, говорила: «Да будет вознагражден Господь Б. за его милости ко мне». (Вяземский, СтЗК).

БОГ. В.В.Розанов одним инициалом обозначал Бога и Боборыкина.

БОГ. В кружке Н.Грота и Вл.Соловьева тайным голосованием решали, есть ли Б.; большинство было в один голос. (Письма Вл.С.).

БОГ. Воспоминания С.Соловьева, поэта: «видел во сне Бога, он похож на тетю Любу, в зеленой шубе, и играл на скрипке». Люб. Серг. Соловьева была необъятная молчаливая эротоманка.

БОГ. «Пора не о человеке, а о Боге подумать». А Ему это нужно? тогда я готов. Но если бы я был Богом, я не хотел бы, чтобы обо мне думали. — Так рассуждал Эпикур.

Сон в Петрозаводске. На букинистическом прилавке — книги: сборник Юнны Мориц, изданный за год до ее рождения; однотомник Мандельштама в изд. «Федерация», 1933, со статьей Тарасенкова, оранжевая серийная обложка, крупный шрифт, последнее стихотворение — «Держу пари, что я еще не умер...»; «Под сенью девушек в цвету», роман Милонии Пац, переплет желтый; П.Тычина, «Заметки о переводческом мастерстве: литературные курьезы, часть 3»; Ю.Герман, «Рассказы о майоре Г.», Л., «Сов.писатель», 1940. Я стою перед этим прилавком рядом с майором Г., он обменивается с продавцом непонятными словами о том, что, по моему разумению, должен знать и сам; а его вспомогательный лейтенант в это время за окном идет по следам неизвестного преступника, только что на наших глазах купившего в соседней лавке бидон керосину, чтобы поджечь в гавани шлюп «Диана», отправляющийся в кругосветное путешествие...

БОЛЬНО. С.М.Соловьев в психиатрической лечебнице в 1934 всех подозревал в сговоре с администрацией, а когда ему говорили: «ну посмотрите мне в глаза, разве...», отвечал: «я не могу смотреть людям в

глаза — мне больно». Старшая дочь его вышла замуж за физкультурника (Д.Усов — Е.Архиппову, РГАЛИ, 1458, 1, 78, 169 об.).

«БОРМАШИНА какая-то!» — отзывался Андрей Белый о Прусте (восп. П.Зайцева).

БОРОДИНО. Битву Александра при Гавгамелах греки предпочитали называть «при Арбеле», по более дальнему городу, — потому что благозвучнее. Так французы называют Бородино «битвой под Москвой». Бородино было орудийным грохотом от рассвета до конца, артиллерийской дуэлью, а драгуны с пестрыми значками, уланы с конскими хвостами высыпались в атаки лишь чтобы проверить результат пальбы. А именно артиллерия — налаженная Аракчеевым — была у русских едва ли не сильнее французской. Больше всего это было похоже на Курскую дугу.

БУЛГАКОВ. Из письма К.О.: «Я нашла в Булгакове точное описание булгаковедения. В «Роковых яйцах» в «красной полосе» шла борьба за существование. «Побеждали лучшие и сильные. И эти лучшие были ужасны». Поэтому постараюсь больше о Булгакове не писать».

БЕЛКА. «Я хочу быть белкой в колесе, но не в ста колесах» (из письма).

БЕЛКА. «Как живете?» — Как все. — «Полоса черная, полоса белая?» — Нет, пожалуй, колесо так быстро вертится, что они сливаются в очень серое.

БЫТИЕ. Дочь сказала: «Бытие определяет сознание». Внучка спросила (7 лет): что это значит? «Ну, вот: что важнее — что ты думаешь или что ты делаешь?» — «Именно я?» — «Именно ты». — «Я — что думаю, а другие — что делают». И объяснила: она-то знает, что толкнулась в коридоре не нарочно, а учительница не знает, видит только то, что сделано, и записала выговор.

БЫ. Если бы Каменский-младший не был неудачен при Рушуке в 1810 и не умер в 1811 (в 35 лет), то он был бы командующим в 1812, действовал бы наступательно, и история Европы была бы иной (Греч, 343).

БЫ. (В.Викери, в разговоре). Если бы Лермонтов не погиб и решился бы уйти из армии, он не удержался бы в столице — по бедности, — и жил бы в деревне, предтечей Фета и Толстого. Так и Пушкин, идя на дуэль, надеялся полатиться ссылкой в деревню. Хотя помещики из них получились бы плохие.

БЫ. «А что писал бы Пушкин, проживи он на десять лет дольше?» А что писал бы он, проживи он на двести лет дольше? Вопрос одинаково неправилен.

ВСЕ. Николай I сказал генералу Назимову, попечителю Московского округа: «Я прочитал все книги по философии и убедился, что все это только заблуждение ума» (Феокт.,88).

ВСЯКИЙ. «Считал ничтожеством всякого, кто соглашался, и наглым ничтожеством — всякого, кто не соглашался» (Дневник А.И.Ромма, 1939, РГАЛИ). Так Омар жег Александрийскую библиотеку, полагая, что если в ее книгах то же, что в Коране, то они излишни, а если нет, то вредны

ВАРЯГИ. «А вы знаете, как звали деда Гамлета? Рюрик», — сказала Н.Б., переводя Саксона Грамматика для «Гамлета» в «Литературных памятниках». Доклад о шекспировских элементах в драмах Екатерины II (на конференции AAASS) назывался «Poor Riurick!»

ВЕРА. «Иные думают, что кардинал Мазарин умер, другие, что жив, а я ни тому, ни другому не верю» (Вяз., ЛП, 30).

ВЕРА. «Я служила в ГАИЗе, но была агностиком: это не мешало вести. Я считала, что верить в бога и быть уверенным в его существовании — безнравственно, потому что корыстно» (из писем Н.Вс.Завадской).

ВЕРА. «Я неверующий», — сказал я. «Но православный неверующий?» — забеспокоился старьй Ш. И услышав «да», успокоился.

ВЕРА. «...а у нас вместо опиума для народа — суррогат».

ВКУС. Положим в кастрюлю добродетели манну милосердия, польем елеем благочестия и заправим приправоу смирения (Голос мин., 1926, 2, 134).

ВКУС. Задача воспитания вкуса — чтобы вкус осваивался как путь, а не как законченность, как ветвление, а не как сведение к *ars una*, — без вершины. Вкусовой тупик с непревзойдимым Пушкиным или Дантом не лучше вкусового тупика с Агапой Кристи.

ВРЕМЯ. В деревне, где летом живет О.С., восстанавливают церкви. Она спрашивала стариков: а когда ломали, то как: по приказу, по мобилизации? «Нет, сами». А почему? «Такое время было». Это напоминает апокрифический разговор: «Дедушка, а Христос был еврей?» — «Еврей, детка, еврей. Тогда все были евреями: такое время было». И еще напоминает мою любимую сомалийскую сказку из статьи Жолковского. Был новый год, племя послало жреца гадать в лес, навстречу выползла змея и сказала: «будет засуха, запасайте еду». Запасли, выжили; жрец пошел с подарками благодарить змею, но у самой норы раздумал и повернул прочь. На второй год змея сказала: «будет война, собирайтесь с силами». Собрались, победили; жрец пошел благодарить змею, но когда она выползла из норы, то передумал и хотел ее растоптать, но змея скрылась. На третий год змея сказала: «будет большой урожай, готовьтесь к сбору». Приготовились, собрали, жрец пошел с тройными подарками благодарить и просить прощения. Но змея сказала: «Прошлое — не вина, а щедрость — не заслуга. Было бесхлебье — и ты пожалел мне корма. Была война — и ты хотел меня убить. Теперь всего много — и ты несешь мне подарки. Каково время, таковы и мы».

ВРЕМЯ. «Днесь приходит время злое, время злое, остальное. После будет время злее, время злее, остальнее». Духовный стих, который любит С.Е.Никитина.

ВРЕМЯ. Говорят в тюркских языках есть глагольное время «недостовверное прошедшее».

ВРЕМЯ. Записки О.Фрейденберг: будто мрамор из самолюбия недоволен, что время вырубает из него статую, а он может только сопротивляться, — и начинает рубить себя сам, да еще кричит.

ВОСПИТАНИЕ. По определению миссис Пипчин, это — чтобы дети не делали того, что им нравится, и делали то, что им не нравится («Домби и сын»). Цивилизация как инерция садизма.

ВОСПИТАНИЕ. Криминолог Н.Гернет писал: «воспитание человека начинается за 100 лет до его рождения».

ВБЛИЗИ. Приснилась фраза: «Теснота такая, что вблизи, как вдалеке».

ВИНОГРАД, см. Демократия.

ВОЛГА. «Ив.Серг., да вы ведь и Волги не видали!» — говорил Тургеневу Пьпин (Иств 1916, 4, 155).

ВОЗДАЯНИЕ. «Зрелище полей, обещающих в перспективе разве что загробное воздаяние» (Щедрин). «То-то у нас сейчас и происходит религиозное возрождение!» — отозвался И.О.

ВОСКРЕСНОСТЬ. «Он человек добрый, только никаких воскресностей не дает». (РСт 66, 1890, 81).

ВОЗДУХ. «Россия — страна обширная, но не великая, у нас недостаточно даже воздуха для дыхания» (Адм.Чичагов, РСт 1886, 2, 477).

ВЗГЛЯД. «Смотреть на вещи свежим взглядом — все равно что питать сознание сырой пищей».

ВЕЧНОСТЬ. На юбилее НН. произнесли восточное пожелание: «Если хочешь быть счастливым час — закури; если день — напейся; если месяц — женись; если год — заведи любовницу; если всю жизнь — будь здоров!» В.С. добавил: если всю вечность — умри.

ВЕЧНЫЕ ЦЕННОСТИ. Они напоминают те вечные иголки для примуса, о которых Ильф писал: «Но я не хочу, чтобы примус был вечен!»

ВОЛЯ. У Г.Оболдуева «Словно выпущенный из пращи, Я лечу, и близится паденье...» — от Спинозы, Ер.62, «если бы брошенный камень мыслил, он решил бы, что летит по свободной воле». А «Чего не должен знать твой враг, Того не доверяй и другу» — из максим Шопенгауэра.

ВОЕННЫЕ ПОСЕЛЕНИЯ Аракчеева давали небывалые урожаи; Николай I забросил их только потому, что боялся этого как бы государства в государстве.

ВОР. «Разделяясь без остатка на бездарных хозяйственников и талантливых воров» (кажется, 1913 г.). Ср.: «Не могу понять ваше правительство: почему не дать человеку то, что он все равно украдет?» (кажется, 1985 г., сб.А.Л.Жовтиса.)

ВОР. Молитва пахаря: «Боже, возрасти... и на трудящего и на крадущего» (Зап.книжки М.Шкапской, РГАЛИ).

ВЕЛИКАНЫ. Некогда вместо нас на земле жили большие люди и назывались волоты, кости их и ныне в земле находят, а после нас будут жить малые люди и называться пьжики (Зап. Рус. Геогр. Общества).

ВЕЛИКАНЫ. Русские великаны, подаренные в Пруссию, могли еще биться против нас в Семилетнюю войну (РСт 66, 1890, 129).

ВАЛААМ. «Потому она и была ослица, что заговорила, когда ее не спрашивали» (там же, 219).

Сон сына: как русская литература строила теремок. Лев Толстой стены клал, Достоевский балки накладывал (голос: «с петельками!»), Островский столбы становил, Некрасов гвоздики забивал, А.К.Толстой генералов на стенки вешал, Чехов лавочки ладил, Лесков печку клал (голос: «а Ремизов в трубу вылетал!»), Блок стекла стеклил, Брюсов конька на крышу ставил, Гиппиус щели конопатила, Есенин лики писал, Горький огород городил (голос: «а Скиталец в ворота стучал!»), а Маяковский пришел и все разорил.

ВЕРЛИБР. «Главное — иметь нахальство знать, что это стихи» (Я.Сауновский).

«ВОСПОМИНАНИЯ — фонари из прошлого, проясняющие пройденный путь и бросающие свет на будущий». Свет ли? ведь перед ногами идущего — собственная тень от света прошлого.

ВИЙОН. А вдруг Вийонова прекрасная кабатчица, плачущая о молодости, вовсе никогда и не была прекрасной, и это плач о том, чего не было? так Мандельштам, по Жолковскому, пьет за военные астры, зная, что вина у него нет.

ВОПРОС. Задача комментария — сформулировать вопрос: чем трудно для понимания такое-то стихотворение. Не ответ, а вопрос.

ВОСТОК. Р.У.: «А Лермонтов не знал ислама: “и обращаясь на восток, зовут к молитве муэдзины” — а на самом деле они обращаются к Мекке».

В-ТРЕТЬИХ! — начал свою первую на памяти А.Ф.Кони лекцию Ф.Буслаев.

ВЫСОКОМЕРИЕ. «Смотреть на всех снизу вверх — это очень большое высокомерие», — сказал мне А.Я.Г.

ВЫПУКЛЫЙ. Катков не читал статей, на которые возражал: их ему

пересказывали, он просил отметить такие-то выпуклые пункты и читал только их, чтобы не терять сосредоточенности (Н.Любимов, 123).

ВЫПУКЛЫЙ. «Я — выпуклая фигура, как же меня не предать истории?» — говорил генерал Новоселов (Ясин., 116).

ГАМЛЕТ.

...Я стою, забывши счет столетий,
Я стою и зябну на посту.
Еще в Ветхом молвил Ты Завете,
Что уронишь светоч в темноту...

(К.Бальмонт, «Мировая пыль»,
из сб. «Зарево зорь»)

ГОРДОСТЬ. Переписка О.Фрейденберг с Б.Пастернаком — переписка гордости с уничтожением паче гордости.

ГРЕХ. «А какой самый большой грех, по-вашему? — Самосовершенствование, — сказал гнутый, — без боли другому не обходится» (Ремизов, «Мартын Задека»).

ГРЕХ. «Ольгу Мочалову губят грехи, а Фейгу Коган — добродетели», — говорил Вяч.Иванов (РГАЛИ, 273, 2, 21).

ГДЕ НАС НЕТ, там по две милостыни дают (Пословицы, изд. Симони, 90).

ГЕРОИНЯ. «Ваша любимая героиня в романах?» — Осинка в «Трех смертях» Толстого (Ответ Фета в альбомной анкете).

ГЛАСНОСТЬ — это значит, что можно говорить о том, что нужно делать (ЛГ 1988,1).

ГЛАСНОСТЬ. Муж, явно творяй правду и твердый в правилах своих, допустит всякий глагол о себе. Он ходит во дни и творит себе на пользу клевету своих злодеев. Откупы в мыслях вредны (Радищев).

ГОДОВЩИНА. Город Козельск, оказывается, ежегодно празднует свое падение.

ГЕТЕ. «Если эпитафия покажется вам уже слишком глуп, то вместо Гете подпишите Тик, под фирмой которого всякая бессмыслица сойдет» (И. Киреевский — матери, СС 2, 228).

ГЕТТО. «Культурное гетто наших семинаров», — сказал Г.Г., вспоминная отделение структурной и прикладной лингвистики в МГУ. «ОСИП и классическое отделение были братья по эзотерическому садомазохизму», — ответила Н.Бр.

ГЕГЕЛЬ. Сухово-Кобылин в старости не узнавал родственников, но о Г. говорил, не сбиваясь (Изм., Л.О., 436).

ГОРОХ. Приятно быть стенкой, об которую бросают горох: может быть, после этого из него сварится каша. (Ср.Диалог). Вдохновение — это когда, как в стенку, бросаешь свой горох в бога, а он летит обратно в твой котелок.

ГЕОЛОГИЯ. «Лобзанья пью, бесстрастно пламенея, Как сталагмит лобзанья сталактита...» (из сонета В.Эльснера).

ГИБРИДИЗАЦИЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ. От скрещения Брюсова и Бальмонта явился Гумилев, от Брюсова и Блока — Пяст, от Брюсова и Белого — Ходасевич, от Брюсова и Сологуба — (не помню кто). («И все они, по Фрейду, ненавидели отца», — сказала Н.) И у него еще осталось сил на старости лет произвести от Пастернака — Антокольского. От скрещения Бальмонта и Сологуба явился Рукавишников, а от скрещения Б.Окуджавы и Ю.Кузнецова — Высоцкий.

ГИБРИДИЗАЦИЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ. К.П. сказал: «Платонов скрестил Белого с Горьким». И получил Зоценко, освобожденного от комизма: каким же для этого нужно быть мичуринцем!

ГИБРИДИЗАЦИЯ ВНЕЛИТЕРАТУРНАЯ. «В честь 70-летия товарища Сталина советские селекционеры-мичуринцы приняли обязательство вывести новую породу сельскохозяйственного животного — мускопотама. Самое трудное было уговорить гиппопотама. Муха была готова на все» (из писем В.П.Зубова Ф.А.Петровскому, по памяти).

ГИППОПОТАМ.

Да! Мы душой гиппопотама.
 Нам утро, вечер — два крыла.
 Недаром демонов упрямых
 На свет земля произвела.

(П. Орешин, «Солнечная плаха», 49.
 Там же, далее:)

Сродни лежанкам и полатам,
 Мы сброд бесстрашный и лихой.
 Полено красное мы схватим
 Вот этой голою рукой...

и т.д.

ГАДАНИЯ. К. вырезывал из газетных объявлений слова, склеивал в непонятные фразы, приклеивал на стенах комнаты, из-под потолка висела стрелка на нитке, каждое утро он раскручивал ее и вдумывался в фразу (Белоусов, «Лит.Москва», 133).

ГОЛОВА. Выписка Эйзенштейна из Гране: в Китае человек называет свой рост только по плечи, потому что на плечах поклажа, а голова солдату не нужна.

ГРОБ. (В.Алексеев): в том же Китае на гробовых лавках — вывески: «Товар долговечности».

ДЕНЬГИ ДЕРЕВЯННЫЕ. «Если бы государь дал нам клейменные щепки и велел ходить им вместо рублей, нашедши способ предохранить их от фальшивых монет деревянных, то мы взяли бы и щепки» (Карамзин против Сперанского. Ср.Посошков: «в деньгах не вес имеет силу, а царское имя»).

ДВУХЭТАЖНЫЙ. Б.Бухштаб говорил, что Н.Олейников говорил, что Маршак — поэт для взрослых, которые думают, что он поэт для детей.

ДЕТЕРМИНИЗМ. «Все происходит не случайно, а по тем или иным причинам, обычно по иным».

ДАТА. К.Пигарев доказывал, что такое-то стихотворение Тютчева написано летом, потому что в нем описано лето. Хотя Фет, по точным датам, писал о весне в январе, а у Ахматовой «Мартовская элегия» написана в феврале.

ДЕТИ. Анахарсис на вопрос, почему не заводит детей, сказал: из любви к детям (Стобей, III, 120).

ДЕТИ. У А.Б.Куракина от разных любовниц было их около 70 (РСт 61, 213). Филарет за это отказался от похвального слова над ним.

ДЕТИ. Отцу новорожденного дают каши перловой с горчицею, перцем, хреном, солью, уксусом по ложке под сахаром, чтобы несколько помучился, как роженица (А.Терещенко, Быт русского народа). Родители крещаемого не присутствуют при крещении. («Почему?» — спросил некто. «Должно быть, чтобы совесть не зазрела», — отвечал священник. — Вяз.,СтЗК.)

ДЕТИ. Меншиков говорил о Клейнмихеле: достроенный Исаакиевский собор мы не увидим, но дети увидят, мост через Неву мы увидим, но дети не увидят, а железную дорогу — ни мы, ни дети (Вяз., 8, 219).

ДОБРО. «Я ничего ему не сделал доброго, за что же он против меня?» — говорил Александр II (Мещерский, II, 513).

ДЕМОКРАТИЯ. «О демократии прошу не говорить: раз вопрос поставлен, то это уже демократия» (Заседание отделения АН).

ДЕМОКРАТИЯ. Нынешние лисы говорят, что мы зелены для винограда (Вяз., ЛП, 63).

ДРУЖБА. Люди могут дружить, только пока они друг другу ничего не сделали («Никомахова этика»).

ДЕКРЕТ. «Прошу декретного отпуска по научной беременности».

ДЕСПОТ. «Поэты — деспоты мысли», — говорил Элий Аристид, предвосхищая Бахтина (где говорил — не выписано).

Сон сына, самый главный. Книга в серии сказок издательства восточной литературы: «Эскимосский Христос — Фрол Иванович Дрохва-Тетерников: местные сказки и предания. К 150-летию со дня рождения». В начале — запись автобиографии. Ему смолodu было предсказано погубить девять душ. Впрямь был буен, секом, еще при крепостном праве убил деревенского соседа, сдан в солдаты, шестерых убил горцев, за храбрость взят в денщики сибирским губернатором, зарезал его восьмым и безжал к эскимосам вместе с другим денщиком, Петрушкою, взяв лишь Библию и букварь, а был неграмотен. Перекамлил насмерть главного шамана, женился на белой куропатке, его вдове, воспевался под именем тетерева на разных диалектах («взлетел на ветку и стал гласить нагорную проповедь...»), переложил Библию на эскимосский язык: «царь Соломон ушел от дел, эхой! и тогда пришли тулы, эхой! и опережали зайцев, эхой! и прыгали через костры, эхой!» Когда приехала ревизия, назвался миссионером, стал читать попу свою Библию; на II кн. Царств поп сказал: «А ведь это ересь!», но эскимосы его отстояли. Друг его Петрушка, записывавший его учение, вдруг объявил, что Фрол — это Бог-Отец, а Христос — он сам; Фрол распял его на льдине, это был девятый. Женившись на оленухе и на нерпе, объединил тундровых и приморских эскимосов; укрывал беглых политкаторжан, и они через год были неотличимы. Когда на его девятом десятке случилась революция и пришли комиссары, то политкаторжане вышли навстречу с бубнами и дудками, Фрола как героя отвезли в Ленинград консультантом при Институте народов Севера, но Библию как дурман изъяли и сожгли, все цитаты из нее — по американскому изданию. Умер в 1930 г., дети его попытались явиться в Ленинград, но скоро были отправлены под конвоем обратно.

ДИАЛОГ. Если начать с определения: «Авторитарно всякое зафиксированное слово, диалогично только незафиксированное слово», — то никакого продолжения уже не нужно.

ДИАЛОГ — быстрые обмены ролями между камнем и скульптором: то я его — долотом, то он меня — долотом.

ДИАЛОГ, диалогичность культуры. В самой чистой форме это — допрос: собеседник признается во всем, чего домогается допрашивающий, а тот думает, будто кого-то или что-то познал.

ДИАЛОГ. «Для меня в диалоге межсубъектного нет: я в диалоге только быстро меняюсь из субъекта в объект и обратно. При этом я — субъект, когда слушаю и от этого преобразываюсь, — а не когда говорю и влияю. Так же можно преобразываться и в общении с камнем или уважаемым шкафом».

ДИАЛЕКТИКА. «Так как Н. был диалектиком, т.е. хорошо понимал разницу между трупом и не-трупом, то он побежал по улице зигзагами и пригибаясь». (С.Бобров, «Восстание мизантропов». Моя дочь, 10 лет, услышав это, сказала: «неправда, при мизантропах ружей не было». Она имела в виду питекантропов.)

ДУЭЛЬ. Из-за музыки Листа у двух поклонниц чуть дело не дошло до

дуэли (РСт 1885, 1, восп. Галахова о П.Н.Кудрявцеве). (Я вспомнил, как М.Шагинян вызывала Ходасевича биться на шпагах.)

ДОЛГ И СТРАСТЬ. «Кто может похвалиться только умом, тот отдает должное великому и питает страсть к ничтожному» (Вовенарг, 237).

ДЕРЖИМОРДА. В самых первых своих выступлениях, еще в провинциальной драме, Шаляпин играл Держиморду.

ДЕСТРУКТИВИЗМ живет в благоустроенном доме, где ему приятно передвигать мебель то так, то сяк. (А не в хаосе сопротивляющегося мира.) Культ романтического безобразия на комфортном поле взрастившей тебя цивилизации; озорник, шумящий в телефоне и без того трудного человеческого общения. Абсолютная свобода окупается абсолютной некоммуникабельностью.

ДЛИНА. Клюев учил Есенина: лучший размер лирического стихотворения — 24 строки (Эрлих, 57). А Брюсов говорил Гюнтеру: 16 строк (ЛН «Блок», 5, 346). У самого Брюсова средняя длина больше.

ДОН. Что было награблено Наполеоном, то было оттраблено и пошло на Дон.

ДАЛЬТОНИЗМ. Николай I не различал некоторых цветов: на чертеже он спутал Днепр с шоссе, а Клейнмихель за это кричал на инженеров (РСт 66, 302).

ДУРАК, закричал попугай; солдат выгнулся и ответил: виноват, ваше благородие, я думал, что вы птица.

ДОМОВОЙ. «...а теперь тут молодежное общежитие, и такое стоит, что домовые глохнут».

ДОВЛЕТЬ в значении «тяготеть» уже стоит в словаре с примером из К.Федина. У А.Прокофьева (БП, с.515) есть строчка «И ты ко мне всегда довлей»: значит, в подтексте уже не «давить», а именно «тяготеть». А «конгениальный» в остап-бендеровском значении встретилось в статье А.Битова. (Ср. правильно: «А.В.<Звенигородский> всецело принял Ахматову, говоря, что она ему конгениальна» — Д.Усов Е.Архиппову, РГА-ЛИ, 1458, 1, 78, 146 об.) А Льва Толстого «великим иересиархом» назвал Ю.Нагибин.

ДОБРОДЕТЕЛЬ. «Человеку добродетельному, и то нужна накидка в дождь». Варрон, Мениппеи, 571.

ДУША. Стихи — это выражение того, что на душе? да нет, это мы на душе у языка, и очень тяжелым камнем.

ДУША. «Некоторые колдуны устраивают настоящие убежища для блуждающих душ, и если кто-нибудь потерял свою душу, то он может за установленную плату достать здесь другую» (Фрэзер).

ДУША. Как у нашего попа — Нехорошая душа. Коммунисты хорошие — У них вовсе нет души (О.Капица, детский фольклор).

ДУША. Карманы — «большие, накладные, глубокие — до дна души!» — заказывала М.Цветаева на пальто перед Россией (письма к А.Берг, 28 янв. 1938).

ДУША. «НН ходит ко мне в душу, как в собственный ватерклозет», — жаловался кто-то в мемуарах акад. А.Н.Крылова.

ДУХОМ ПЕРЕГИБАТЕЛЕН, фразеологизм.

ДЯДЯ. У НН., филолога-классика, — стареющий пес Шлиман: «сперва он был мне вроде сына, потом вроде брата, а потом не то чтобы вроде отца, но, скажем, вроде дяди». Я вспомнил шутку Ф.А.Петровского. Институтка спросила: чем отличаются бык и вол? «Теленочка знаешь? Ну, так вот, бык — это отец теленочка, а вол — его дядя». (Сказано было на заседании сектора, но по какому поводу?)

ДУХОВНЫЕ СТИХИ. «Если есть жестокие романсы о любви, почему бы не быть жестоким романсам и о смерти?» (доклад С.Е.Никитиной).

ДУХОВНАЯ ЦЕНзуРА. «Московский листок» велено было представлять в Д.Ц. Пастухов пошел плакаться: «Зачем? у нас ведь только отчеты о скачках...» — «А вы на них-то и посмотрите». Смотрит и видит: «жеребец такой-то, сын Патриарха и Кокотки...» (Кажется, Гиляровский).

ЕФРЕМ СИРИН. Власть грешила лобоначалием, а интеллигенция — празднословием (Ф.Степун, I, 307).

«**ЖАДНОСТЬ К ПЕЧАЛИ** у Чеботаревской стала патологической» (Н.Оцуп).

ЖАНР. Афиша, художественное чтение: «О.Мандельштам. *Раковина*: монолог в трех субстанциях». Афиша, спектакль: «Ч. Айтматов. *И дольше века длится день*: метафора в двух частях».

ЖЕЛАНИЕ. У Платона Пол говорит собеседнику: «Разве ты отказался бы стать тираном, разве тебе не хочется казнить людей и отбирать их имущество?»

ЖЕЛАНИЕ. «К сожалению, жизнь сейчас такая, что уходить на свалку по собственному желанию нет возможности» (из письма).

ЖЕНА. «Не позадачил с женой жить, не стал ее скорбить, взял да и ушел от нее» (РГАЛИ, записи В.В.Переплетчикова).

ЖЕНА. Кн. Шаликова, жена Каткова, была глупа и дурна. Тютчев сказал: «Que voulez-vous, он хотел посадить свой ум на диету» (Феокт., 87).

ЖЕНИТЬБА. Пал.Ант., VII, 309:

Шесть десятков прожив, здесь я сплю, Дионисий из Тарса.
Сам я не был женат. Жаль, что женат был отец.

ЖЕНИТЬБА. Бедуина спросили: «Почему ты не женишься?» Он ответил: «Потому что для этого нужно сперва развестись с самим собой».

ЖЕНИТЬБА. «Женишься оттого, что любишь — это все равно, что счесть себя полководцем оттого, что любишь отечество». Ср. Ф.Сологуб: «Полководцами становятся те, кто с детства любят играть в солдатики и разбираться в выпушках и петлицах, а не просто те, кто любят отечество» (Л.Борисов).

ЖЕНЩИНА. «Огненная женщина за 2500 лет до нашего времени». «Одесский вестник», 1873, № 135, о Сапфо (Прозоров, 1313).

ЖЕРБУАЗ ЗВЕРЬ: передние лапы как руки, питается травой, живет в норах, как кролик (Ремизов, Рос. в письм.). — Тушканчик.

«**ЖИТЬ** не хочется, а умирать боюсь» (Гончаров, ЛН 22/24, 408).

«**ЖИТЬ** не хочется, вот и все», — повтори эти слова быстро 30 раз, они автоматизируются, и станет легче.

ЖИЗНЬ. Жить тихо — от людей лихо, жить моторно — от людей укорно. (Посл., изд.Симони, 102).

ЖИЗНЬ. Сталинградский солдат сказал корреспонденту: «Жить нельзя, но находиться можно» (М.Соболь).

ЖИЗНЬ. Родился мал, рос глуп, вырос пьян, помер стар — ничего не знаю (отзыв запорожца на том свете; ответ: «Иди, душа, в рай»). — Даль.

«**ЖИЗНЬ** ушла на то, чтоб жизнь прожить» (из письма Т.С.).

ЗАЙЦЫ И ЛЯГУШКИ, басня. Оскар Уайльд собирался топиться в Сене, увидел человека у парашета. «Etes-vous aussi un désespéré?» — «Non, monsieur, je suis un coiffeur». Тогда Уайльд раздумал.

ЗАМУЖ. В девках сижено — плакано, замуж хожено — выго (Даль).

ЗВУК. Итальянец ругался на извозчика: «Четырнадцать!», будучи уве-

рен, что такое созвучие может быть лишь страшнейшим ругательством (В.Соллогуб, 444).

ЗАКОН. Профессору Вахтеру в Дерпте говорили: «Nenn Dr.Wachter, Sie sind dummer, als die russische Gesetze dieses erlauben». Он отвечал: «Nenn NN, ich kenne die russische Gesetze nicht» (Пирогов).

ЗАМЕЧАТЬ. Крепелин, уходя на пенсию, сказал студентам: «Сейчас я замечаю, что читаю хуже, а вы не замечаете, но это значит, что скоро будет наоборот».

ЗАНИМАТЕЛЬНЫЙ. Я написал книжку: «Занимательная Греция: рассказы о древнегреческой культуре». Сосед сказал мне: «Не написать ли вам занимательную историю КПСС?» Дело было в 1985 г.

ЗАСТОЙ. Ключевский: «Старые бедствия устранялись, но новые блага чувствовались слабо. Общество было довольно покоем, но порядок ветшал и портился, не подновляемый и не доверяемый. Дела предоставляли идти, как они заведены были, мало думая о новых потребностях и условиях. Часы заводились, но не проверялись». Угадайте, о каком это веке?

ЗАСТОЙ. «Да здравствует конец первого застойного периода!» — был заголовок в «Московском комсомольце» 1988 г. Бел Кауфман спросила главного московского раввина, как он относится к перестройке, он ответил: «С осторожным оптимизмом».

ЗАГЛАВИЕ. К.О. заметила, что роман «Чего же ты хочешь?» продолжает традицию не только «Кто виноват?» и «Что делать?», но и «Чей нос лучше?». Была книга «Пудренное сердце» В.Курдюмова и «Сердце пудренное» Л.Монозона. Были сборники стихов «Третий глаз» и «Третье око».

ЗАГЛАВИЕ. В.Звягинцевой в гимназии задавали сочинение на тему «А звуки все лились и звуки все рыдали» (РГАЛИ, 720, 1, 64).

ЗЕРКАЛО. «Пришвин точно всю жизнь в зеркало смотрится», — сказал И.Соколов-Микитов (НМ 1991, 12, 170).

ЗНАМЕНИЕ. В Кампании заговорил бык; для отвращения беды его поставили на общественное довольствие (Ливий, 41, 13).

ЗВЕРИНОЕ ЧИСЛО. А сколько строк в печатном листе, нормальных строк по 60 знаков? 666, звериное число. И 6 десятых.

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

теория и история литературы
критика и библиография

Москва, 129626 абонент. ящик 55
тел: (095) 194-99-70

ISSN 0869 — 6365

Художник
Н. Г. Пескова
Технический редактор
В. А. Авдеева
Корректор
Л. Г. Райцис, Е. Чеплакова

Сдано в набор 26.10.95.
Подписано в печать 23.11.95.
Формат 70x100 1/16
Печать офсетная
Уч.-изд. л. 27
Тираж 3 000

Заказ № 1132

ТОО «Новое литературное обозрение» 1995

© — «Новое литературное обозрение» 1995
При перепечатке материалов ссылка на «НЛО» обязательна

Московская типография № 6 Комитета РФ по печати,
109088, Москва, Ж - 88, Южнопортовая ул., 24

