

Михаил Безродный

# Конец Цитаты

Издательство Ивана Лимбаха





Издательство  
ИВАНА ЛИМБАХА  
Санкт-Петербург  
1996

ISBN 5-89059-005-7

© М. В. Безродный, 1996

© Д. М. Плаксин, С. Д. Плаксин,  
художественное оформление, макет, 1996

© А. С. Чезин, фотографии, 1996

© Издательство Ивана Лимбаха, 1996



Михаил Безродный ████████████████████ Конец Цитаты











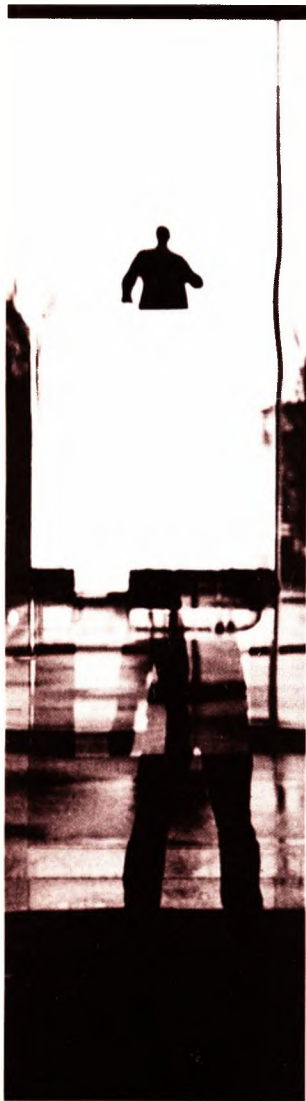
Более всего, впрочем, не хватает Публичной библиотеки на Садовой.

---

Гастроли парижского авангардистского театратора в Бохуме в начале августа. Играют на площади, вместо сцены — большой куб с прорезами в боковых гранях: из них — сразу из нескольких — высовываются актеры. Зрителям приходится либо ходить вокруг куба, либо, сообразив, что за событиями на всех четырех гранях не уследишь, выбрать какую-то одну и сосредоточиться на ней.

Классический принцип «трех единств» — действия, места и времени — возведен в куб и доведен до абсурда. (Ср. пьесу Евреинова «Четвертая стена» — пародию на





«ультранатурализм» театра Станиславского.)  
Сцена-куб как отрицание плоской и круглой  
арены. И заодно идеи шара, глобуса: театр  
«Cube» вместо театра «Globe».

Жаль, что не догадались подвесить этот куб  
над землей (чуть-чуть) и использовать  
нижнюю и верхнюю грани — нет нужды, что  
игрою «вниз» могли бы наслаждаться лишь  
насекомые, а игрою «вверх» — только  
крановщик. Московские художники-  
концептуалисты были в свое время куда  
радикальнее и «демократичнее»: на одной  
из выставок часть полотен закапывалась  
в землю, а часть — предавалась огню; тем  
самым учитывались интересы живущих под  
землей и на небе, а не только «уважаемых  
москвичей и гостей нашего города».

---

Если:

Мысль изречённая есть ложь,

то:

Мысль изложенная есть речь.

---

Выдали беженский «паспорт для путешественников»  
(Reiseausweis): ни для отечества, ни для  
отчества граф не предусмотрено.

---

почему да отчего  
ничего нет отчего?

---



Из «Анекдотов» Н.Кукольника:

Сенатор Безродный в 1811 году был правителем канцелярии главнокомандующего Барклая де Толли. Ермолов зачем-то ездил в главную квартиру. Воротясь, на вопрос товарищей: «Ну что, каково там?» — «Плохо, — отвечал Ермолов, — все немцы, чисто немцы. Я нашел там одного русского, да и тот Безродный».

---

Лев Лосев (так сказать, дважды земляк) в примечании к своему стихотворению «ПБГ» из сб. «Чудесный десант» (1985) и в статье о «Поэме без героя» (опубл.: *Essays in Poetics*, 1986, vol.11, № 2; *Континент*, 1988, № 55; Ахматовский сборник. Париж, 1989, вып.1) поделился догадкой о том, что главным героем ахматовского сочинения является Петербург, на каковую мысль исследователя навело совпадение аббревиатуры ПБГ (ПетерБурГ) с «акронимом поэмы» (Поэма Без Героя). Замечание остроумно, но, чтобы с ним согласиться, приходится допустить, что стандартным сокращениям СПб, Пб и Пг Ахматова предпочла экзотическое ПБГ. А делать такое допущение столь же обязательно, как видеть, например, в переводе названия «*Notre-Dame de Paris*» на русский — «Собор Парижской Богоматери» — то ли сознательное, то ли безотчетное стремление запечатлеть имя российской столицы.

---

Между тем само представление о влиянии звукового комплекса ПЕ-ТЕРБУРГ на текст о городе Петербурге продуктивно. Так, в «Преступлении и наказании» (I, 3) читаем:

Петр Петрович отправляется теперь в Петербург

— здесь даже слова «оТПРавляЕтся» и «ТЕПЕРЬ» развивают звукословную тему ПЕТР-/ПЕТЕP-. Или — что не столь же орнаментально и рельефно, однако неожиданней, поскольку возникает за пределами «петербургского текста», — в «Анне Карениной» (IV, 17):

— Петр, останови карету. Я еду в Петербург



— а через несколько абзацев появляется еще и швейцар Петров.

---

«Двор» у Достоевского поминается даже чаще, чем «вдруг». Особенно в «Преступлении и наказании», где сплошь и рядом: «двор», «дворник», «дворницкая», «подворотня» (последнее слово, как написал бы В. Топоров, происходит, собственно, от *ворота* <др.-рус. *воръ* — «ограда, забор»> \**verti* — «запирать»; ср., однако, др.-инд. *dvāram* и латыш. *dvars* — «ворота»). Стремление вытеснить этот образ в сферу текста делается навязчивой идеей, и «двор-» начинает повторяться чуть не через слово:

...и дворник, и Кох, и Пестряков, и другой дворник, и жена первого дворника, и мещанка, что о ту пору у ней в дворницкой сидела, и надворный советник Крюков, который в эту самую минуту с извозчика встал и в подворотню входил об руку с дамою... (II, 4)

Ясно, что по крайней мере Крюков попал в эту компанию только как *надворный* советник, входящий в *подворотню* (надвор-/подвор-), а извозчик и дама к «делу» вообще не относятся.



В Германии поначалу сильно раздражали дворы, прикидывающиеся проходными (ленинградскими). Вот тут, казалось бы, ничто не мешает пройти насквозь и оказаться на параллельной улочке, а нет: стена, гараж, цветы, «Suchen Sie jemanden? Darf ich Ihnen behilflich sein?» — «Nein, nein, vielen Dank...» Потому, наверное, так понравился Марбург — проницаемый и по горизонтали, и по вертикали: заходишь, к примеру, в книжную лавку, а там лифт, на котором можно подняться или спуститься на другой уровень города. План Марбурга следовало бы издавать в виде детской книжки-панорамы — с вырезанными рисунками, встающими при раскрывании.



Вообще говоря, ответ Лосева на вопрос: кто герой «Поэмы без героя»? — возражений не вызывает. Другое дело, насколько сам этот вопрос сложен.

Представление о том, что «месту действия» в художественном произведении отведена роль фона или рамки повествования о бытии героя-человека, справедливо, конечно, лишь отчасти. Шахматистам ведомы спонтанные переживания повышенной активности шахматного поля — когда, скажем, такое событие, как взятие конем белых черной пешки на e5 воспринимается так, как если бы само поле e5 вместило коня и вытолкнуло пешку. (Равновероятность обеих интерпретаций показана



в шахматной сказке об Алисе.) Точно так же актантом в художественном произведении нередко становится *genius loci*, от чего не застрахована даже драматургия. Событийность, и даже весьма острая, может быть присуща и антропо-, и топоцентрическим текстам, только в первых это будут события в жизни данного героя, а во вторых — события на данной сцене. Такое «место действия» («местодействие») властно заявляет о своем первородстве и предписывает новому персонажу определенные поведенческие стереотипы: «поле боя» требует проявлений мужества или малодушия, «дворец» — интриг, «дорога» — встречи, «кабак» — исповеди. (А «отчий дом»? — Ухода и возвращения.) Пространство здесь не просто претерпевает событие, а само в себе — посредством героя — осуществляет его.

Особенно это очевидно в случае с Петербургом. Литературе XIX столетия он еще соглашается служить подмостками и декорациями, хотя чем дальше, тем менее охотно; в XX же веке его нарциссизм не ограничен ничем: если событиям суждено происходить на его территории, то он и только он может быть главным предметом речи, только он будет диктовать сюжет и регулировать отбор изобразительных средств. Исполнить «что-нибудь свое» автору не возбраняется, однако в его программе непременно должны прозвучать мотивы из произведений классического репертуара — опер «Пиковая дама», «Шинель»



и «Преступление и наказание». Своего рода канон — как в средневековом искусстве. Скриптор, пишущий под диктовку свыше. Палимпсест, именуемый «петербургским текстом».

---

И автор не противится, тем более что обращение к петербургскому материалу не только позволяет ему продемонстрировать свою цитатную технику и искусство криптографии, но и прямо это предусматривает. Неважно, в конечном счете, что именно в таком произведении зашифровано — реминисценция «петербургского текста» или городская реальность (границы между которыми зачастую весьма условны), — читателей, будь они профессиональными исследователями «интертекстуальности» или адептами литературного краеведения (учителя, экскурсоводы, инженеры и «гости нашего города»), объединяет чувство, что перед ними нечто, предполагающее увлекательное разгадывание.

---

Пастернаковское:

О город! О сборник задач без ответов,  
О ширь без решенья и шифр без ключа!

— восходит, надо полагать, к верхарновскому определению города как «огромной алгебры, ключ от которой потерян» («Le Symbolisme», 1887).

---

Верхний и, так сказать, бытовой пласт городского текста образуют, конечно, вывески. Горящие, как это принято, лишь отчасти (p-rs pro t-to), они становятся кроссвордами, степень сложности которых зависит от количества горящих букв, причем догадаться о количестве негорящих, скажем, по ширине лакун — нельзя: принцип непрерывности слова сплошь и рядом нарушается (из-за какой-нибудь водосточной трубы, например). Восстанавливать целое по части — занятие иногда интересное, особенно если ему предаваться в переполненном «виде тран-

спорта». Даже когда этому предшествовала многочасовая и дурно оплачиваемая ловля опечаток.

### Б-ЛОЧ-Я

— ну это, допустим, понятно.

### -ТЕРИНАР-Я -ТЕКА

— уже сложнее, но следующее окно, на секунду предъявив силуэт пуделя и эмблему красного креста, подсказывает ответ: ВЕТЕРИНАРНАЯ АПТЕКА.

А вот теперь нечто интригующее:

### -ВО-И И Ф-КТЫ

Что это: ОВОЩИ И ФРУКТЫ или же НОВОСТИ И ФАКТЫ? Проехали, и осталась неясность. Пример, впрочем, выдуманный: очевидно, что это был магазин; газетные щиты не имеют световых вывесок. Похоже обстоит дело и с дешифровкой «петербургского текста», поводы для которой тоже могут сочиняться.



### ПЕТЕРБУРГСКИЙ ТЕКСТ

Уже которую неделю  
Блестит чугунный шрифт оград  
Под морозящей нонпарелью;  
Уже который век подряд  
Нева, лениво и безмолвно  
Курсивом вспенивая волны,  
Качая чаек и наяд,  
Впадает в Лету.

Но пока  
Река в беспмятство впадает,  
Движения не прерывает  
Рычаг печатного станка:

Как будто грома грохотанье —  
Тяжелозвонкое скаканье —

И не кончается строка.

---

Под именем «граф Дубльве» в «Петербурге» выведен С. Ю. Витте. Принято считать, что эта находка — Витте → Witte → W → Дубльве — принадлежит Белому; указывалось на литературные аналоги такой игры: чиновник Омега у Сухова-Кобылина, телеграфист Ять у Чехова (*Кожевникова Н. Заметки о собственных именах в прозе Андрея Белого. — Ономастика и грамматика. М., 1981, с. 247*). Чехов, как всегда, прочитан невнимательно, а то бы помимо телеграфиста Ятя у него нашли еще и «графа Дублеве» — в рассказе «Не судьба!»:

Правду сказал на прошлом земском собрании граф Дублеве, что земские мосты построены для испытания умственных способностей: ежели человек объехал мост, то, стало быть, он умный, ежели же въехал на мостик и, как водится, шею сломал, то дурак.

Кстати, появившись чеховский рассказ, скажем, в 1892 году, современники увидели бы в упоминании графа Дублеве, рассуждающего о мостах, намек на нового министра путей сообщения — именно тогда организацией дорожного дела Витте недолго заведовал, прежде чем принять министерство финансов. Однако «Не судьба!» публикуется впервые в «Осколках» в 1885 году, т.е. еще до того, как имя Витте приобрело широкую известность, а стало быть, каламбуром «Дублеве» Чехов метил не в Сергея Юльевича, а в кого-то другого (если вообще в кого-то метил, а не обыгрывал фамилию как таковую). Может быть, в своего доброго знакомого Ивана Германовича Витте — врача Серпуховского городского медицинского участка? Жаль, нет под рукой ничего, чтобы выяснить, когда они познакомились.

---

О Публичная библиотека, уже за шеломянем еси.

---

В уездный город Серпухов занесло двадцать два, нет, двадцать четыре года тому назад — с компанией однокашников, путешествовавших «дикарем»: палатки, гитары, оптимизм. Серпуховские власти, мало изменившиеся с XIV века, твердо воспротивились попыткам «скоморохов» разбить палатки в черте города, но предложили переночевать в отделении милиции. Перед сном все долго потешались, изучая портретную галерею всесоюзных «Wanted» на одной стене и местных отличников МВД — на другой.

---

Евангельское «...лисицы имеют норы, и птицы небесные — гнезда; а Сын Человеческий не имеет, где приклонить голову» в поэзии начала века цитировали без конца: Мережковский в «Старинных октавах» («У волка есть нора, у птиц жилища...»), Чулков («Бреду опять, безнорый зверь...»), Вяч. Иванов в «Таежнике» («Беглец в тайге, *безнорый зверь* пустынь...» — отклик на чулковское) и в десятом из «Зимних сонетов» («Бездомных, Боже, приюти! Нора / Потребна земнородным и берлога...»), Волошин в восьмом сонете из «Corona astralis» («У птиц — гнездо, у зверя — темный лог...»), Бунин («У птицы есть гнездо, у зверя есть нора...»), Блок, понятное дело, и др.

И ведь действительно — верно замечено!

---

Советские еврей-эмигранты ощущают себя эмигрантами повсюду, а евреями только в ресторанах — читая меню справа налево.

---

Универсальные словосочетания. Шут Вамба («Айвенго») относил к таковым «рах vobiscum», плут Фигаро полагал достаточным для жизни в

Англии умения воскликнуть «God damn!», авантюрист Феликс Круль брался расположить к себе любого француза выражением «une jolie femme», приравнивая эффект от его произнесения к реакции мюнхенца на «Bier». Шуты, плуты и авантюристы из числа бывших компатриотов, эмигрировавших в Германию, нашли к сердцам немецких чиновников свою отмычку: сталкиваясь в каком-нибудь учреждении с отказом, возмущенно восклицают «Antisemitismus!».

---

Л.Рубинштейн подслушал в Берлине диалог двух пожилых аидов:

- Что ни говори, а работать немцы умеют...
- Это-то они умеют!
- Вы знаете, я тут в шесть-семь утра с собачкой гуляю, так они уже работают.
- Работать-то они работают, но вообще я вам скажу: нация — очень вредная!
- Это конечно.
- Я вам так скажу: они себя еще покажут! Во всей красе! Вот сейчас наши войска из Германии уйдут, и они себя покажут!

«Наши войска!» — восторгался Лева. — Защищают их тут от нацистов!

---

«Страна варварская, иноземцы немирные...» (Аввакум).

---

Книга: «Еврей в России: Тропой безответной любви».

---

В компьютерном «гешефте» Русского Берлина тому назад, наверное, года два. Ожидая, пока мастер (бывший москвич, терпеливо продолжающий вникать в «проблемы» своего клиента, бывшего ленинградца, который вроде бы и неглупый парень, но до того слабо разбирается

в устройстве купленного им орудия труда, что ну никак не способен по телефону внятно изложить суть очередного осложнения и вынужден снова привозить эту штуку из Ганновера, а впрочем, дозвониться к нам, действительно, непросто, сейчас я освобожусь и посмотрим) освободится и посмотрит. А пока поражаясь легкости, с какой служащая здесь барышня переходит с немецкого на русский, давая разъяснения по телефону, начинающему биться в истерике, едва кладется трубка:

... Ja, Frau von Maydell, wie bitte? Doch, das Programm für die Russifizierung ist bei uns tatsächlich günstiger. ... Doch natürlich, wir haben sogar verschiedene Tastaturen mit doppelter Schriftbelegung.

... Nein, heute abend sind wir nur bis sieben Uhr da.

... Нет, вы ошиблись. Генерал Манагер у нас не работает. ... К нам послал? Нет, мы не знаем такого. ... На визитной карточке? Хорошо, прочитайте. ... «Александр Давидович», понятно, а дальше? «Генерал Манагер»? Mein Gott, это же значит «general manager»!

И — с легкой усмешкой — *aparté*:

— «Русские идут».

---

## ЕВРЕЙСКОЕ СЧАСТЬЕ

Жил в Бордо брадобрей —  
Старый бодрый еврей,  
Но в Бордо он не нажил добра,  
Потому что в Бордо  
Бродят все — от и до —  
С бородой от бровей до бедра.

Из Бордо на Бродвей  
Перебрался еврей,  
Только были напрасны труды:

Год проходит, другой,  
А народ — ни ногой:  
Все боятся его бороды.

---

Дао растекается повсюду (Дао дэ цзин, 34)  
Дух дышит, где хочет (Иоанн, 3, 8)  
Всюду жизнь (Ярошенко, 1888)

---

Почему красно-речие, но косо-язычие?

---

О музейном пафосе любителей изящной словесности лучше всего сказала одна из героинь Агаты Кристи (в гл. 4 романа «Убийство Роджера Экройда»):

Крайне глупо ценить вещи за то, что они кому-то принадлежали. Вот перо, которым Джордж Элиот написала «Мельницу на Флоссе», — ведь это просто перо. Если вам так интересна Джордж Элиот, не лучше ли купить дешевое издание «Мельницы на Флоссе» и перечитать эту книгу?

Приятно, кстати, иметь дело со старым переводом Кристи — в новом Джордж Элиот непременно превратили бы в мужчину, а мельницу (mill) — в фабрику или лесопилку.

---

Царь на репинском портрете  
Сына убивает...  
Ах, чего на белом свете  
Только не бывает!

---

«Конец Цитаты». Хорошее название для детективного романа.

---

Занятно было наблюдать примерно с конца 1980-х бессовестную путаницу в именах-отчествах-фамилиях писателей, критиков и пр., вдруг разрешенных начальством к массовому употреблению. Так, Ю. Нагибин назвал Белого «*Андреем Николаевичем*», С. Куняев — Николая Олейникова — «*Б. Олейниковым*» (явно по ассоциации с поэтом-коммунистом Борисом Олейником), Д. Урнов — писателя Набокова — «*Владимиром Дмитриевичем*». «Литучебе» вздумалось просклонять фамилию Владимира Вейдле, «Воплям» — Ольги Дешарт. И т. д.

Еще занятнее было видеть растерянность и негодование специалистов на этом празднике дилетантов — как будто от последних можно было ожидать чего-то другого и как будто коверканье имен больший абсурд, чем их многолетнее замалчивание. Видимо, собственная немота раздражает меньше чужого косноязычия.

---

А. Саакянц (Вопли, 1988, № 1, с. 208), говоря о романе Цветаевой с Родзевичем и называя Цветаеву «поэт» (применительно к Цветаевой и Ахматовой слово «поэтесса» не употребляется!), ненамеренно создает забавную конструкцию: «роман поэта с героем двух поэм». (Тут еще то прелестно, что в одном и том же предложении слово «роман» употреблено в переносном значении, а «поэмы» — в прямом.)

Следуя правилу Саакянц, можно было бы о другом эпизоде цветаевской биографии написать: «роман поэта с героиней повести». Симон Карлинский, вечно негодующий по поводу замалчивания советскими литературоведами-ханжами факта цветаевской бисексуальности, остался бы наверняка доволен.

---



*СТИХИ, СОЧИНЕННЫЕ НОЧЬЮ ВО ВРЕМЯ БЕССОННИЦЫ  
И НЕ ВОШЕДШИЕ В ОСНОВНОЕ СОБРАНИЕ*

**Соитие**, -я. Устар.

*Словарь современного русского  
литературного языка*

В парке бабье лепетанье,  
Шепот, робкое дыханье...  
Но увы! — повержен в тлен  
Чуждый чарам чахлый член.

---

Не одевался по погоде —  
Теперь к супружеству не годен.

---

Раз, придя в подпитии,  
Совершил соитие.  
Это ль не событие!  
А ведь хотел убить ее...

---

диноЗавр

дрых всю ночьку динозавр,  
а на зорьке розовой  
поразмяться вылезал  
из глубока озера.

тополя узлом вязал  
он без напряжения  
и зазнобу зычно звал  
ради размножения.

но напрасно головой  
тряс своею плоскою:  
для любви половой  
был период роковой —  
был период меловой,  
эра мезозойская.

---

был «вещь-в-себе»  
стал «весь в семье»

---

близок локоток, а не уку  
низок потолок, а не доста  
долг монолог, а не поня  
сексопатолог, а не помо

---

Покуда невским не дано мостам  
Команды развестись, спешим расстаться,  
Чтоб по чужим разъехаться местам  
И по чужим постелям распластаться,  
Мы, два слагаемых, от перемены мест  
Не изменяющих томлению по сумме...

Но вместо плюса воздвигает крест  
Невы державное безумье.

---

«Крестовоздвиженская больница», в хирургическом отделении которой служит Юрий Живаго, в последнем переводе романа на немецкий пре-  
вращается в «Kreuzerhöhungs-Frauenkrankenhaus», т. е. в «Крестовозд-  
виженскую женскую больницу». Очевидно, в издании, которым пользо-

вался переводчик, слово «Крестовоздвиженская» не уместилось целиком в одной строке, отчего «-женская» его часть была перенесена на следующую («Крестовоздвиженская») и переведена дважды.



Лет восемь-девять тому назад А. Румянцев, библиограф Публичной библиотеки, разрешил скопировать свою коллекцию занятых заглавий. Все мечталось выбрать время и заказать хотя бы некоторые издания, но тогда времени не было, а теперь, когда оно вроде появилось, Публичная библиотека уже за шеломянем. Остается ностальгически перебирать каталожные карточки и наугад аннотировать книги, которых уже никогда не прочитать. P-rs pro t-to.

Начать стоило бы с изданий вроде:

*Гулишамбаров С. И.* Распределение женского населения на земном шаре по полам и по частям света. Асхабад, 1910

— может быть, не «по полам» (пополам), а «по полушариям»?

*Какушкин Н. М.* Что такое женщина? Краткий научно-популярный очерк. Саратов, 1927

*Темов-Линецкий И.* Женщина как физическая личность: Популярные очерки. Пятигорск, 1926

— последняя книжка печаталась типографией окружного отдела ОГПУ, а стало быть, в библиотеках выдавалась по специальному разрешению — «для служебного пользования». Как позже учебное пособие:

Зубы как источник информации о личности. М., 1979

— и фотоальбом с нотами:

Самодетальное художественное творчество сотрудников органов внутренних дел. М., 1980.

Постигнув сущность «женщины как физической личности», было бы естественно перейти к изучению литературы о поцелуях:

О вредном и опасном обыкновении целоваться: Нравоучительное  
врачебное письмо. СПб., 1806

— печаталось в 1-м Кадетском корпусе.

*Быковский И. К.* Значение поцелуя и его последствия: Психоло-  
гический этюд. С 8-ю гравюрами и портретом автора. М., 1904

— значение поцелуя, надо полагать, запечатлелось на гравюрах, а  
его последствия — на портрете автора. Как бы то ни было, экспе-  
риментальный характер исследования сомнениям не подлежит. Как  
и в случае с:

*Грибанов Н. Н.* Таро-упаковочная промышленность Англии (по  
личным впечатлениям): Стенограмма доклада. Л., 1962.

Острый интерес возбуждают и некоторые книжки о детях и для детей:

*Беляев М. М., Беляев С. М.* Сборник задач противоалкогольного  
содержания: Пособие при преподавании арифметики в низших  
школах всех ведомств. М., 1914

*Добровольский В. В.* Паровоз на уроках математики. М.; Л., 1926

— так и видишь, как он величественно и грозно въезжает в классы.  
Прямоком из ленты Люмьеров «Прибытие поезда на вокзал Ла Сьота».

Мурка в тесте: Стишки для детей дошкольного возраста. Одесса,  
1928

— не отсюда ли пошли «садистские» стишки? Или же из таких сочи-  
нений, как:

*Абрагами Ю., Лапин К.* Дети диспансера: Пьеса в 2-х действиях  
с пением. М.: Комитет по проведению туберкулезного трехднев-  
ника, 1924

Список игрушек, разрешенных и запрещенных комитетом по иг-  
рушке Наркомпроса РСФСР. М.; Л., 1934–1935. Вып. 1–2

*Михайлова.* Памятка шефа над курицей. М., 1934

— последнее издание содержит всего восемь страниц, зато сопровождается чертежами. Надо полагать, чертежами курицы. О курицах вообще написано немало. Взять хотя бы:

*Макаревский К. И.* Прижизненный гермафродитизм у кур. Витебск, 1926

— в этом «прижизненный» чудится что-то особенно неприличное. Столь же тревожат заглавия:

*Моргенштерн И. Ф.* Внутренний мир в почерке у псевдолюдей. СПб., 1910

*Тибо-Бриньоль П.* Социализм как настоящая причина вырождения крестьянской лошади и как косвенная причина несвоевременных дождей с половины лета. Смоленск, 1884.

О лошадях, курах и др. имеется также любопытнейшее иллюстрированное издание:

*Маслянников К. И.* Альбом типов лошадей, коров, овец, собак, кур и яхт. СПб., 1888

— с каковой классификацией соперничает только:

*Лазарева И. М.* Как они горят: (Спички, лампа, печка и человек). М., 1925

— вероятно, тоже экспериментальное исследование. Тематически к нему несомненно примыкает:

*Пауткин Н. М., Матвеев Д. Н.* Сопrotивляемость головы человека механическим воздействиям. Казань, 1935.

Помимо всевозможных описаний курицы, стоило бы проштудировать литературу и о других полезных животных:

*Коновал И. Е.* Коза (Корова бедняков). Чернигов, 1910

— с названием, правда, несколько диссонирует фамилия автора. Зато от заглавия:

*Акимов Г. С. и др.* Проверка быков-производителей по достоинствам дочерей на Сигулдской станции. М., 1964

— решительно веет чем-то античным!

*Максимовых Г. А.* Работа с семействами крупного рогатого скота в колхозе «Борец». М., 1969

— за что же боролись в колхозе «Борец» при Брежневеве — за надои или за мясо? Как-то неясно. Другое дело — животноводческая литература хрущевской эпохи. Тут гадать нечего:

*Попов Н.* Библиотека включилась в борьбу за мясо: (Из опыта работы Шунгенской сельской библиотеки Костромского района). Кострома, 1960

— вот оно, подлинное торжество духа над плотью в их вековой схватке! Впрочем, ничто не ново — сходным образом эта антиномия преодолевалась и прежде:

*Муравьев И. И.* Залю для духовных бесед при городских скотобойнях. СПб., 1894



«Архетип» знаменитой хрущевской утопии — заметка о кукурузе в журнале екатерининского времени «Зеркало света» (1786, ч. III, с. 284—286):

*Пшеничка*, в толиком у нас пренебрежении, что едва у самого трудолюбивого хозяина находим мы две-три гряды с плодами оной. Сие нерадение о плоде весьма полезном и в некоторых случаях нужном, не знаю чему приписать. Известно, что в Валахии и Молдавии она под именем *кукурузы* занимает величайшие нивы и составляет главнейшую ветвь пропитания тамошних жителей. Северная Америка изобилует оною и предохраняет жителей от голода; переселившиеся туда Европейцы начали было вместо оной сеять пшеницу, но вскоре узнали опытом, что пшеничка прибыльнее, и полезнее, и для пропитания нужнее <...> Не лъзя

не желать, чтобы хозяева к собственной пользе их и отечества были принужденны к разведению сего нужного и полезного плода, тем более, что от оногo кроме приытка и польза во время неурожая великая.

---

Хам пшеницу сеет,  
Сим молитву деет,  
Бог шельму метит.

---

Швейцарец-славист по приезде из России: «Я не понимаю: люди стоят в очереди весь день, и НИКТО НЕ ПРОСТИТУЕТ!» (сообщила С. Левейе).

---

— Так ли уж трудно быть «ниже травы», —  
задали мне иностранцы вопрос, —  
если в России, как пишете вы,  
всюду она «в человеческий рост»?

---

Русофоб Карамзин: «...в целом государстве едва ли найдешь человек сто, которые совершенно знают правописание» (Записка о новой и древней России. СПб., 1914, с. 73).

Русофоб Пушкин: «...только врьд / Найдете вы в России целой / Три пары стройных женских ног» («Е.О.»).

Русофоб Лермонтов: «Правильный нос в России реже маленькой ножки» («Тамань»).

Русофоб Маяковский: «...вы и нам в Москве нужны, / не хватает длинноногих» («Письмо Татьяне Яковлевой»).

Трудно не согласиться. По крайней мере, с Карамзиным.

---

Из опечаток, выловленных в пору работы корректором и редактором в издательском отделе Публичной библиотеки, запомнились две:

Совет Монстров СССР (вместо: Министров)

Люди растили землю, земля растила людей  
(цитата из брежневской «Целины»,  
вынесенная в эпиграф какой-то статейки)

---

Старшая дочь-эмигрантка в ответ на упреки: «Почему это я не чувствую русского языка? Я русского языка очень даже чувствую!»

---

Она же, пересказывая содержание немецкой книжки: «Речь идет о разгробках Трои».

А что, в *raison d'être* такому словообразованию не откажешь: «гроб», первоначально означавший «яма, могила», происходит от общеслав. индоевр. \**grebti* – «копать, грести». (В этом смысле «гробокопатель» – плод инцеста.) Подсказкой послужила родственная (ср. готск. *graban* – «рыть») и сходнозвучная немецкая основа *grab*– в слове *Ausgrabungen*.

Кстати, и «грабить» – того же происхождения (первоначальное значение – «скрести, загребать»; ср. англ. *grab* – «хватать»; ср. также «Гриб. Грабь. Гроб. Груб» Маяковского и «gribgrobgrap» Джойса).

Разгробки и разграбки Трои.

---

Словосмесительная связь.

---



Младшая дочь-эмигрантка в принудительно написанном изложении «Метели»: «они свенчались», «он ускакал впрочь».

—————

Она же на вопрос «Какой это знак?» — «Долготочие».

—————

Она же: «Здесь мы пишем сдельно, а здесь разлитно».

—————

Оговорка берлинской знакомой: «И тут у меня лопнула чаша терпения...»

—————

В 1963 году в Лондоне проводился междисциплинарный симпозиум по речевым расстройствам (disorders of language). Его организатором был — как и следовало ожидать при такой теме — Lord Brain.

—————

Еще из коллекции Румянцева. Заглавия руководств, инструкций и справочников:

Руководство по определению акул в полевых условиях. М., 1985  
— в лабораторных-то условиях акулу «определить» — дело нехитрое, а вот попробуй-ка в полевых!

*Фридолин П.* Порядок вымирания питомцев Санкт-Петербургского воспитательного дома. СПб., 1890

— твердый, видать, порядок был заведен, — думается с уважением. А название:

Инструкция по квашению капусты в войсковых частях Красной Армии. М., 1940

— так и просится стать сюжетом предвоенной олеографии: солнечный денек 1940 года, румяные красноармейцы, белозубо хохоча, спорю шинкуют шашками хрустящие кочаны...

Схема 1-го помощника начальника штаба батальона. Л., 1932

— эта поэтика оказалась aere perennius: сколько таких схем — командиров, заместителей и помощников — висело на стенах штаба части, в которой пришлось «отбывать воинскую повинность» в 1977—1979 годах, после эксматрикуляции.



...не помнящий родства плебей и апатрид маршировал: раз-два и раз-два-три...



В середине 1970-х на стене в учебной комнате общежития студентов-филологов Тартуского университета рядом висели три равновеликих портрета классиков марксизма-ленинизма: тот, что в центре (коренник), был изображен в фас, а те, что по бокам (пристяжные), — в полупрофиль: один смотрел влево, другой вправо. Типичный такой трехглавый марксизм-ленинизм, советский вариант «Васнецова». Ну, висели себе и висели, никого не трогали. Не трогали во всех смыслах: взгляд входивших и выходивших скользил по ним равнодушно, а сидевших за книжками и конспектами — рассеянно, если не просто тупо. Но однажды некий студент, надо думать, совсем одуревший от зубрежки, стал их рассматривать и обнаружил, что с ними не все в порядке. Поначалу он даже не мог понять, что именно неладно, и, лишь сильно сосредоточившись и припомнив другие образцы этого триптиха, сообразил: в центре Маркс, слева Энгельс, а справа... тоже Энгельс.

То ли комендантша общежития (вредная, надо сказать, была дамочка — она-то, собственно, да еще староста общежития, нештатный сотрудник тартуского КГБ, и спровадили в армию) сама некогда отобрала эту

троицу на складе, то ли политической близорукостью отличался эстонец-кладовщик, выдавший ей по накладной, наряду с лампочками, швабрами и мечеными университетским штампом простынями, именно такой комплект основоположников, но факт остается фактом: на протяжении ряда лет выпячивание роли Энгельса за счет Ленина не бросалось в глаза ни членам деканатских комиссий, которые регулярно контролировали «состояние дисциплины» в общежитии, ни сотням постоянных его обитателей, изнемогавших от обилия общественно-политических дисциплин — к числу тех, что изучались в вузах метрополии, добавлялась «История коммунистической партии Эстонии», кстати, сама по себе небезынересная и даже увлекательная: так, если доверять одноименной монографии, многие делегаты первого съезда в интересах конспирации явились на него в масках — факт, несомненно свидетельствующий о живучести элементов карнавального сознания в психологии народов, поздно получивших письменность.



На медицинском факультете Тартуского университета, тогда, впрочем, еще Юрьевского, недолго учился Д. Ульянов — младший брат повешенного террориста и славно отомстившего за него вождя мирового пролетариата. (В начале 1980-х в Тарту — неподалеку от домика, на первом этаже которого помещался кожно-венерологический диспансер, а выше жил Ю. Лотман с семейством, — открыли музей-квартиру Д. Ульянова: «... а теперь, товарищи, перейдем в третью комнату, где тоже воспроизводится типичная обстановка жилища студента со скромным достатком начала XX века...».) На том же факультете, судя по коллекции Румянцева, в 1903 году защищалась весьма любопытная диссертация:

*Стадницкий Н. Г.* К учению о смерти при повешении: (Экспериментальное исследование). Юрьев, 1903

— с чертежом, конечно.

Не столь устрашающе выглядят, хотя выдержаны порою в сходной стилистике, названия других экспериментальных исследований и авторефератов диссертационных сочинений на соискание степеней кандидатов и докторов разных наук —

технических:

*Вилимас В. И.* Исследование швыряльных рабочих органов картофелеуборочных машин. Каунас, 1963

*Мыцык Б. И.* Исследование колебаний системы «человек — сиденье» автобусов. Львов, 1974

биологических:

*Лабецкая А. Г.* Иммунологические аспекты взаимоотношений клещей *Ixodes ricinus* L., 1758 с млекопитающим хозяином. Алма-Ата, 1985

медицинских:

*Вейс В. П.* Биологическая диагностика беременности на самцах-лягушках. Станислав, 1953

— «на самцах» — sic! Любопытно, кстати, почему о клещах это еще биология, а о самцах-лягушках — уже медицина?

*Ливинский А. Я.* Социально-гигиенические особенности заболеваемости партийных и советских работников болезнями сердечно-сосудистой системы и эффективность их реабилитации на курортах южного берега Крыма. Киев, 1981

— принадлежность этого исследования к области медицины тоже, кажется, небесспорна: о партийных и советских работниках речь идет как о некоем биологическом виде, а о крымских курортах — как о его замкнутом ареале. Судя по шифру на каталожной карточке, автореферат диссертации держали в фонде отдела специального хранения Публичной библиотеки. В интересах «экологии вида», надо думать. За Остромировым Евангелием следили хуже, отчего его однажды и стащили

электрики, прельстившись «камушками» на окладе. Электриков, впрочем, поймали.

---

Семь лет тому назад, в Женеве, не удалось не только разобрать содержание надгробной надписи на могиле Борхеса, но даже установить, на каком языке она сделана. Бывший там же Д. Левейе, свободно владеющий полдюжиной языков, но тоже оставшийся в недоумении, скопировал текст, разослал его по филологическим кафедрам Женевского университета и через неделю получил ответ: цитата из «Беовульфа». Явно автоэпитафия, тщательно подобранная и рассчитанная на многолетнюю полемику экзегетов.

Надпись на могиле Набокова в Монтрё (куда позже ездили с супругами Левейе) была, напротив, вызывающе проста:

VLADIMIR NABOKOV  
écrivain 1899–1977

— однако уточнение *écrivain* сделано вряд ли в соответствии с волей умершего. Хорошо еще, что не высекли: Schriftsteller.

---

Портрет третьего волхва мировой революции (отсутствовавший в учебной комнате филологического общежития), вернее, невразумительное описание этого портрета обнаружилось позже — при просмотре карточки отдела эстампов Публичной библиотеки. Описывая так называемое «поколенное» изображение усопшего вождя, хранящееся в фонде отдела, кто-то из его сотрудников начертал на библиографической карточке: «Ленин в гробу по колено». Получилось не столько безграмотно, сколько зловеще — вызывало ассоциации то ли с выражением «по колено в крови», то ли с образом упыря, встающего из гроба.

---

Загадка А. Смолянского: отчего в одном из новейших изданий «Encyclopaedia Britannica» местом смерти Ленина назван Нижний Новгород?

---

... все тот же сон мне не дает покою: бегу, а вслед за мною — налегке, в классически потертом пиджаке, с классически простертой рукою — несется классик. На броневике.

---

«Догадка» А. Немзера: ответ на вопрос «Камо грядеши?» — «Грядущий хам».

---

Демонстрация:

Людище подло, позорно, погромно, азефно, лояльно.

---

*ИСТОРИЯ  
ГОСУДАРСТВА РОССИЙСКОГО*

*Из Маркса и Хармса рожденное слово*

Мечтали:  
Третьим Римом...  
Чем стали?  
третьим миром...

---

От язычества  
до стукачества

с переходом количества  
в качество

---

Мыла раму Маша.  
Предал папу Паша.  
С каждым годом наша  
Родина все краше.

---

Несчастные сиамские уроды  
Пытались безуспешно разобраться:  
Как совместить понятие свободы  
С понятиями равенства и братства?

---

Расписались на каждом заборе  
Некто Икс, некто Игрек и Йорик.

---

В России и теперь прелестны объявления. Скажем, на кинотеатре,  
«перестроившемся» в порнографический:

**ПОРНОСАЛОНУ СРОЧНО ТРЕБУЕТСЯ СТОЛЯР**

Хочется добавить:

**... БЕЗ ПРЕДРАССУДКОВ**

---

А в язык расейских масс-медиа логично было бы ввести словосочетание  
«организованный преступник». Как идиому.

---

Прогремел трамвай и сбил  
С мысли о прекрасном.

---

*К СЕМИНАРСКИМ ЗАНЯТИЯМ  
ПО ФОНИКЕ*

(Если, разумеется, договор все-таки заключат.)

На первом занятии предложить студентам найти систему созвучий в стихотворении Волошина «Осенние пляски»:

Осень...  
Под стройными хвоями сосен  
Трелью раздельною  
Свищет свирель.  
Где вы,  
Осенние фавны и девы  
Зорких охот  
И нагорных озер?  
Сила,  
Бродившая в соке точила,  
Их опьянила,  
И круг их затих...  
Алы  
Их губы, и взгляды усталы...  
Лики темнее  
Осенней земли...  
Вот он —  
Идет к заповедным воротам  
Локоном хмеля  
Увенчанный бог!  
Бейте  
В жужжащие бубны! развеите  
Флейтами дрему  
Лесов и полей!



В танце  
Завейтесь! В осеннем багрянце  
Пляской и вихрем  
Завьется земля...  
Маски  
Из листьев наденете в пляске,  
Белые ткани  
Откинете с тел!  
Ноги  
Их давят пурпурные соки  
Гроздий лиловых  
И мха серебро...  
Пляшет,  
Упившись из меха, и машет  
Тирсом с еловою  
Шишкой сатир.

Похвалить тех, кто найдет:

**ОСЕНЬ...**

Под стройными хвоями **СОСЕН**  
Трелью раздельною  
Свищет свирель.

**ГДЕ ВЫ,**

Осенние фавны и **ДЕВЫ**  
Зорких охот  
И нагорных озер?

**СИЛА,**

Бродившая в соке **ТОЧИЛА,**  
Их **ОПЬЯНИЛА,**  
И круг их затих...

**АЛЫ**

Их губы, и взгляды **УСТАЛЫ...**  
Лики темнее  
Осенней земли...

**ВОТ ОН —**

Идет к заповедным **ВОРОТАМ**

Локоном хмеля

Увенчанный бог!

**БЕЙТЕ**

В жужжащие бубны! **РАЗВЕЙТЕ**

Флейтами дрему

Лесов и полей!

**В ТАНЦЕ**

Завейтесь! В осеннем **БАГРЯНЦЕ**

Пляской и вихрем

Завьется земля...

**МАСКИ**

Из листьев наденете в **ПЛЯСКЕ,**

Белые ткани

Откинете с тел!

**НОГИ**

Их давят пурпурные **СОКИ**

Гроздий **лиловых**

И мха серебро...

**ПЛЯШЕТ,**

Упившись из меха, и **МАШЕТ**

Тирсом с **еловойю**

Шишкой сатир.

И сразу «поставить зачет» тем, кто увидит еще и:

Осень...

Под стройными хвоями сосен

**ТРЕЛЬю** раздельною

Свищет сви**РЕЛЬ.**

Где вы,

Осенние фавны и девы

**ЗОР**ких охот

И нагорных **ОЗЕР?**

Сила,  
Бродившая в соке точила,  
**ИХ** опьянила,  
И круг их зат**ИХ**...  
Алы  
Их губы, и взгляды усталы...  
**ЛИ**ки темнее  
Осенней зем**ЛИ**...  
Вот он —  
Идет к заповедным воротам  
**ЛОК**оном хмеля  
Увенчанный **БОГ**!  
Бейте  
В жужжащие бубны! развейте  
**ФЛЕЙ**тами дрему  
Лесов и по**ЛЕЙ**!  
В танце  
Завейтесь! В осеннем багрянце  
**ПЛЯ**ской и вихрем  
Завьется зе**МЛЯ**...  
Маски  
Из листьев наденете в пляске,  
**БЕЛ**ые ткани  
Откинете с **ТЕЛ**!  
Ноги  
Их давят пурпурные соки  
**ГРО**здий лиловых  
И мха сере**БРО**...  
Пляшет,  
Упившись из меха, и машет  
**ТИР**сом с еловой  
Шишкой са**ТИР**.



Белый. Хиазм консонантов:

Коль будет **противник**, его, как **гишпанец**, ПРТНК ГШП  
с отвагою **шпагой проткну**. ШПГ ПРТКН

---

Принято считать, что непреднамеренная рифмовка выглядит убого. Но иногда ведь и виртуозно?

Не тури возрыкали у Дону великаго на поле Куликове («Задонщина»)

— т. е.:

Не тури **возрыкали**  
У Дона **великаго**  
На поле **Кулыкове**

Или:

Татьяна в лес; медведь за нею;  
Снег рыхлый по колено ей;  
То длинный сук ее за шею  
Зацепит вдруг, то из ушей  
Златые серьги вырвет силой;  
То в хрупком снеге с ножки милой  
Увязнет мокрый башмачок

— т. е.:

То длинный **сук**  
Ее за **шею**  
Зацепит **вдруг**,  
То из **ушей**  
Златые **серьги**  
Вырвет **силой**;  
То в хрупком **снеге**  
С ножки **милой**...

---

В набросках к стихам памяти Белого Мандельштам намеревался обыграть прозвище «Гоголек», которое Белому дал Вяч. Иванов:

Здесь, говорят, какой-то Гоголь умер?  
Не Гоголь. Так себе. Писатель. Гоголек.  
<..... >  
Гоголек или Гоголь иль Котенька или глагол.

В тексте, условно говоря, окончательном «Гоголек» остался без «Гоголя» и «глагола»:

Как снежок, на Москве заводил кавардак гоголек.

Однако каламбур не пропал, а просто расплылся по звуковой фактуре первой строки некролога:

Голубые глаза и горячая лобная кость

— т. е.:

ГОЛубые ГЛАЗа и ГОрячая ЛОбная КОсть

(ГОЛ ГЛА ГО ЛО КО)

— какового материала, конечно, с избытком хватает и на «Гоголя», и на «Гоголька», и на «глагол».



В финале «Козлиной песни» Тептелкин размышляет о звукоподражательных свойствах своего имени:

Два слога «теп-тел» несомненная оноματοпея...

— (почему, кстати, оноματοпея?) — и тут же это «теп-тел» прорезается:

...и почувствовал он, что в руках у него тяжелое и еще чуть **теплое тело**.



Ремизовские орнаменты нередко тяготеют к зеркальной структуре — как на звуковом уровне:

в форменном тяжелом сюртуке **жалко так лежал** Бобров

(Ж — ЛК — Т — КЛ — Ж)  
(жа́л....                      ...жа́л)

подлетая и **бухая об ухабы**, катили санки

(Б — Х — Б — Х — Б)  
(бух...                      бух...)

— так и на синтаксическом:

**каменный белый** собор и острог **белый каменный**

— а стало быть, и на идеологическом: «собор» = «острог».



Чем так полюбилось *bon mot* «Мы ленивы и нелюбопытны»? Отчего так просится на язык? Во-первых, вырванное из прозаического контекста (характерно, что никто, как правило, и не знает, что источник — проза, «Путешествие в Арзрум»), это выражение явило слуху свою ритмизованность: может быть, кстати, благодаря ей оно так легко и «порвало со своим окружением». Написано хореем, причем пятистопным, т.е. «самым частотным хорейским размером последнего периода эволюции русской метрики» (как сказал бы М.Гаспаров), что позволяет ментально опознать в нем «стих». Но мало того — это еще и довольно редкая форма пятистопного хорей: с пропуском не двух, а целых трех схемных ударений, а «неполноударное» всегда лучше западает на память.

Во-вторых, бесспорная акустическая и артикуляционная привлекательность. Ничто не затрудняет ни произнесения, ни восприятия: гласные и согласные (одинаковое количество) равномерно чередуются; единственный стык гласных (ленивы И) нейтрализуется интонационно — естественной между ними паузой: части фразы как бы кладутся на чаши

весов; единственный стык согласных (любопытны) легко преодолевается — «проталкивается» предшествующей парой звуков: взрывным и ударным (любопытны). Согласные вообще как будто специально подобраны для «благозвучия» и выговаривания — сплошь губные и переднеязычные; сонорные представлены в таком обилии, что, произнося их, успеваешь подготовиться к артикуляции более трудоемких звуков:

М — Л — Н — В — Н — Л — Б...

Ну и, наконец, содержательный аспект. Last but not least. Очевидна пригодность этого крылатого выражения для описания и объяснения чуть ли не всего, что происходит с нами и вокруг нас. Однако не это главное. Пушкинское *bon mot*, безусловно, пропитано иронией, но со временем она — от бесконечного повторения — порядком выветрилась, потеряла свою убийственную силу. В самом деле, обращено-то ведь обличение не к Другому, а к Себе, причем Коллективному Себе, а на миру и смерть красна, с миром и беда не убыток. И выносится приговор не кем-то, а нами же, а себя разве можно строго судить? Так что, пожалуй, если это и приговор, то оправдательный, если шарж, то дружеский. Что-то вроде: да, скифы мы, да, азиаты мы, да, ленивы, да, нелюбопытны. Какая-то даже горделивость звучит. И чуть ли не оптимизм. С легкой примесью грусти. И то и другое, кстати говоря, поддерживается экспрессивными ореолами пятистопного хорей: М.Гаспаров в «Очерке истории русского стиха» (М., 1984, с. 170–171 и др.) называет главной причиной устойчивости и широкого усвоения этого размера то, что «его питали одновременно две тематики», а именно эпическая, подсказанная фольклорной традицией, и лирическая, восходящая к Лермонтову. Обе традиции, дающие о себе знать в оптимизме советского песенного фольклора («Широка страна моя родная», «Расцвели яблони и груши», «Три танкиста, три веселых друга») и нежной грусти популярных романсов («Выхожу один я на дорогу», «Не жалею, не зову, не плачу»), не сказались ли они на успехе и изменении тональности пушкинского приговора?

В «гилейском» манифесте «Пощечина общественному вкусу» (1912) за призывом «Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода современности» следует пояснение: «Кто не забудет своей первой любви, не узнает последней». Это не просто имморалистский афоризм в духе «Also sprach...», а демонстративное отталкивание от хрестоматийного тютчевского «Тебя ж, как первую любовь, / России сердце не забудет!..». Иначе говоря, одиозны не столько «Пушкин, Достоевский, Толстой и проч. и проч.», сколько культ «академиков», насаждаемый гимназическими учителями словесности, университетскими профессорами, журнальными критиками и прочими жрецами «тесного прошлого». Ветхая мимоидоша, и се быша новая.

Объект первой любви предстает у Тютчева божеством (ср. Откр. II, 4); для русских же нитчеанцев это божество мнимое, мертвое (Gott ist tot), истукан, идол, Перун с позлащенными усами, его надо свергнуть («с Парохода современности») в Днепр и проводить до самых порогов, отпихивая от берега, аще где пристанеть.



А за днепровскими порогами свергнутого кумира вынесет на отмель, названную за то Перуньей, якоже и до сего дне словеть.



Пушкин как герой загадок: «Смуглый отрок бродил по аллеям...» Ахматовой и «Мчались звезды. Мылись в море мысы...» Пастернака. Оснований для обращения к жанру загадки два: Пушкин фигура сакральная (потому и не именуется) и всем нам задал загадку (отсюда уподобление его сфинксу — в этом и в другом пастернаковском стихотворении).



Блоковское «Россия — Сфинкс» восходит, вероятно, к формуле Белого: «Социалистическое государство — Сфинкс. Пустота и небытие смотрит из его темных глаз» (Арабески. М., 1911, с. 151).



А «Небесное умом не измеримо» — к «Умом Россию не понять, / Аршином общим не измерить».

Впрочем, в «Двенадцати» Блок нашел единицу измерения — аршин кумача, ушедшего на лозунги: «Сколько бы вышло портянок для ребят».

---

Два чувства равно чужды мне:  
Страстишка бичевать пороки  
И сокрушаться о пророке,  
Непонятом в своей стране.

---

«*МЫ НЕ АГРЕССОРЫ, НО...*» (Л. И. Брежнев)

Пушкин, «Клеветникам России»:

Иль старый богатырь, покойный на постеле,  
Не в силах завинтить свой измаильский штык?  
и т. д.

Достоевский, «Идиот» (I, 15):

Кулачный господин при слове «бокс» только презрительно и обидчиво улыбался и, с своей стороны, не удостоивая соперника явного прения, показывал иногда, молча, как бы невзначай, или, лучше сказать, выдвигал иногда на вид, одну совершенно национальную вещь — огромный кулак, жилистый, узловатый, обросший каким-то рыжим пухом, и всем становилось ясно, что если эта глубоко национальная вещь опустится без промаху на предмет, то действительно только мокроенко станет.

Советские песни:

Мы мирные люди, НО наш бронепоезд...  
НО сурово брови мы насупим,  
Если враг захочет нас сломать.

Эта же формула отношения к миру – в обращенном виде:

Да, мы умеем воевать,  
НО не хотим, чтобы опять...

Т. е.: не хотим, НО если придется, то действительно только мокренько станет.



Л. Рубинштейн считает, что вездесущий японец с фотокамерой – это в каком-то смысле человек с ружьем. Фотографируя все вокруг, японец трансформирует – уже приемлемым для человечества образом – свой островной инстинкт завоевателя жизненного пространства. Фотоохота как сублимация.

Хорошо, а немцы? В каких формах раскрепощается их «тевтонское» либидо? Это, вероятно, сверхскоростная езда по автобанам и массовое мужское секс-паломничество в страны Юго-Восточной Азии.

Последнее, правда, можно интерпретировать и как следствие ускоренной маскулинизации немок (обещано еще «Песнью о Нибелунгах»).



Восемь с половиной самураев.



В эссе, помещенном в воскресном книжном обозрении «New York Times» за 6 января 1985 года, Милан Кундера писал, что советская оккупация Чехословакии заставила его вспомнить психологический климат романов Достоевского. И. Бродский, ринувшийся на защиту русской души (ответ его опубликован там же спустя шесть недель), раздраженно заметил, что солдаты еще никогда не были представителями культуры – в руках у них оружие, а не книги. Заявление несколько странное,

особенно в устах метафизика, выросшего в стране, где финский нож называют «пером», а последнее издавна приравнивают к штыку.

---

### КОЛЫБЕЛЬНАЯ

Мышь на ужин ест мышьяк,  
Конь отборный пьет коньяк,  
А солдаты блока НАТО  
Спать ложатся натошак.  
(Нет у НАТО, вероятно,  
Фуража и провианта.)

Враг не спит, а чутко дремлет  
И вынашивает план,  
Как ему оттяпать землю  
У рабочих и крестьян.

Только мы с кремлевских башен  
За агрессором следим.  
Наших тучных нив и пашен  
Мы ему не отдадим.

Не смыкает глаз агрессор,  
Но и мы не спим в Кремле —  
Ради счастья и прогресса,  
Ради жизни на земле!

---

Вот так и накликают себе бессонницу.

---

При текстологической подготовке «Воскресших богов» для издательства «Художественная литература» (существует ли оно еще?) то и дело попадались реминисценции отечественной классики, самим Мережков-

ским явно неосознанные. Любопытно, например, что, описывая бессонницу своего героя и ссылаясь — в соответствии с реконструируемой в романе эпохой — на «приметы старых русских книжников» (кн. 17, гл. 15), автор не избежал обращения к значительно более позднему опыту изображения и толкования бессонницы — естественно, пушкинскому:

«Воскресшие боги»

«Стихи, сочиненные ночью  
во время бессонницы»

...он лежал с открытыми глазами,  
прислушиваясь к тишине, в  
которой чудились ему странные  
шелесты, **шепоты**, шорохи,  
**вещи звуки, приметы** старых  
русских книжников: «ухозвон,  
стенотреск, **мышеписк**». <...>  
подобные бреду, бессвязные  
мысли **тянулись, обрывались,**  
**как гнилые нити, и путались.**

Что ты значишь, скучный шепот?..  
Ты зовешь или пророчишь?..  
Жизни мышья беготня...  
Парки бабье лепетанье...

Даже инструментовка у Мережковского здесь пушкинская — на шипящие.

На намеренных отсылках к Пушкину — словесных, метрических (и отчасти строфических) — построены «Парки» (1892):

Будь что будет — все равно.  
Парки дряхлые, прядите  
Жизни спутанные нити,  
Ты шуми, веретено...

Однако чем дальше, тем слышнее здесь рыдание надсоновского аккорда:

Цепи рабства и любви,  
Все, пред чем я полон страхом,

Рассекут единым взмахом,  
Парка, ножницы твои!

Народническая риторика почти преодолена в «Старинных октавах», где «Парки бабье лепетанье» соединено с романтически-тютчевским «ночным» и «хаосом»:

То древнее, безумное, ночное  
Присутствует в душе моей, как тень,  
Как ужаса непобедимый трепет,  
Как вещей Парки неотвязный лепет.



Мастерски описывает бессонницу Анненский. Исключение составляют, кажется, только «Старые эстонки», где эта тема из метафизического регистра переводится в политико-идеологический (неспокойная гр-р-ражданская совесть), отчего звучит до того фальшиво, что даже скрытый параллелизм — «старые эстонки» и (пушкинские) парки:

Не глядят на меня — только вяжут  
Свой чулок бесконечный и серый.  
< ..... >  
Добродетель... Твою добродетель  
Мы ослепли вязавши, а вяжем...  
Погоди — вот накопится петель,  
Так словечко придумаем, скажем...

— стихотворения не спасает.



В поэзии настрой инструмента определенно важнее настрой ума. Или, если поиграть анаграммами: все зависит от *инструментария*, а не *умонастроения*. Подлинность интенции не помогает, когда лира лишена гражданского регистра. И наоборот.

«Стихотворение „У парадного подъезда“, — простодушно повествует Панаева в 10-й главе „Воспоминаний“, — было написано Некрасовым, когда он находился в хандре. Он лежал тогда целый день на диване, почти ничего не ел и никого не принимал к себе».

Никого не принимал к себе — значит, надо думать, вживался в образ. Вживался и писал:

И захлопнулась дверь. Постояв,  
Развязали кошли пилигримы,  
Но швейцар не пустил, скудной лепты не взяв,  
И пошли они, солнцем палимы,  
Повторяя: Суди его Бог!  
Разводя безнадежно руками,  
И, покуда я видеть их мог,  
С непокрытыми шли головами...

А владелец роскошных палат  
Еще сном был глубоким объят...

Изрядные, кстати говоря, стихи — полностью искупают «хандру» автора в тот день. В отличие от «Старых эстонок», автор которых «ходоков» принял и страдал вполне искренне.



Гражданский пафос, кажется, вообще вполне удаётся одним только циникам (Некрасов, Брюсов, Галич).



Коллективная заметка «Памяти Зары Григорьевны Минц» (Литгазета, 7.11.1990), завершается словами:

Долг наш, долг памяти — издать ее книги, раскрывающие бессмертный мир образов русской поэзии, русской литературы.

Этот сам себя поправляющий слог — «долг наш, долг памяти», «русской поэзии, русской литературы» — оставляет странное впечатление, будто бы текст не только подписывало, но и писало несколько человек.

— «Долг наш — издать ее книги», — предложил, должно быть, самый занятой.

— О чем, кстати, книги, о чем конкретно? — поинтересовался осторожный.

— Не знаю, — пожал плечами осведомленный, — оставила ли Зара Григорьевна какие-то обширные рукописи... Вообще же она писала о Блоке, Соловьеве...

— Стало быть, о русской поэзии? — обрадовался начитанный. — Так и напишем: «книги, раскрывающие мир образов русской поэзии».

— И обязательно, — включился в обсуждение стилист, — нужно отметить, что этот мир образов «светлый» либо «бессмертный». Учитывая, так сказать, повод нашего выступления, я бы рекомендовал эпитет «бессмертный». И хорошо бы еще придать тематике книг покойной более, что ли, солидный облик: «бессмертный мир образов» не только «русской поэзии», но и «русской литературы». Как вы полагаете?

— Можно, — кивнул теоретик. — Это ведь где-то близкие понятия.

После чего все посмотрели на самого тертого.

— Товарищи, — сказал тот, — я разделяю ваши чувства, но хочу напомнить, что мы с вами все-таки не издательство. Поэтому к словам «долг наш», дабы недоброжелатели не превратили их в повод для кривотолков, надо добавить, ну, скажем, «долг памяти». Итак, «долг наш, долг памяти»...



К смерти Зары никто не был готов: все тогда опасались за Лотмана, а не за нее. Знали, что очень больна, но — казалась нестареющей:

юбилеи ее не праздновались — ни 50-, ни 60-летие, да и день рождения толком не отмечался, поскольку приходился на июль.

В каникулы Зара часто уезжала в Ленинград заниматься в Публичке. Конспекты вела в тонких ученических тетрадках, очень прилежно, подчерком отличницы. Забывала о своем диабете, и увести ее в библиотечную столовую удавалось только после долгих уговоров: нетерпеливо кивала «сейчас, сейчас» и продолжала читать. А когда, наконец, спускались в столовую, там уже не оставалось ничего диетического. На предложение «хотя бы чаю попить» жалобно говорила: «Так ведь мне с сахаром нельзя!», а на призыв обойтись без — только грустно улыбалась: «Какой же без сахара интерес!»

Однажды, когда в Публичке был «санитарный день» (морили насекомых), согласилась прийти в гости. Узнав адрес, обрадовалась совпадению: оказывается, в войну она одно время жила в доме напротив — в детском доме. Рассказала, что тогда у нее от голода часто обострялась память: проза целыми страницами запоминалась с одного прочтения.

Вообще же про себя говорить очень не любила, и только от других и случайно удавалось узнать что-нибудь о ее дотартуской жизни. О том, например, как по получении диплома была «распределена» учительницей средней школы поселка Волховстрой Ленинградской области и отдалась работе с таким энтузиазмом, что Лотману пришлось чуть не силой увозить ее в Тарту. Другие «училки», повыходившие замуж за местных «работяг», прибегали к Заре жаловаться на судьбу, а позже ее горячей отзывчивостью всю пользовались тартуские студентки.



П. Тороп в статье «Тартуская школа как школа» (В честь 70-летия профессора Ю. М. Лотмана. Тарту, 1992) говорит об отношениях естественной дополнительности, которые сложились между двумя сериями, выходящими в Тарту, каждая с 1964 года: «Труды по знаковым системам» и «Блоковские сборники». Первая серия, возглавляемая Лотма-



ном, была призвана демонстрировать перспективность единого подхода к разным объектам культуры, вторая, возглавляемая Зарой, — перспективность разных подходов к одному объекту (поскольку объект этот был «вечный вне школ и систем»). Можно заметить также, что обе серии занимались реабилитацией: первая — формализма, вторая — символизма, понятых как ближайшие по времени духовные явления в отечественной истории. (И как ближайшие по духу временные явления.)

Перспективность единого подхода к разным объектам продемонстрировать не удалось: чем дальше, тем понятнее становилось, что у участников школы нет и не может быть общей методологической доктрины и общего языка описания, а стало быть, не имело смысла хранить верность принципу разнообразия объектов, и «Труды по знаковым системам» делаются тематическими — о «петербургском тексте», о «зеркальности» и т. д. Прямо противоположная ситуация сложилась в «Блоковских сборниках»: со временем разница в подходах стала сглаживаться, а объект утрачивать признаки монолитности. Таким образом, выяснилось, что существует много структурализмов и много Блоков. Точнее, Блок оказался не единственным символистом.

В середине 1970-х Лотман шутил, что русский символизм вводился и вводится в научный и читательский оборот «методом горящего сарая»: «Берем старый сарай, пишем на нем „Символизм“ и с негодованием отворачиваемся: „Декаданс! Мистика! Формалистические трюкачества!“ И поджигаем сарай со всех четырех концов. Потом спохватываемся и кричим: „Но Брюсов-то преодолел! Приветствовал Октябрь! Стал коммунистом!“ Бежим в горящий сарай и выносим оттуда Брюсова. И вдруг нас снова озаряет: „А Блок? Тяга к реализму! Антибуржуазные настроения! Певец революции!“ И несемся спасать Блока. А заодно под шумок выносим из пламени всех, кто под руку подвернулся. Брюсовских и блоковских корреспондентов, предшественников и современников, единомышленников и оппонентов».

По этому сценарию спасенные Брюсов и Блок вскоре наряжались спасателями, однако осторожное начальство отводило им роль не столько

поводырей, сколько конвоиров, поскольку сопровождаемые ими Мережковские, Вяч. Иванов, Кузмин и др. казались не столько жалкими погорельцами, сколько опасными монстрами, однажды уже чуть было не совлекшими замечательную русскую литературу со светлого и прямого пути гуманизма и социального прогресса в дебри богоискательства и трясину порнографии. Поэтому поместить в «Блоковском сборнике» публикацию «Письма Мережковских к Блоку» цензор не позволил, а большую статью Зары «А. Блок в полемике с Мережковскими», в которой полностью приводились те же самые тексты, — разрешил. Выражение «в полемике» успокоило цензора, должно быть, вызвав в памяти картину из тревожной молодости: конвоир материт этапников.

Сыграв роль сопровождающего, Блок скромно отходит в сторонку: неблоковских материалов в «Блоковских сборниках» становится все больше, и в выпуске 1992 года их уже девять из десяти.



Это был последний «Блоковский сборник», который вышел в Тарту под редакцией Зары. В том же году публикуются и последние «Труды по знаковым системам». Тартуская школа покидала сцену. Уже при опущенном занавесе главные действующие лица, поочередно приближаясь к рампе, говорили о смысле и атмосфере тридцатилетних ученых общений. Организацию этого невеселого парада-эпилога — собственно, серии мемуарных и аналитических публикаций — обеспечивала бойкая стайка свежих тартуских выпускников.



В фокус воспоминаний о Тарту дважды попадает ее лицо, озаренное августовским солнцем 1964 года:

«...в семиотический автобус, направлявшийся из Тарту в Кяэрику (там проводилась первая летняя школа по вторичным моделирующим системам), вошла, как бы внося с собой солнечную материю, очень красивая женщина, лицо которой — и это было видно

с первого взгляда — излучало доброжелательность, какую-то особую внутреннюю энергию расположенности и потребности в общении. Такой была моя первая встреча с Зарой Григорьевной» (В. Топоров);

«...воспоминания выхватывают вспышками разрозненные события, места и лица, и первое — поразившее красотой лицо Зары Григорьевны в автобусе, который вез нас <...> в неизвестное и трудновыговариваемое местопребывание» (Т. Цивьян).

Оба фрагмента можно было бы счесть реминисценциями пьесы Блока:

И среди этого огня взоров, среди вихря взоров, возникнет внезапно, как бы расцветет <...> одно лицо: единственно прекрасный лик Незнакомки

— не будь это ощущение испытано въяве — ровно через десять лет: в августе 1974 года, когда Зара проводила консультацию для поступающих на отделение русского языка и литературы. Поразила (и никогда не позволяла к себе привыкнуть) не столько красота, отпущенная ей щедро и навсегда, сколько невероятная взаимная согласованность облика, голоса, строя мышления и душевного склада. Во всем этом доминировала отчетливость.



В тот раз, наставляя абитуриентов перед устным экзаменом по литературе, она советовала ненароком обнаружить знакомство с отечественной историей: «...Для чего, собственно, достаточно помнить две даты: декабрьского восстания и октябрьской революции, т. е., соответственно, 1825 и 1917 год. — Абитуриенты послушно записали обе даты. — Следует, однако, иметь в виду, — тут она улыбнулась, — что если восстание декабристов произошло действительно в декабре, то октябрьская революция — в ноябре».

Смысл этого уточнения открылся чуть позже, когда один из студентов второго курса поведал, как он сдавал вступительный экзамен по ис-

тории. Получив вопрос «Ход и всемирно-историческое значение Великой Октябрьской социалистической революции», он довольно сносно описал драматизм и последствия этого события, тщательно, однако, избегая сколько-нибудь точно его датировать, каковая особенность ответа не осталась незамеченной, отчего последовал дополнительный вопрос: а в каком месяце произошла октябрьская революция? Абитуриент заметался, чуя подвох, и в отчаянии выпалил: «В феврале!» А увидев, как изумился экзаменатор, тут же себя поправил: «Ой, извините! Это я с декабристами перепутал!»



В 1975 году Лотман помешал сделать открытие и тем спас от профессионального позора. Местом действия был рукописный отдел Библиотеки Ленина, сотрудники коего чудесным образом выдали на просмотр ремизовские «обезьяньи грамоты». Чудесным даже вдвойне, потому что: 1) рукописи выдали первокурснику — правда, в направлении от Тартуского университета указывалось просто: «студенту филологического факультета», и 2) выдали рукописи эмигранта, в то время неизучавшегося вовсе, — правда, в упомянутой бумаге тема занятий была сформулирована довольно хитроумно: «Горький и Ремизов — борцы с мещанской идеологией». Вписать Горького и борьбу посоветовала Зара; с помощью этого мандата предполагалось составить общее представление об объеме и характере ремизовского наследия в крупных столичных архивах. Бдительное начальство рукописных отделов Публичной библиотеки и Пушкинского Дома в знакомстве с манускриптами идейного борца отказало без колебаний и объяснений, а вот москвичи повели себя легкомысленно.

Это были первые в жизни Настоящие Рукописи, и хотелось тут же «привычно вооружиться лупой», но почерк оказался до обидного разборчивым. Зато закорючки на печатях Обезьяньей Палаты напоминали «пляшущих человечков», т.е. наверняка являли собою буквы придуманного Ремизовым алфавита. Хмель тайны ударил в юную голову, в воздухе запахло изысканнейшей из пряностей — лаврами Шампольона, и

дистрибутивный анализ начался. Уже были определены словоразделы, выдвинута и отвергнута гипотеза об использовании консонантного письма, когда в рукописном отделе появился Лотман.

— Здравствуйте, коллега, — молвил он учтиво. — Отраднo видеть, что наши студенты даже каникулярное свое время отдают труду в библиотеке. Чем занимаетесь? — и, с любопытством заглянув в составляемые таблицы, придал голосу сверхпочтительную модуляцию: — О, глаголицу разбираете! Что ж, успехов, не буду мешать.



Рассказ Рубинштейна о его недавних германских гастролях. После выступления в Ростове одна из слушательниц, «дама-педагог» с прической кукишем, тревожно спросила: «Выходит, вы отрицаете воспитательное значение литературы?» — «Я этого не говорил, — слегка испугался Лева, — но вообще, конечно, отрицаю».



Кто-то из итальянцев удачно определил бессонницу как «*emblema della memoria*». Или наоборот: память — как «*emblema dell' insonnia*»?



Как грамматику, бессонницу знал и Пастернак, но штудировал ее, похоже, уже не по Пушкину, а по «новейшим изданиям». В финале «Марбурга» тема бессонницы оформляется отсылками к Анненскому, в ряде стихов которого («Стальная цикада», «Моя тоска» и др.) образ тоски персонифицирован (ср. в «Марбурге»: «Тоска пассажиркой скользнет по томам»), и к блоковскому «Над озером», где: «И я, и все **союзники** мои: / Ночь белая, и бог, и твердь, и сосны <...> И в комнате моей **белеет утро**» (ср. в «Марбурге»: «Бессонницу знаю. У нас с ней **союз**. <...> Я **белое утро** в лицо узнаю»).



О жизни, догоревшей в хоре,  
О том, что истина — в вине,  
И о пожаре, всем на горе,  
Не пой, красавица, при мне.

Твои мне песни ветровые  
До сей поры гудят в мудах,  
Как демоны глухонемые  
В высоковольтных проводах.

---

Стал президентом секретарь.  
Исчезли спирт и бакалея.  
Бушуют спид и гонорея.  
Не слышно ямба и хорея.  
Зато в избытке ям и харь.

Лишь ты, дыханья не жалея,  
Бубнишь всю ночь, как пономарь:  
Россия, Лета, Лорелея,  
Россия, Лета, Лорелея,  
Россия, Лета, Лорелея,  
Аптека, улица, фонарь.

---

Шестой тип общежития, с которым довелось свести короткое знакомство на долгий срок (до того были пионерские и туристские лагеря, студенческое общежитие в Тарту, армейские казармы в Бурятии и барак строительного отряда в Якутии; Руссо, полагавший, что человек создан для общежития, был «в сем случае совсем не прав»), оказался лагерем для полусотни советских евреев-беженцев — деревянной двухэтажной гостиницей в крошечном нижнесаксонском местечке Lauernau. В холле гостиницы иногда устанавливался стол для тенниса, проходя мимо которого и слыша в паузе между сериями туповатого перестука

реплику «восемь — два», можно было уже по тому, как эти слова про-износились — с несколько нарочитой бесстрастностью и с упором на «восемь», легко понять, что принадлежат они именно победителю, а не его сопернику или кому-то из зрителей, и что этому предшествовал счет «семь — два», а не «восемь — один». Так же бывало и прежде: по случайно уловленному на ленинградской улице обрывку разговора удавалось без труда восстановить и портреты невидимых собеседников, и даже рисунок их жизни. Но там и тогда это скользило мимо сознания, а здесь и теперь всякий раз уязвляло: у тебя нет ничего, кроме способности с полуслова понимать родную речь. Здесь и теперь ненужную. Partir c'est mourir un peu.

Из потока речи чужой выныривали отдельные слова (кивая, подобно редким новым знакомым), и это только подчеркивало неясность смысла целого, не позволяло относиться к такому нарушению тишины как к простому шуму. Оттого-то так радовали именно шумы — дождя, проезжавших мимо гостиницы машин. По утрам, едва проснувшись и слыша только их, можно было некоторое время не вспоминать, что ты иностранец, но вот с улицы доносилась первая фраза. А стоило глянуть в окно, как в упор была ядовито-желтая неоновая надпись: АРОТНЕКЕ.

В Россию (первый год это называлось «домой») дозванивались лишь после полуночи, из телефонной будки на соседней улице; возвращаясь же в гостиницу, можно было увидеть надпись АРОТНЕКЕ в ином, чем из окна, ракурсе: сначала взгляду открывался фонарь на перекрестке. Эта перспектива и мизансцена в точности воспроизвели строчку «Ночь, улица, фонарь, аптека»; более того: желтая надпись четко отражалась вверх ногами в стеклянном козырьке над входом в аптеку, что повторяло еще и зеркальную композицию блоковского ноктюрна:

Ночь, ледяная рябь канала,  
Аптека, улица, фонарь.

Кажется, еще в студенческие годы попала на глаза статейка, автор которой, ссылаясь на свидетельства блоковского друга, сообщал *urbi et orbi*, что аптека, описанная поэтом, находилась не там, где принято считать, а в другом месте города, на одной из набережных, причем она действительно отражалась в «ледяной глади канала», чем и объясняется зеркальность стихотворения. Как и все публикации такого рода, статейка смотрелась неуклюжим заступничеством за поэта, над которым десятилетиями тяготеет подозрение в недостаточно добросовестном «отображении действительности». К тому же, чтобы убедиться в некоторой преждевременности этого триумфа литературного краеведения, довольно было полистать справочник «Весь Петербург» за соответствующие годы. Или поселиться на восемь месяцев в *Lauenau*?



Среди пиров, в собрании кутил  
Родной страны я вспоминаю вымя:  
Его сосцы я страстно теребил,  
Хотя нередко находил пустыми.

И если мне похмелье тяжело,  
Я никого не требую к ответу —  
Не потому, что это запахло,  
А потому, что виноватых нету.



Тот же автор в другом своем сочинении — «Заметки об интеллектуальной топографии Петербурга первой четверти двадцатого века. (По воспоминаниям)» — сообщает, что «на левом берегу Большой Невы в 1909–1911 гг. существовал театрик „Голубой Глаз“, где впервые была поставлена „Незнакомка“ А. Блока».

Любопытно, чем вызвана эта аберрация? Впервые пьеса была поставлена в 1908 году любительским «Театром новой драмы» в Одессе, а



разрешение на ее представление в столице было получено лишь в 1912 году. Что же до «Голубого Глаза», то в 1909 году в нем действительно играли «Незнакомку», только находился этот театр-кабаре не в Петербурге, а в Харькове. (Тоже, в каком-то смысле, на левом берегу Невы.)



Si sine me superest nomen in Urbe meum? Вряд ли.



В 1984 году один из чиновников издательства «Книга» (существует ли оно еще?) позвонил и сообщил, что комментарий к готовящемуся изданию цикла стихов Блока «Город» приемлем, но с оговорками, а послесловие не подходит: слишком «структуралистски», мол, получилось. На самом же деле, как тайно сообщила редактор, курировавшая издание, начальника не устроили «выпады» против литературно-краеведческого дилетантизма, сопоставление с Апокалипсисом и употребление запрещенных слов «Мережковский» и «Гиппиус». Пришлось ехать в Москву и долго и запальчиво отстаивать статью, что, как ни странно, удалось, причем с минимальными потерями. Сдаваясь, чиновник попросил хотя бы снять эпитафию из «Штосса»:

— Где Столярный переулок? — спросил он нерешительным голосом у порожнего извозчика...

Извозчик посмотрел на него, хлыстнул лошадь кончиком кнута и проехал мимо.

Ему это показалось странно. Уж полно, есть ли Столярный переулок?

— и поменять заглавие статьи, которое звучало так:

Город и «Город» Александра Блока

— Подберите вместо этого какую-нибудь блоковскую цитату со словом «город», — предложил чиновник, — или дайте название типа «О том-то и том-то в цикле „Город“ Александра Блока».

Было трудно удержаться от розыгрыша, и через полминуты собеседник получил листок с двумя новыми вариантами — заглавием-цитатой (якобы блоковской):

«Если живет без меня в Городе имя мое...»

— и заглавием «о том-то и том-то» (с явно неприемлемым словом «структура»):

О некоторых особенностях  
художественной структуры цикла «Город»

Ясно было, что предпочтут первый вариант («краеведческий»), а в этом случае держаться за эпиграф (тоже цитату) смысла не имело. Расстались почти друзьями: удовлетворенный уступками чиновник порассуждал о своем либерализме и чуть ли не фрондерстве и продекламировал собственный стишок с аллюзиями, который у него «давно выпрашивают ребята из „Юности“». Был он, оказывается, поэт. Вежливая улыбка в ответ сошла за восхищение.

Корректуру против правил не прислали. Когда же книжка вышла в свет, выяснилось, что Мережковских из комментария все-таки удалили (заметив их, однако, не всюду) и сдуру набрали оба варианта заглавия: второй — в качестве подзаголовка.



Крупный карточный долг заставил однажды взяться за перевод эстонских стихов. Правда, поэт попался приличный — Ильмар Трулль, любитель запретных тем и «формалистических трюкачеств». Когда подборка переводов готовилась к публикации в журнале «Таллин» (тогда еще с одним «н»), позвонил редактор и попросил кое-что переделать. В частности, «непроходимой» ему представлялась первая строфа из стихотворения о доме скорби:

три устных заявления из соседней палаты

где сестрица  
скорее сверните пространство  
простынею прозрачной  
от белой горячки  
от прострации стен этих белых незрячих  
спрячьте

где сестрица  
остановите столетье  
пополам размешайте полуночи полдни  
и в голодные вены покуда не поздно  
их по капельке  
влейте

в белой комнате комою сковано  
тело мое костяное  
за стеною за окнами синяя птица надежды  
как поймать ее белою скомканною простынею  
где сестрица  
сестрица  
ну где ж ты

(При переводе последней строфы на память пришел финал пастернаковского «Еще более душного рассвета»:

... Как тихий хрип,  
Как хрип:  
«Испить,  
Сестрица».)

— Вы что, — удивился редактор, — не слышали об антиалкогольном постановлении ЦК? (Только что тогда вышло.)

«Белую горячку» пришлось заменить, но стихотворение все равно выкинули вместе с еще парочкой, тоже «упадочнических», зато в текст

одного из включенных внесли довольно глупое изменение. Долг, правда, вернуть удалось.



Иржи Левый в «Искусстве перевода» (М., 1964, с. 56) пишет: «Распространенная чешская рифма *láska — ráska* (любовь — лента) внушает поэту уже самим своим существованием в языке мотив любви как связи, союза; итальянская *amore — cuore* (любовь — сердце) по той же фонетической близости усиливает мотив сердца как символа любви, английская часто встречающаяся рифма *love — dove* (любовь — голубь) уводит, скорее, в область голубиного воркования...»

В какую область уводит соответствующее русское клише, чешский исследователь не сообщает, да это и ни к чему: ясно, что в область Достоевского — прав был Кундера.



А еще, конечно, рифма к «любить» (санкционированная пушкинским афоризмом):

Каждый раз, когда мы любим,  
Мы в нее впадаем вновь.  
Безымянную мы губим  
Вместе с именем любовь.

или:

Да, так любить, как любит наша кровь,  
Никто из вас давно не любит!  
Забыли вы, что в мире есть любовь,  
Которая и жжет, и губит!

или (Д. Пригов, «Павлик Морозов»):

Сегодня снова я героев славлю!  
Пою о том, как родину любил,

Как несгибаемой рукой — о, Павлик! —  
Ты своего родителя сгубил!

---

ГОРЯЧИЙ ПРИВЕТ УЧАСТНИКАМ ОСВОБОЖДЕНИЯ ГОРОДА НАРВЫ  
ОТ НЕМЕЦКО-ФАШИСТСКИХ ЗАХВАТЧИКОВ!

— такой лозунг был начертан на кумачовом транспаранте, много лет украшавшем фасад железнодорожного вокзала в Нарве. Теперь его наверняка сняли, но вряд ли из-за грамматической амбивалентности.

---

Die Welt als Wille und Wortstellung.

---

«Марьяна, как дикая коза, поджав ноги, сидела на печи или в темном углу» («Казачки», гл. 26). Не совсем ясно, чем именно походила Марьяна на дикую козу — позой, в которой сидела («поджав ноги»), или местом, которое для этого занятия облюбовала («на печи или в темном углу»).

---

У другого выдающегося стилиста один из героев «не изъявлял никакого поползновения бежать» («Новь», III, 34). Что, собственно, и не странно: *изъявлять* поползновение, т.е. скрываемое намерение, невозможно, тем более такое *поползновение* (от «ползти»), как *бежать*.

Рожденный ползать летать не может, нырять и бегать он не желает, да и ползти-то он, в общем, тоже поползновенья не изъявляет.

---

Или лучше назвать «См. выше»? В смысле «гляди веселей!», «дыши глубже!», «шире шаг!».

Как в «Авиамарше» П. Германа и Ю. Хайта: «См. выше, и выше, и выше

---

**ОПЫТЫ В ДУХЕ  
ОСТМОДЕРНИЗМА**

*в ба-ла-га-не  
вла-га не-ба*

самолет и самоходка  
самовар и самобранка  
самогон и самогонка  
самосад и самокрутка  
самосуд и самоволка  
    все имеют самоцель  
цель имеют самострелы  
самокаты самосвалы  
самородки самоучки  
добрые самаритяне  
все они с усами сами  
    то есть сами по себе:  
ходят катят и летают  
судят сажат и стреляют  
или сами умирают  
по примеру самураев  
после трупы убирают  
    тоже сами за собой  
только ты один какой-то  
самоцели не имеешь  
самкою самозабвенно  
никогда не обладаешь  
сам себе цены не знаешь  
    вот и ходишь сам не свой

## ТЕЛЕОЛОГИЯ

Неясно, для чего природа  
Понасадила столько роц:  
В них нет ни выхода, ни входа —  
Входи и выходи, где хошь!  
Явление другого рода —  
Метро. Идем и видим: там —  
НЕТ ВЫХОДА, а тут — НЕТ ВХОДА,  
И легче делается нам.  
Здесь что приятно? Что свобода  
Передвиженья и уют!  
Метро ведь строят для народа,  
А роци просто так растут.

---

Дай, джинн, на счастье лампу мне!

---

Служил Гаврила почтальоном,  
Марии нес благую весть.

---

Была весна. Делились клетки.  
Жизнь развивалась из белка...

---

Сонная луна-то!

---

Старик Хоттабыч нас приметил

---

Молчи, скрывайся и таи,  
Не верь, не бойся, не проси!

---

## КРУГ ЧТЕНИЯ

Гулливер,  
Дон-Кихот,  
Винни-Пух,  
Фантомас,  
Циннобер,  
Турандот,  
Карабас  
Барабас,

Щит и меч,  
Милый друг,  
Пеппи — Длин-  
ный чулок,  
Чук и Гек,  
Чингачгук  
И Конек-  
Горбунок,

Следопыт,  
Шерлок Холмс,  
Билли Бонс,  
Братья Гримм,  
Белый кит  
Моби Дик,  
Белый клык,  
Белый Бим

Пинкертон,  
Робинзон,  
Бибигон,  
Айболит,  
Бармалей,  
Мойдодыр,  
Крокодил,  
Огонек.

---



## ВОСТОК НА ЗАПАДЕ

1

У Ивана нирвана:  
Вот уже третий год,  
Как он должен мне рваный  
И не отдает.

2

Зашли друзья гуманитары  
Поспорить о моногатаи.  
Осталось очень много тары.

---

Свинцово капала вода.  
Выл ветер.  
Стояла на дворе среда –  
День третий.

Ржавели трубы, мелкий лом  
И арматура.  
И было сыро за окном  
И так хмуро.

Движение в календаре  
Оцепенело.  
Среда царила на дворе.  
Среда заела.

---

Диагноз: стихопатия.

---

Из авторов сборника «Личное дело» (М., 1991) недостаточно оценен С. Гандлевский, а между тем по разнообразию и оригинальности при-

емов «игры в классику» он, кажется, не знает себе равных. Взять, к примеру, стихотворение «Устроиться на автобазу...» (впервые в «Морской черепахе»? ). Здесь лирический герой, безнадежно завидуя биографии удачливого современника, не ведающего интеллигентской раздвоенности и самокопаний, пробует овладеть его системой ценностей и словарем. В ход идут речения вроде «рыгаловка», «махаловка» и реминисценции соответствующей классики — «жалостного» и жестокого романа советского разлива и надрыва во вкусе Есенина-Шукшина: «К старухе матери ни разу / Не заглянуть за десять лет» (ср. есенинское «Письмо матери» и его развернутую цитату — фильм «Калина красная») и, естественно, Высоцкого: «И петь про черный пистолет» (имеется в виду популярная песня «На Большом Каретном», выдержанная в псевдоблатном стиле), однако в центон стихотворение не превращается. Его литературный источник, собственно, один — тот, о существовании которого удачливый современник, шофер-«дальнобойщик», не подозревает, а лирический герой-интеллигент как бы и не помнит. Это «Грешить бесстыдно, непробудно...» Блока:

Грешить бесстыдно, непробудно,  
Счет потерять ночам и дням,  
И, с головой от хмеля трудной,  
Пройти сторонкой в Божий храм.

Три раза преклониться долу,  
Семь — осенить себя крестом,  
Тайком к заплеванному полу  
Горячим прикоснуться лбом.

Кладя в тарелку грошик медный,  
Три, да еще семь раз подряд  
Поцеловать столетний, бедный  
И зацелованный оклад.

А воротясь домой, обмерить  
На тот же грош кого-нибудь,

Устроиться на автобазу  
И петь про черный пистолет.  
К старухе матери ни разу  
Не заглянуть за десять лет.

Проездом из Газлей на Юге  
С канистры кислого вина  
Одной подруге из Калуги  
Заделать сдуру пацана.

В рыгаловке рагу по средам,  
Горох с треской по четвергам.  
Божиться другу за обедом,  
Впяять завгару по рогам.

Преодолеть попутный гребень  
Тридцатилетия. Чем свет

И пса голодного от двери,  
Икнув, ногою отпихнуть.

И под лампадой у иконы  
Пить чай, отщелкивая счет,  
Потом переслунить купоны,  
Пузатый отворив комод,

И на перины пуховые  
В тяжелом завалиться сне... —  
Да, и такой, моя Россия,  
Ты всех краев дороже мне.

Возить «налево» лес и щебень  
И петь про черный пистолет.

А не обломится халтура —  
Уснуть щекою на руле,  
Спросонья вспоминая хмуρο  
Махаловку в Махачкале.

Блоковская программа «бесстыдной, непробудной» жизни повторена в мечтаниях лирического героя Гандлевского почти полностью (разве что с несколько иными пропорциями божбы и насилия) и даже в сходной последовательности — с «перинами пуховыми» в финале. Интереснее, однако, то, чем эти тексты разнятся: стихотворение Гандлевского короче блоковского на один катрен, а точнее — на две последние строки, в которых Блок отшатнулся от безобразной личины, чтобы увидеть под нею «лик» и, преодолев отвращение, возлюбить. Гандлевский же от такого жеста отказался, причем отказался демонстративно — не доцитировав Блока, а также Достоевского, Успенского, народников, Чехова («натаскивавшего себя на доброту» — по злomu и меткому слову Зоценко) и кого там еще.

Так сказать, недоцитата.



Клоунада и кричалки Пригова, цитатные фейерверки Кибирова и карточные фокусы Рубинштейна, конечно, много эффектнее. Вопрос, что раньше «вечности жерлом пожрется».



«Вечности жерло» явно сродни канализации.

---

Кузмин в «Условностях» (Пг., 1923, с. 164) замечал по поводу «Баллады о водопроводе» Одоевцевой, ошибочно приписывая авторство этой вещи Нельдихену: «Завтра водопровод починят, и эти стихи уже устареют». В отношении стихов Кузмин оказался прав, в отношении водопровода — нет. Маяковский же, обещая:

Мой стих  
трудо́м  
                        громаду лет прорвет  
и явится  
                        весомо,  
                                грубо,  
  зримо,  
как в наши дни  
                        вошел водопровод,  
сработанный  
                        еще рабами Рима,

— наоборот, был прав в отношении водопровода (провиденциально и, как всегда, виртуозно рифмуя: «прорвет — водопровод») и не прав в отношении собственного «стиха».

---

В Тарту ратушные часы начинали двигать стрелками, как только на них взглянешь, честное слово. Как будто спохватывались: ой, что же это мы все стоим да стоим!

---

«...составлять много книг — конца не будет, и много читать — утомительно для тела» (Еккл. 12, 12). Похоже, что так оно и есть. Тем не менее... Ино еще побредем.

---

В предисловии к двухтомнику Н. Кончаловской она названа «кропотливой жницей духовной нивы» и «наследницей лучших традиций русской интеллигенции». Последний дифирамб, вероятно, содержит в себе еще и намек на почтенное происхождение «кропотливой жницы»: ее отец был художник Кончаловский, а дед со стороны матери — художник Суриков. Унаследовав у русской интеллигенции ее лучшие традиции, Кончаловская, конечно, и сама была лицом известным, и обществом своим дарила людей достойных. Так, в 1949 году она свела знакомство со знаменитым хирургом Вишневым, оперировавшим ее мужа С. Михалкова по поводу гнойного аппендицита. В мемуарах о Вишневском Кончаловская с юмором описывает, как тот опечалился, узнав, что она заново переводит либретто оперы «Дон-Жуан». Вишневого пугала перспектива услышать в любимой опере не те слова, к которым он привык. Однако Кончаловская убедила чудака-консерватора в необходимости смириться: прежний текст стало совершенно невозможно слушать и исполнять. На вопрос Вишневого о том, кто был автор старого перевода, Кончаловская ответила: «Какой-то Тютюнник!»

Это не совсем точно: с украинским бандитом Тютюнником предшественник Кончаловской не имел ничего общего — переводчика звали Илья Федорович Тюменев. Отец видного историка академика Тюменева, он в свое время и сам пользовался некоторой известностью — как человек, если и не щедро, то разнообразно одаренный: художник, композитор, литератор, автор работ по этнографии, фольклору, географии, по истории театра, живописи и музыки (какие-то его материалы хранятся, кажется, в отделе рукописей Публичной библиотеки). Тюменев сотрудничал как либреттист с Римским-Корсаковым (писал тексты «Царской невесты» и «Пана Воеводы») и переводил либретто опер Глюка, Вагнера и др. В 1900 году был издан его перевод либретто моцартовского «Дон-Жуана».

На титульном листе значилось: «Перевод — собственность издателя». Последним был известный Петр Юргенсон. После переворота фирму Юргенсона национализировали и на ее основе создали Государствен-

ное музыкальное издательство. Здесь и увидел свет новый перевод либретто — тот, появления которого опасался хирург Вишневский.

Опасался, впрочем, зря. Чтобы это понять, ему достаточно было бы сравнить старый и новый переводы начальных строк оперы (песенка Лепорелло):

у Тюменева

Ночь и день изволь служить,  
Отдыха себе не знать,  
Дождь и ветер выносить,  
Дурно есть и плохо спать!

у Кончаловской

День и ночь изволь служить,  
Никогда не отдыхать,  
Зной и холод выносить,  
Плохо есть и мало спать!

Действительно, «наследница лучших традиций». Можно даже сказать: «и бережная их хранительница». Не так все просто с чудачком-хирургом. Интересно было бы выяснить, за что это хирурги вообще так жаловали оперу? Может быть, за ее легкомысленное сходство с операцией? За ненатуральность латыни, лишь мерцающей в певучем итальянском, и крови, слишком алой? (Кстати, ведь и адвокаты оперу любили.)



Не отсюда ли (на первый взгляд, неожиданное) обилие оперных аллюзий в «Докторе Живаго»?



М. Булгаков из опер более всего любил «Фауста» и арию Мефистофеля цитировал где только мог. Б. Гаспаров превосходно показал ее «сквозное» значение для мотивной структуры «Мастера и Маргариты» (*Slavica Hierosolymitana*, 1978, № 3, p. 231—233), не заметив, правда, одного места, где цитата замаскирована.

Реминисценции арии, действительно, порою неприметны, как, например, в гл. 9 «Театрального романа», где Максудов, автор пьесы, в которой «было тринадцать картин» (таковы заключительные слова предшествующей главы и начальные последующей), подписывает договор

с Независимым Театром, т. е., собственно, продает свою душу. В роли дьявола выступает управляющий материальным фондом театра Гавриил Степанович — «душевный человек», по впечатлению неопытного Максудова, и «орел, кондор», по отзыву актера Бомбардова. Дьяволу Гавриил Степанович уподоблен неявно, в отличие от издателя Рудольфи, с которым Максудов также заключает договор (гл. 4), но несомненно.

A parte. Любопытно, что управляющий материальным фондом, один из тех немногих, кому доверяет демиург Иван Васильевич, носит имя архангела, а Рудольфи в прототексте «Театрального романа» — сочинении «Тайному другу» — назван Рудольфом Рафаиловичем, т. е. ведет свое происхождение от другого архангела. Вообще пантеон-пандемониум «Театрального романа» (более сложный и интересный, чем в «Мастере и Маргарите», где каламбуры с поминанием черта утомляют однообразием и обилием), а также Дантова планировка Независимого Театра достойны отдельного изучения (литературоведов, не утративших в зрелом возрасте пылкой привязанности к Булгакову). Чего стоят хотя бы такие «проговорки», как: «Мы шли наверх. Еще кто-то пролетел беззвучно мимо и поднялся в ярус, мне стало казаться, что вокруг меня бегают тени умерших» (гл. 13). Или портретная галерея продавших театру душу.

Итак, Гавриил Степанович. Его кабинет это модернизованная геенна, наполненная таинственными свечениями, среди которых выделен — двукратным упоминанием — «адский огонь» электрической печки (печек в «Театральном романе» вообще много; две из них связаны с «мифологическим» обиталищем Ивана Васильевича: «черная-пречерная» и «белая»; ср. также в гл. 13 замечание Бомбардова, что в угоду Ивану Васильевичу белую печку следует называть черной). Гавриил Степанович то и дело фарисейски призывает «подумать о душе», однако во взоре его Максудов читает «железную волю, дьявольскую смелость». Наконец, торгуясь с Максудовым (сцена, восходящая к ситуациям покупки душ чертом Чичиковым), Гавриил Степанович восклицает: «Эх, деньги, деньги! Сколько зла из-за них в мире! Все мы только и думаем

о деньгах...», что являет собою перифраз мекфистофельского «На земле весь род людской...».

В «Мастере и Маргарите» партия Мекфистофеля доверена, естественно, Воланду (гл. 12): «Человечество любит деньги, из чего бы те не были сделаны, из кожи ли, из бумаги ли, из бронзы или золота».



По ту сторону отечества, вот как это называется. И в тени науки.



Вопрос Фауста: «Die Hölle selbst hat ihre Rechte?» — представляется если не вовсе бессмысленным, то наивным: понятно, что в немецком аду царит строжайший порядок. Удивительно, что и русские сказочные черти строят свои отношения с человеком на основе неукоснительного соблюдения принятых обязательств. Именно потому, кстати, их и удастся облапошить — находчивому и беспринципному солдату и мужику. Фольклорный черт ведет себя как «иностранец» (ср. представление об «иностранцах», «немцах» как о нечистой силе); и сказки об одуроченных чертях по модальности тяготеют скорее к бытовым и анекдотическим, чем к волшебным и легендарным.

Сказочный «уговор с чертом» — прямой прообраз нынешних «совместных предприятий». Дьявола, в том числе «желтого», следует непременно надуть — путем расширительного толкования или простого нарушения договорных условий.



«Тетюши», о которых в «Театральном романе» говорит литератор Агапенов (Пильняк), по-видимому, стали нарицательным обозначением провинции еще в дореволюционной юмористике. См., например, «Весеннее» Агнивцева (Солнце России, 1913, № 5):



Ах, пора проветрить души!  
Прочь из города в Тетюши, —  
Чтоб блаженно бить баклуши  
И — валяться на траве!

---

Имя литератора Бондаревского (А. Н. Толстого) — Измаил Александрович — восходит, вероятно, к повести Куприна «На покое» (1902), один из героев которой — некогда известный, а ныне спившийся и живущий в актерской богадельне трагик, рассказывая о своем прошлом, вспоминает о некоем легендарном Измаиле Александровском: «Измаилка Александровский... Измаилушка! Вот это были люди! Измаил на вытянутой руке подымал восемнадцать пудов...»

В обеих вещах, кстати, речь идет об актерской среде, а в гл. 13 «Театрального романа» в порядке очевидного вздора говорится о «богадельне» для артистов-основоположников Независимого Театра.

---

Что скрыто в фамилии «Ликоспастов» («Театральный роман»)?

«Лик Спаса»? («Пред иконою лампада ввек не гасла, / Чтоб свет ее лик Спаса озарял».)

Или что-то вроде «пакостливость»? «Лик Спаса», конечно. А жаль.

---

Г. Лесскис («двойник-антипод»? Лесскис ↔ Кислесс = kithless), автор комментария к «Мастеру и Маргарите» в 5-м томе Собр. соч., считает, что весь комизм имени «Алоизий Могарыч» состоит в объединении латинского с «кондовым русским словом» и даже приводит зачем-то этимологическую справку: тюрк. «мога» — сушеный гриб; очевидно, факт тюркского происхождения должен служить подтверждением «русской кондовости» (ср. этимологию мата?). Как бы то ни было, «Алоизий

Могарыч» — по-видимому, еще и гибрид имен братьев Рвацких из «Тетрального романа»: Алоизий и Макар.

---

Писательница, «сочиняющая батальные морские рассказы под псевдонимом „Штурман Жорж“», происходит, видимо, не только от Жорж Санд (отмечено Б. Гаспаровым — *Op. cit.*, p. 222), но и от Ольги Форш с ее «Сумасшедшим кораблем».

---

Почему «дети лейтенанта Шмидта»?

Потому что «Дети капитана Гранта».

---

Принято считать, что здание у Полицейского моста, выходящее фасадами на Невский, Мойку и Морскую, в котором в 1919 году расположился «Сумасшедший корабль» — «Дом искусств», до переворота принадлежало хозяину знаменитых винных, гастрономических, фруктовых и бакалейных магазинов. Это не так: единственный с 1896 года владелец торгового товарищества «Бр. Елисеевы» Григорий Григорьевич Елисеев жил на Васильевском острове, а дом на Мойке принадлежал его родственнику (двоюродному племяннику?) — Степану Петровичу Елисееву, бывшему вице-председателем совета Русского для внешней торговли банка и председателем правления страхового общества «Русский Ллойд».

---

Не пора ли, однако, оставить «петербургское краеведение» в покое? Тем более что, как говаривал Ремизов, «мифы живут в веках, а история — в учебниках».

---

О сладость измены!..

---

Е. Булгакова называла Вишневого и Киршона «одними из главных травителей» Булгакова (*Чудакова М. Жизнеописание Михаила Булгакова. М., 1988, с. 598*). Между тем в качестве прототипа влиятельного литератора Лавровича называют одного Вишневого: вишня → лавровишневый → лавр. Но ведь и Киршон — вишня (*Kirsche*). Хотя Киршон был, кажется, Владимир, тогда как Вишневский — Всеволод, что, конечно, лучше корреспондирует с именем Лавровича — Мстислав.

Как сказал один знакомый, отвечая на упреки, прозвучавшие в прениях по его докладу: «Я не насилую текст. Не укладывается — так и не надо».

---

В гл. 22 Воланд говорит Бегемоту: «Вылезай, окаянный Ганс!» В комментарии Лесскиса указывается, что по-немецки *die Gans* значит «гусь», «дура» и что здесь «Ганс» употребляется в значении «дурак» или «дурачок». Отчасти это верно (можно было бы еще сослаться на выражение «*wie eine Gans schnattern*» — «нести вздор»), однако «гуся» отвергать все же не следует: в эпилоге романа некий армавирский гражданин, собираясь сдать властям пойманного черного кота, обращается к нему со словами: «Нам уже понятно, что вы за гусь!» Так что кот-в-качестве-гуся — не столько «дурак», сколько «плут».

---

Из письма М. Гаспарова (май 1994 года):

К мимоходным Вашим замечаниям об антропонимии у Булгакова: обращаю Ваше внимание на повесть Н. Никандрова, которая ок. 1927 г. вышла в Риге под заглавием «Путь к женщине», а разнозаглавленными частями печаталась тогда же в «Новом мире». Одна из частей (номер ею открывался) описывала вечеринку в

пролетарском Доме писателей (но еще не грибоедовского стиля; начиналось: «Под потолком накрест висели два лозунга: „пролетарии всех стран, соединяйтесь“ и „калоши снимать обязательно“»), все писатели там звались Иван Стальной, Иван Железный, Иван Грозовой и пр., а все писательницы — Анюта Светлая, Анюта Ясная и пр.; так вот, там за одним из столиков сидели и вели принципиальную беседу Иван Бездольный, Иван Бездомный и Иван Безродный.

С Иваном Безродным дело яснее ясного: Иван, не помнящий родства. А откуда взялся Бездольный? От Иоанна Безземельного (John Lackland)?

А были еще Иоанн Бесстрашный (Jean sans Peur), Безупречный (sans Reproche) и Беспощадный (sans Merci).



По телефону со старшей дочкой. Что читаешь? Пьесу Булгакова. Какую? Названия и имен персонажей, разумеется, не помнит, фабулу же излагает так, словно это анекдот: «Муж уехал в командировку, а к жене приходит ее друг офицер». В сущности, правда: «Дни Турбиных» — совершенный водевиль. И, кажется, водевиль — вообще единственный жанр, в котором Булгаков умел сочинять пьесы. Что для фельетониста простительно.



Зощенковское в «Мастере и Маргарите».

1. Председатель жилтоварищества Никанор Иванович Босой «до своего сна совершенно не знал произведений поэта Пушкина, но самого его знал прекрасно и ежедневно по несколько раз произносил фразы вроде: „А за квартиру Пушкин платить будет?“ или „Лампочку на лестнице, стало быть, Пушкин вывинтил?“, „Нефть, стало быть, Пушкин покупать будет?“».

Очевидно, что здесь воспроизводится общеречевое клише, т.е. сам Пушкин «стерт», однако гальванизация «стертых» образных выражений — излюбленный булгаковский прием (ср. в гл. 18 появление «киевского дяди» ← «...в Киеве дядька»), и Босому приходится выслушивать отрывки из «Скупого рыцаря», после чего он Пушкина, натурально, возненавидел (как выясняется в эпилоге) и, надо думать, больше всеу не поминал. Б. Гаспаров указывает также на то, что пушкинианство Босого является «репродукцией в среде, к которой принадлежит домоуправ, бесконечного юбилейного повторения имени Пушкина» (Ор. cit., p. 233); современный же «московский» план в романе распадается, по наблюдению Гаспарова, на два — время подготовки и празднования первого и второго пушкинских юбилеев (p. 223).

В этой связи, как и вообще учитывая круг булгаковского чтения, стоит отметить некоторое сходство в разработке темы «Пушкин и домоуправ» у Булгакова и в двух пародийно-«юбилейных» рассказах Зощенко — «Пушкин» (1927) и «В Пушкинские дни» (1937), посвященных, собственно, «современному жилищному вопросу»: в первом повествуется о выселении жильцов из квартиры, где когда-то останавливался Пушкин, и упоминается «один наш знакомый поэт», которого постоянно выселяют «за неплатеж»; во втором некое ответственное лицо (судя по всему, председатель жакта!) произносит речь о Пушкине, содержание которой сводится к резкой критике поведения жильца Цаплина, пишущего стихи и требующего, чтобы ему переложили печку.

2. Раздетый и босой Степа Лиходеев, очнувшийся в Ялте, — и сапожник Снопков (из рассказа Зощенко «Землетрясение» 1930 года), спяну забредший невесть куда:

Прохожий ему говорит:

— А ты чего тут, для примеру, в кальсонах ходишь?

Снопков говорит:

— Прямо и сам не понимаю. Скажите, будьте любезны, где я нахожусь?

Ну, разговорились. Прохожий говорит:  
— Так что до Ялты верст, может, тридцать будет.

---

Б. Гаспаров (Op. cit., p. 247), перечисляя русских авторов, произведения которых оказываются «несущественными» для мотивной структуры «Мастера и Маргариты», называет Лермонтова, Толстого, Тургенева и Чехова. Подобные заявления всегда опасны, ибо любой перечень подлежит сокращению. М. Каганская и З. Бар-Селла (Мастер Гамбсь и Маргарита. Тель-Авив, 1984, с. 12) справедливо заметили, что «осетрину второй свежести» в булгаковский роман «прислали» из «Дамы с собачкой». Но не только эта параллель позволяет Чехову выйти из ряда «несущественных»: отдельные сцены романа Булгакова испытали явное влияние рассказа «Злоумышленники» (1887). Последний строится как *Wir-Erzählung* обывателей провинциального города (вещь имеет подзаголовок «Рассказ очевидцев») о подозрительном поведении двух незнакомцев до и во время солнечного затмения, вызвавшего в городе панику. Весь пуант истории в том, что простодушные и невежественные очевидцы принимают временную последовательность событий за их причинно-следственную зависимость и связывают неожиданное исчезновение солнца с непонятными им манипуляциями незнакомцев, которые в день, предшествующий затмению, о чем-то спорили над «листом, исписанным кругами и цифрами», а непосредственно перед затмением, усевшись посреди площади за стол и разложив на нем «бумаги, чертежи, черные стекла и какие-то трубки», вели себя в высшей степени странно: что-то записывали, поглядывали на часы и смотрели через стекла и трубки на солнце, которое между тем (*propter hoc!*) стало исчезать.

Видя, что уже нет половины солнца и что все-таки незнакомцы продолжают свои странные действия, некоторые из нас обратились к городовому Власову и сказали ему:

— Городовой, что же ты не обращаешь внимания на беспорядок? Он ответил:

— Солнце не в моем участке.

Благодаря такой халатности местных властей скоро мы увидели, что исчезло все солнце.

Далее бесхитростно описываются события в городе, причем совершенно в гоголевском вкусе — с обилием не идущих к делу подробностей (вроде: «Дьякон Фантасмагорский, который в это время вез к себе из огорода огурцы, ужаснувшись, выскочил из телеги и спрятался под мост, а его лошадь въехала в чужой двор, где огурцы были съедены свиньями»). Среди происшествий упоминается скандальное появление на улице акцизного «в одном нижнем белье», а также «многих дам», которые «выскочили на улицу, не надев даже башмаков».

Повествование ведется от имени «мы» («мы заметили», «мы удостоверим», «мы страшно испугались», «мы в ужасе бегали»), что придает показаниям свидетелей как бы особую надежность: еще до изложения на бумаге все наблюдения отдельных лиц сверены, и оставлено только то, что видели и слышали все («Затем все видели, как он поглядел на потолок и сказал, обращаясь к половому: — Удивительно, как много у вас мух!»), а также то, что относится к области коллективного знания и изменениям в зависимости от времени не подлежит («Всякий знает, что там, где есть мухи, посуда не может быть чистой»). Особый комизм вследствие такой манеры повествования приобретают сообщения о том, чего «мы», понимаемые как «все вместе», наблюдать не могли, — например, рассказ об участии, постигшей огурцы дьякона Фантасмагорского на чужом дворе. Единственным, в сущности, что могло оказаться доступным всеобщему наблюдению, было солнечное затмение: «Мы все вдруг стали замечать, что небо и земля начали темнеть, как от приближающейся грозы»; во всех остальных случаях «мы» — чистая фикция.

Коллективный характер изложения позволяет очевидцам не только строго придерживаться фактов, но и сохранять анонимность, что немаловажно, поскольку рассказ о солнечном затмении у них местами неизбежно — чтобы снять с себя возможную ответственность и просто

по привычке — превращается в донос на «халатность местных властей»: «Не испугались и сохранили присутствие духа одни только пожарные, которые в это время крепко спали, что мы и спешим удостоверить»; «Акцизный Льстецов, ночевавший не дома, а у соседки (в интересах правосудия мы не можем скрыть эту подробность)...».

Финал рассказа нужно привести полностью:

Незнакомцы же, напакостивши таким образом, уложили свои бумаги в портфели и, когда солнце показалось вновь, сели в коляску и укатили неизвестно куда [чистый Булгаков! — ср., например, в гл. 27: «...учинив предварительно какую-то пакость <...> бесследно скрылась»]. Кто они, мы до сих пор не знаем. Сообщаем их приметы. Он, то есть тот, у которого была булавка с жемчужиной: рост средний, лицо чистое, подбородок умеренный, на лбу морщины; иностранец: рост средний, телосложение полное, лицо бритое, чистое, подбородок умеренный, издали похож на помещика Карасевича; близорук, почему и носит очки. Не австрийские ли это шпионы?

Оснований для такого вывода более чем достаточно, даже если отринуть все, что относится собственно к затмению. И в наружности незнакомцев, и в их поступках, на первый взгляд вполне обыденных и безобидных, многое задним числом кажется весьма подозрительным. И тот, кого обыватели не без некоторого мистического страха называют «он», и тот, в ком они сразу угадывают «иностранца», хорошо одеты. У обоих золотые часы. Пища в трактире им не нравится («он» замечает: «Эти балбесы умудряются даже свежей капусте придавать запах тухлятины», — еще один прообраз сакраментальной фразы об осетрине?); в отличие от других посетителей трактира, включая даже исправника, станowego и проезжих помещиков, незнакомцы отказываются есть из грязной посуды (ср. жалобы «переводчика» Коровьева на надоевшие ему капризы «интуристов»). Наконец, расплачиваются за обед они «новой пятирублевой бумажкой», скорее всего фальшивой



(проверить это подозрение доверчивые обыватели, к сожалению, не догадались).

Что же до причастности незнакомцев к затмению, то один из них, а именно «он», испещрив лист загадочными кругами и цифрами и выходя из трактира, говорит половому: «Завтра утром вы будете поражены и ошеломлены», — впоследствии в этом резонно увидят «угрозу». Ср. слова Воланда (проделавшего астрологические вычисления: «Раз, два... Меркурий во втором доме...» и т. д.), обращенные к Берлиозу: «Сегодня вечером на Патриарших будет интересная история!»

Причинами массового психоза в «Мастере и Маргарите» будет все, что угодно, только не солнечное затмение, однако эта тема не вовсе чужда роману, изобилующему описаниями «солнцепока» и «полнолуния» и рассуждениями о свете и тени; естественно вспомнить также лейтмотив «тьмы», которая неожиданно накрывает и поглощает город (Ершалаим, Москву). Нет нужды, что в романе Мастера речь идет о «странной туче» и грозе с моря, т.е. в толковании происхождения тьмы над Иудеей во время казни Христа автор следует тем богословам (прежде всего Оригену), которые отвергали версию о чудесном солнечном затмении, — последняя не могла остаться Булгакову вовсе неизвестной. Влияние чеховского рассказа не ограничивается мотивами «подозрительных незнакомцев (шпионов?)», «голых граждан», появляющихся группами и поодиночке, и тому подобной юмористикой. Тема солнечного затмения у Булгакова присутствует латентно — например, в гл. 29, где Воланд и Азazelло смотрят на город с террасы дома Пашкова и из шпаги Воланда устроены солнечные часы; указывая на тень от шпаги, князь тьмы спрашивает у Левия Матвея, «как бы выглядела земля, если бы с нее исчезли все тени», и издевается над «фантазией наслаждаться голым светом» — идеей существования добра без зла. В конце этой главы описывается приближение грозы: «Черная туча поднялась на западе [у Чехова „он“, собираясь наблюдать затмение, беспокоится, видя тучу, идущую „с северо-запада“] и до половины отрезала солнце [Чехов: „...уже нет половины солнца“]».

Ну и так далее. Для более серьезного сопоставления надо было бы, конечно, роман не пролистать, как теперь, а перечитать, но об этом и думать не хочется — столько в нем совершенно диких языковых и стилевых вывихов. Вроде: «...повесил на грудь Маргариты [скорее все же „на шею“!] тяжелое в овальной раме изображение черного пуделя на тяжелой цепи». К чему, спрашивается, эта удвоенная «тяжесть»? И кто или что оказывается тут на цепи: пудель или его изображение? (Кстати о собаках и ясности слога: когда Швондер говорит Преображенскому об «общем собрании жильцов нашего дома, на котором стоял вопрос об уплотнении квартир дома», Преображенский негодуя кричит: «Кто на ком стоял? <...> Потрудитесь излагать ваши мысли яснее».)

Так же обстоит дело с реалиями и терминами: какой-то немыслимый «бензин» в примусе или позорное для любого мальчишки неразличение «пистолета» и «револьвера»: «Азazelло вынул второй револьвер» — но первым-то ведь был «черный автоматический пистолет»! А ведь, казалось бы, и примусом, и огнестрельным оружием пользовался — в 1918 году, например: «Однажды, рассказывала Татьяна Николаевна, бросил в нее горящий примус, в другой раз — целился из браунинга» (*Чудаква М. Жизнеописание...*, с. 75).

Пожалуй, не столько даже это злит и мешает «погрузиться», сколько то, что всюду (у позднего) сквозит какая-то прямо истерическая любовь к славе, мелочная *mania grandiosa* и патологическая боязнь, что не оценят.



Отъезд (окончательный) состоялся в 1991 году, проклятом, лживом, зеркальном, ломающемся пополам. Уезжалось, точнее, бежалось, от уродливо складывавшейся жизни — собственной и вокруг. И оттого, что спасительное средостение между ними неожиданно исчезло, привычный *je m'en fiche*'изм иссяк. В том, насколько он был необходим, убеждало четырехлетнее общение со стариком Георгием Тотсом, жив-

шим неподалеку — на 10-й Советской, бывшей Рождественской, в доме напротив музея-квартиры Ульянова-Ленина. (Как-то раз младшую дочку с ее группой детского сада водили в этот музей на экскурсию; в памяти у нее остались «какие-то диваны» — надо думать, кожаные — таких она прежде не видывала.)

Умер Тотс за четыре месяца до своего столетия, в августе 1991 года, так что переименования Ленинграда не дождался, а то бы, наверное, пошутил по поводу неполноты восстановления имени — без еров. К переименованиям относился равнодушно, к буквам же был небезразличен. Более всего любил свои книги: шесть тысяч томов сводили на нет пространство обеих комнат, занимаемых бездетным и давно овдовевшим Тотсом в коммунальной квартире. Имелись издания с автографами, например «Опавшие листья» с дарственной надписью автора одной из дочерей и ее карандашными маргиналиями, дающими любопытный реально-бытовой комментарий. В последние годы любовь Тотса к книгам стала исключительно тактильной: не помогали уже и сильнейшие лупы, которые он пристраивал поверх страницы, а снимать катаракты врачи отказывались, искренне недоумевая, зачем оперировать почти столетнего старика.

Библиотеку понемногу разворовывали соседи — мать и сын, делившие свое время (к сожалению, всегда поврозь) между исправительно-трудовыми учреждениями и лечебно-трудовыми профилакториями, а в промежутках между исправлением и лечением созывавшие себе подобных. Правда, напиваясь, «деда» не трогали — воевали друг с другом, да и книги таскали редко: продать их на улице в этом районе было непросто, а сдать в букинистический магазин не догадывались или боялись (требовалось предъявлять паспорт). О «размене жилплощади» нечего было и думать — кто бы поехал в этот ЖЭКом забытый дом, населенный старухами, матерями-одиночками и горькими пьяницами? Лифт месяцами не работал, а писать жалобы во все районные инстанции или давать взятку электрикам «дед с четвертого этажа» не умел. («Почему

Вас не слышно? — забеспокоился он однажды, разговаривая по телефону. — Уж не лишились ли Вы чувств?»)»

«Вот вы утверждаете, что ваш Тотс писатель, — устало говорила управдом (в ответ на хлопоты, чтобы в подъезде убирали снег, коль скоро у ЖЭКа «нету средств на застекление оконных рам на лестничных площадках»), — так почему же Союз писателей о нем не заботится?» Управдом была женщиной неглупой и незлой, однако должность уже давно превратила ее в булгаковско-зощенковского персонажа, т.е. втолковывать ей, что такое Союз писателей, смысла не имело. Удостоверением же в своей принадлежности к литераторам Тотс не располагал. Было, правда, письмо Бальмонта, который в сентябре 1911 года хвалил тотсовы *juvenilia*: «Что Вы — поэт, для меня нет сомнений» (несколько позже незаурядность поэтического дарования дебютанта признавали также Вяч. Иванов, Белый и Городецкий). Был авторский сборник лирики «На Зеленой Земле», вышедший в 1915 году, и еще два выступления — журнальное и альманашное. Но известность сродни часовому механизму — нуждается в постоянном заводе, а Тотс после 1916 года не печатался, — как-то вдруг сообразив, что типографские знаки не страхуют от небытия. К публикациям своих сочинений, предпринятым в конце 1980-х, отнесся равнодушно, как и к визитам ленинградских газетчиков и телевизионщиков (которые, конечно же, по-плебейски восторгались обилием «старинных книг» и дежурно напирали на долголетие «земляка») — от внешнего мира ему не нужно было ничего. Книги, которыми он забаррикадировал свою жизнь, приобретались в годы, когда это было дешево, а на пропитание до выхода на пенсию Тотс зарабатывал скучной службой на невидных конторских должностях.

Время опалило его несильно: в 1924 году «попал под сокращение» и лет шесть трудился в каких-то артелях. Вспоминал об этих и других событиях так, будто речь шла об эпизодах чьей-то чужой биографии. Оживлялся, говоря о детстве, и создавалось впечатление, что в 1980-е он попал сразу из 1890-х. Собственно, так оно и было: XX столетие прошло мимо Тотса, во всяком случае, значило для него не больше, чем любое другое. Свою жизнь и лирику соотносил с системой кос-

мических координат: существовали дух, душа (их он, в отличие от большинства современников, различал) «и новое грядущее рождение / В какой-то мне неведомой стране». Все тексты (с 1909 по 1987 год их накопилось более двух тысяч, т.е. немного: два-три на месяц жизни) добросовестно датировались, чего делать, может быть, не стоило, учитывая и незлободневность их тематики, и злобу тех дней и лет. Так, в одном из неопубликованных стихотворений Тотс признавался: «Германский дух мне ближе, чем романский». Появись эти слова в печати, скажем, в 1913 году, их можно было бы счесть реакцией на известное заявление Гумилева о том, что акмеизм, в отличие от символизма, «отдает решительное предпочтение романскому духу перед германским». В годы первой мировой войны стихотворение восприняли бы как вызов антигерманским настроениям. Оно, однако, было написано не петербуржцем и не петроградцем, а ленинградцем, в августе 1942 года: автор вспоминает, как в «минуты скорби» он уносился мечтою в волшебный мир, созданный фантазией немецких романтиков. В 1990 году редакция журнала «Искусство Ленинграда» выкинула это стихотворение из подготовленной подборки тотсово-й лирики: «Блокадники не поймут», – отрубил ответственный секретарь по фамилии Плахов.

Попади Тотс в «Краткую литературную энциклопедию», покоиться бы ему в ней между армянином Вааняном Тотовенцем, реабилитированным посмертно автором историко-революционных сочинений, и исландцем Тоурбергюром Тоурдарсоном, критиковавшим буржуазное общество с позиций социализма.



«Киевский театральный курьер» 8 декабря 1909 года напечатал некролог Иннокентия Анненского: «Скончался талантливый литературный критик...».

В самом деле, Ник. Т-о.



Формула рождения и канонизации гения:

STEIN STEIN  
ST **E** INSTEIN  
ST **EI** NSTEIN  
ST **EIN** STEIN  
ST **EINS** TEIN  
ST **EINST** EIN  
**ST. EINSTEIN**

---

- Каждому по вере...
  - Всего-то?
- 

Завязь фабулы в «Мастере и Маргарите» — Аннушка разбивает бутылку и проливает подсолнечное масло. С этого обычно все и начинается: разбитый кувшин с молоком (Клейст), опрокинутая корзина с яблоками и пирожками (Гофман) или с цветами (Шоу).

Первотолчок, так сказать.

---

Сначала приходит понимание, что всех книг не прочитаешь. Потом — что обо всех не напишешь. После чего остается либо писать «свое», либо переходить с «истории» на «морфологию».

---

Треугольник в литературе.

У ультраромантиков: герой-мечтатель и две борющиеся за него героини — земная и парабиологическая (наследница Лилит).

У романтиков «умеренного» склада герою уже не обязательно быть мечтателем, земная героиня становится (или остается) блондинкой, а

ее антагонистка-брюнетка «заземляется», но с потусторонним миром связь сохраняет, хотя бы и фиктивную: она земная, но иноземка или, еще лучше, иноверка — еврейка в «Айвенго», цыганка в «Соборе Парижской Богоматери». (При наложении этой схемы на восточный материал, естественно, происходит рокировка: принявшую магометанство грузинку Зарему Гирей оставляет ради польки Марии, т.е. в амплуа соблазнительницы-иноверки выступает «блондинка».)

У реалистов упраздняется обязательность восточного происхождения брюнетки, а ее «демонизм» носит все более условный характер: она просто *femme fatale* и/или авантюристка (Ребекка Шарп).

У ультраромантиков XX века *femme fatale* снова делается неземной и даже — в духе научно-технического прогресса — не-Земной, инопланетной.

Присутствие в этой схеме земной подруги, символизирующей традицию, обычай, уют и тепло родного очага, может быть, вообще говоря, нулевым: как часть, репрезентирующая целое, она нередко поглощается этим последним, а его границы со временем расширяются — от «отчего» дома и края до «своей» планеты и галактики.

За вычетом редких случаев (вроде нестандартной развязки «Золотого горшка») эмпирическое, отечественное, традиционное и добродетельное торжествует над трансцендентным, экзотическим, импортным и греховным: блудный сын — Пер Гюнт, Буратино, Астронавт — возвращается на исходные позиции. Что, в сущности, скучно.

---

О этот Юнг! О этот Ницше!  
О, как их блеск меня тревожит!

---

Фольклорная формула «волчья сыть, травяной мешок» соединяет представления о лошади как объекте и субъекте — так сказать, едомом и едящем.

А выражение «один из многочисленных народов России» в определенных контекстах тождественно выражению «один из малочисленных народов России». В первом случае «счетность» внешняя, во втором — внутренняя. Как с лошадыю — взгляд извне и изнутри.



Объедки и субъедки.

Т. е. субпродукты.



«...во Франции большая часть народа признает веру Магомета» («Записки сумасшедшего»). Как будто современный турист после посещения Парижа рассказывает.



И наоборот: «В Англии почта работала исправно» («Три мушкетера», I, 20). Может быть, в те времена: письмо из Лондона с гранками статьи и просьбою побыстрее выслать правку шло до Ганновера пять дней.



Краткий курс немецкой литературы XX века:

Josef K.  
Josef Knecht  
Josef und seine Brüder  
Josef Knecht, Brüder & Co.





В центонах есть что-то, в сущности, очень детское — безграничное доверие к ритму?

Младшая дочь в чуковском возрасте (тогда она говорила: «дыр с сырками» и «рою муки») соединяла стихи о елке со стихами о родине:

Наша Родина сильна —  
Достает до потолка

— а чуть позже предпосылала теме елки довольно пеструю экспозицию:

По улице ходила  
Большая Крокодила.  
Выходила — песню заводила:  
Мы едем, едем, едем  
В далекие края,  
И много-много радости  
Детишкам принесла!

Ю. Лотман в разговоре о центонах, выслушав этот пример, припомнил рассказ своей сестры, работавшей до войны в интернате для умственно отсталых детей. Однажды там устроили концерт — как это называлось, «силами воспитанников», и одна девочка читала чье-то стихотворение, в котором перечислялись окружающие нас результаты мудрой политики партии: новые стройки, веселые люди, дружные народы и т. п.; в каком-то месте перечня девочка запнулась и неожиданно (но в ритм и чуть ли не в рифму) закончила: «И глядят уныло / Голые кусты». «У малютки, — пояснил Лотман, — что-то в головке замкнулось».

---

Перевраз и лживопись.

---

Как были те выходы в степь хороши,  
И как хороши были свежие розы,  
Как тихо над пропастью было во ржи,  
Как билось в пути и жилось не по лжи, —

На эти, а также другие вопросы  
Ответят поэты и авторы прозы.  
Давайте похлопаем им от души.

---

### ОКУДЖАНЬЕ ПОДРАЖАВЕ

Горько плачет Таня,  
Потерявши мячик.  
Комиссар Катани  
На подмогу скачет.

Скачет в пыльном шлеме  
Комиссар Катани,  
С пулею в колене,  
С лупою в кармане.

Следом за Катани  
Едет оператор  
В голубом кафтане,  
Рваном и помятом.

С ним безрукий грека  
Едет через реку,  
А за грекой раки  
На хромой собаке.

Только понапрасну  
Будут все старанья:  
Вечером ненастным  
Съела мяч пиранья.  
С целью пропитанья  
Иль еще с какою, —

Отдохни, Катани,  
Посиди спокойно.  
Не добудешь мячик

Ни мольбой, ни боем,  
И никак иначе,  
Хоть и голубой он...

---

Удел 90-х годов чуть не любого столетия — отрешиваться от «наследства» 60-х.

---

Не шитьем, так латаньем.

---

захватив на память об отечестве  
мать, жену и пару дочерей,  
.....нечисти  
.....еврей

---

В детстве из всего «Сказа о тульском косом Левше и о стальной блохе» нравились только отдельные словечки — «мелкоскоп», «верояции» и т. п. В целом же повесть вызывала недоумение: искусные англичане смастерили крошечную заводную блоху, а тульские мастера, не ведая того, что «в каждой машине расчет силы есть», испортили чудесную игрушку — с подковками блоха больше не могла «дансе танцевать».

Особенно неприятен был сам Левша — косоглазый, безволосый, с родимым пятном на щеке (наверное, преогромным пятном, иначе зачем о нем стоило бы упоминать?), неряшливо одетый и нелепо рассуждающий: «...Спору нет, что мы в науках не зашлись, но только своему отечеству верно преданные». Почему «но только»? Какая связь между незнанием законов механики и любовью к родине?

И казалось, что Левша лишь прикидывается простаком, а на самом-то деле он куда хитрее и англичан, не знающих, как ему угодить, и даже автора, сравнивающего его с «величайшими гениями». И чего, спрашивается, они в нем нашли?

До сих пор непонятно.

---

Проявив чудо-ловкость,  
Сделал фокусник фокус,  
И — мол, выкуси наось! —  
Сделал пакостник пакость.

---

Веры в Левшу не теряет западный славист. Один из последних примеров тому — мода на сочинителей русской конкретной, главным образом визуальной, поэзии. В этом увлечении не было бы ничего противоестественного, не доходи оно все чаще и все у большего числа энтузиастов до полного «самозабвения», т.е. утраты способности к сопоставлению «своего» и «чужого».

А между тем даже самонадеянные тульские мастера, берясь подковать блоху, признавали, что «аглицкая нацья тоже не глупая, а довольно даже хитрая, и искусство в ней с большим смыслом».

Видимо, дело в том, что первому поколению западных *spatialistes* ныне за семьдесят: их самые ранние опыты и манифесты появились в середине 1950-х, а на рубеже 1960-х и 1970-х движение уже подводило (промежуточные) итоги серией исследований и коллективных сборников — в одном только 1967-м свет увидели три антологии: нью-йоркско-штуттгартская, лондонская и пражская. Все это, иначе говоря, *eine alte Geschichte*, тогда как в России конкретную поэзию открыли сравнительно недавно. К тому же тексты *spatialistes* сочинялись и верстались зачастую на компьютере (без чего трудно представить себе, например, многие эксперименты Клауса Бремера, Тимма Ульрихса и

Франца Мона), а в загадочной северной стране — преимущественно вручную и по известной формуле Левши: «Мы люди бедные и по бедности своей мелкоскопа не имеем, а у нас так глаз пристрелявши».

Наконец, если на Западе авторами разного рода -грамм (идео-, пикто-, ана-, типо-) были преподаватели университетов и художественных академий, то в России «дышала ночь восторгом самиздата» (Б.Констриктор), а стало быть, привычно и уверенно воодушевляется славист, речь идет не только о нетривиальных способах организации визуального материала, но и о мужественной борьбе неангажированных интеллектуалов с тоталитарным режимом.



Песни западных славян. Басни западных славистов.



Басня о российском умельце-новаторе — жанр древний, но обладающий крепкой памятью (о память жанра, ты сильнее!..) — нужно лишь время от времени смазывать его механизм, а новые герои, гонимые, но несгибаемые самородки, появятся сами.

Например, из Ейска или, скажем, Свердловска, где, как авторитетно свидетельствует Ры Никонова (НЛО, 1993, № 3), концептуализм появился задолго до «так называемой московской школы концептуализма». «Я всегда поражалась, — признается поэтесса, чуждая духу корпоративного самопочитания, — насколько московские „корифеи“ боятся конкуренции. <...> Живя в атмосфере якобы преследования, а на самом деле вдыхая непрерывный фимиам, постмодернисты, даже талантливые, зачихали, одрябли...»

Другое дело — сама Ры Никонова, автор бодрый, плодовитый, многосторонний и многострадальный:

...моего писательского стажа к 1979 г. было уже 20 лет и мною были подготовлены к печати (в виде машинописи) около десяти

романов, тысячи стихов, десятки пьес, много статей, рассказов и даже учебник русского языка (не говоря уж о сотнях картин и огромном количестве графики) <...> Подготовленный мною свод возможных в конце XX века литературных приемов (с иллюстрациями, 700 страниц) лежит без движения с 1982 года <...> я в последнее время (с 1982 года) обхожусь в поэзии без слов. <...> Всю жизнь я пыталась ОПАТЬ «параллельно лояльности», но мне все равно затыкали рот — на всякий случай. Власть устраивало только мое молчание. Ну что ж, пришлось и молчание превратить в искусство, создать вакуумную поэзию <...> Вообще же «авторские» книги я делаю с 1959 г. — в 3–5 экземплярах. Все они не изданы. Их уже, наверное, около 500. <...> Пока что власть меня ненавидит (понятия не имею — почему). И пока она меня ненавидит, она меня боится и, следовательно, воспринимает всерьез. И следовательно, я на верном пути. Привет тебе, власть. Песня тебе спета.

Т. е., вероятно: «Песенка твоя спета». Но не будем придирааться. Ясно, что перед нами новый герой труда и пленный дух. За дело, славист!

---

И все-таки странно. Нет спору, смелое открытие В. Барским полного смыслового тождества и частичной графической переклички слов БОГ и GOD делает честь его наблюдательности и искушенности в языкознании и теологии, однако разве опыты по скрещению и скрещиванию кириллицы с латиницей не ставились задолго до появления этого артефакта (и принятия Вторым Ватиканским собором «Декрета об экуменизме»)? Хорошо, пускай не важно, кто первым сказал «Э!», но ведь пока авторами «Парадигмы» и «Транспонанса» не превзойдены, по крайней мере в области транслингвистической поэзии, даже самые незатейливые экзерсисы Пьера Гарнье и Сэйити Никуни, сочинявших буквенно-иероглифические тексты, а тем более Эрнста Йандля («chanson», «calypso» и др.).

---

Ры Никонова: «Побывав на Западе мысленно (я до сих пор невыездная, сколько бы оплаченных приглашений ни отправляли мне организаторы выставок и фестивалей), я, изучив присланные мне друзьями материалы, пришла к выводу, что искусство поэзии на Западе не опережает [т. е., вероятно: „не превышает“, „не превосходит“] уровня, мной достигнутого...»

А. Крученых («Новые пути слова», 1913): «Зачем заимствовать у безъязыких „немцев“, когда есть великолепное свое?»

В самом деле. Как говорится, «не преимай же ученья от латынь», «русские прусских бивали», «русский немцу задал перцу».

---

жил да был  
дыр бул щыл  
а и жил  
не по лжи  
він був щир  
нищ и сир  
убещур

ел он щи  
из плющей  
и борщи  
из хвощей  
из вещей  
же носил  
рубище

ни кола  
ни двора  
ни котла  
ни ведра  
никако-

го не на-  
жил добра  
ликом гро-  
зен и дик  
киник и  
еретик  
был он зы-  
чен и ко-  
снопозык

---

Во оны дни услышать глушии словеса книжная, и яснь будеть языкъ гугнивыхъ.

---

В № 20 «Die Zeit» за 1991 год Петер Урбан опубликовал два стихотворения Хармса на немецком языке, найденные в рукописях поэта. Левые интеллектуалы, составляющие добрую половину читательской аудитории «Die Zeit», получили еще одно впечатляющее свидетельство духовной мощи русского авангарда. Однако уже в начале следующего года швейцарские исследователи Томас Гроб и Жан-Филипп Жаккар написали статью «Хармс – переводчик или поэт барокко?» (Шестые Тыняновские чтения. Рига; Москва, 1992), в которой доказали, что Хармс лишь скопировал оба текста, а подлинными их сочинителями были немецкие авторы XVII века.

---

Переводы Анненского из Ады Негри, не самой забытой итальянской поэтессы, одно время печатались как его оригинальные сочинения, что не вызывало возражений даже у Эридано Баццарелли, автора монографии «La poesia di I. Annenskij» (Milano, 1965). Ясность внесла балетовед (!) В. Красовская.

---



Когда Д. Пригов исполняет здесь свои кричалки, местные умники (с глубоко запрятанной — у самых, впрочем, совестливых — боязнью разоблачения) только неуверенно переглядываются, а после все-таки наперегонки пишут о. Вооружась для верности увесистой дерридой.

---

Архив покойной русской эмигрантки (частное собрание). Письма родственников, знакомых, читателей (1900-е — 1970-е). Вырезки газетные, оттиски журнальные, открытки рождественские и пасхальные. Карточка почтовая из Советской России без указания обратного адреса, с рекламой Резинотреста и маркой, выпущенной к 25-летию восстания на «Потемкине». Московская открытка 1947 года с обратным адресом и со штемпелем «US CIVIL CENSORSHIP».

Письма бывших компатриотов:

...я прочел Вашу чудесную книгу <...> и нашел в ней массу знакомого и близкого мне, т.к. я был на медицинском факультете в Москве с 1914 до 1919 года. С 1920 до 1940 в Ревеле (в Эстонии). С 1940 до 1950 в Германии, а остальное время в Йоганнесбурге <...> Наша жизнь здесь, в Ю. Африке, — очень хороша. Климат чудесен. Все, что пишут о нас и эксплуатации нами черных, — это неправда и вдохновлено «товарищами».

...мы с Вами могли встречаться, но, кажется мне, незнакомы. До войны 14 г. я был на IV курсе Петрогр. унив.

...десятки лет состою членом Антропософического О-ва, Сиднейской секции. Я сотрудничаю в русском сборнике «Оккультизм и Йога», издаваемом в городе Asunción, в Парагвае в Южной Америке, д-ром Асеевым <...> Да хранят Вас Светлые Силы еще на долгие годы.

...Таня, сестра моя, в Москве, очень хворает. Анечка до сих пор сидит в концлагере, у нее припадки эпилепсии. Оля в Праге, ее сын Рафаил бежал с женой из Праги ночью. Теперь из Австрии

собирается в Канаду. Оля пока продолжает там жить с мужем и дочерью. Машенька в Осло, все ее трое детей женаты. Приезжал старший Яльмар — милый человек. У Вячеслава Иванова были 1 час. Он был такой же оживленный и интересный. Я Вам посылаю адрес Дмитрия, его сына, котор. живет в той же квартире, вместе с сестрой Лидией и верным их другом г-жой Шор <...> Ремизова мы очень редко видим после того, как он взял советский паспорт. Мы очень одиноко себя чувствуем, т.к. держимся отдельно от советских и просоветских. Все же Ремизова иногда видим, заходим к нему. Он в последний раз сказал мне, что Вы у кого-то спрашивали о нем и что о нем писали. Он пишет массу — целые тома у него не напечатаны еще. Пишет он, как и раньше. Квартиру занимает ту же <...> Люди у него бывают больше советские. Он Вам просил кланяться. Живет он в этой квартире один <...> Я лично довольна, что Алекс. Мих. не пришлось исправить Вашего романа. Я его языка не выношу. Ну, это дело вкуса. Непременно мне напишите, как Вам передать книгу? Мы можем умереть и что же тогда? <...> Все, что осталось от Ньюшеньки, я передала Бальмонтам. У меня есть пачка ее писем, кот. были у нее в сундуке. Я их не просматривала. Остались ли целы дневники, не знаю. Все, что у меня есть, то я Вам пришлю, но как? <...> Храни Вас Царица Небесная!

Письма западных славистов:

...Это уже долгое время, как ничего от Вас не слышала. Надеюсь, что Вы совсем поправились от Вашей болезни. Я продолжаю работу над диссертацией, но это идет очень медленно, так как я тоже преподаю язык и литературу в это время.

...Остались ли у Вас какие-нибудь письма или записки русских поэтов или писателей <...> Или собственные материалы, которые не вошли в свою книгу воспоминаний? Может бы, Вы ими уже распоряжались, но если нет, то хотели бы их продать в Yale University Library?

Письма советских литературоведов. Простодушное удивление, что еще жива. Преувеличенно разборчивый почерк и торопливое интервьюирование. Заранее обреченная на провал и тем особенно трогательная попытка попрощаться комильфо:

...Будьте хранимы.

---

За окном вода в лужах как будто закипает. Уж не дождь ли?

---

Однажды Розанова в конке посетила мысль, что российская «тоска по иностранцу» есть «продукт чрезмерного давления огромности земли своей, и даже цивилизации, „всего“ — на маленькую душу каждого. — Тону, дай немца» («Опавшие листья», II).

Допустим, но чем же тогда вызвана «тоска по русскому» у Европы? «Барышня и хулиган»?

---

В «немце» ищут спасения от себя самих. Герой «Пятой язвы», следователь Бобров, составив счет грехам русского народа, в отчаянии кричит: «Не русский, я немец, все русские предатели и воры!»

Богу Нахтигалю творит молитву Мандельштам («К немецкой речи») в надежде на то, что

Чужая речь мне будет оболочкой.

Иначе говоря:

Die fremde Sprache sei mir eine Hülle.

---

«Бог Нахтигаль», указывает Омри Ронен, есть «аллюзия на страдающего соловья, искупителя лесных птиц в стихотворении Гейне „Im Anfang war die Nachtigall“ („В начале был соловей“); перифраза известных слов св.Иоанна: „В начале было слово“ — оказывается особенно эффективной в предполагаемом русском подтексте из-за фонетического сходства слов соловей и слово» (Литобоз, 1991, № 1, с. 17).

Т. е. Бог-Соловей = Слово-Бог. Изящно. Стоит еще вспомнить уподобление Божьего имени — птице («Образ твой мучительный и зыбкий...») и вообще всю мандельштамову орнитологию. А также шестикрылого серафима:

Бог Нахтигаль, дай мне судьбу Пилада  
Иль вырви мне язык — он мне не нужен.

Безъязыкость, т. е. немота.

Т. е., собственно, «немецкость».

—————

Die fremde Sprache ist mir eine Hölle.

—————

Слово «ümläüt» как воплощение ужаса перед немецким языком (что-то такое полуснилось).

—————

Скологоволка на «СЛВ»:

словеса лились и вылились  
съела соловья сова  
волоса вились и вывелись  
ловеласа лыс овал

—————

Лекция в Констанце вскоре по приезде. Эмблема философского факультета — сидящие на дереве совы (кажется, восемь штук).

Увидел философ во сне  
Сов, восседавших на сосне,  
И насчитал их восемь штук,  
Как вдруг раздался стук:

Ударились оземь  
Все восемь,  
Причем упали наземь  
Все разом.

«Совместное падение  
Столь крупной группы сов —  
Ничто как совпадение», —  
Подумал философ.



#### *WATCH THE BIRDIE!*

*...when the Nandi men are away on a foray, nobody at home may pronounce the names of the absent warriors; they must be referred to as birds. Should a child so far forget itself as to mention one of the distant ones by name, the mother would rebuke it, saying, «Don't talk of the birds who are in the heavens»*

*J.G.Frazer, «Taboo and the Perils of the Soul» (VI, §1)*

Знаменитая цветаевская рефлексия над неназываемым именем (1916):

Имя твое — птица в руке

— выглядит сокращенным переводом из Павликовской-Ясножевской (1912):

Twe imię, nie wiem czemu, jest jak wróbel młody,  
i słodko jest go pieścić wzięwszy w obie dłonie.

Вероятность влияния исключена, что наводит на мысль о едином источнике. В качестве такового, похоже, имеет смысл рассматривать общий славянский proverbialный фонд. Мотив имени-как-птицы-в-руке возникает в итоге взаимодействия двух пословиц:

- |   |   |
|---|---|
| (1) słówko wyleci wróblem, a wraca<br>wołem                                       | слово что воробей, вылетит —<br>не поймашь (более известна<br>в испорченном варианте: слово<br>не воробей...) |
| (2) lepszy wróbel v rękę [w garści],<br>niż gołąb [kanarek] na sęku [na<br>dachu] | лучше синица в руке, чем жу-<br>равль в небе [соловей в лесу]   |

Из пословицы (1) была усвоена мысль о крылатости произносимого слова. (Представление о связи высказывания именно с воробьем отразилось в фольклоре многих народов, имевших дело с этой птицей, однако обычно обыгрывается не ее подвижность, как в приведенных примерах, а болтливость: об этом со всех крыш [на крыше] воробьи чирикают, — говорят немцы и славяне.)

Из пословицы (2) был заимствован образ птицы в руке, осмысленный как символ несомненной, подлинной ценности.

Органичность сращения (1) и (2) обеспечивалась тем, что в обеих фигурирует «птица» и присутствует — в (2) более, в (1) менее явно — семантика ее удержания. Не было бы преувеличением сказать, что новый поэтический мотив уже существовал и в польском, и в русском *in potentia*, а на долю поэтов достались повивальные хлопоты.

Разумеется, не только они, особенно в русском случае. Здесь в (1) и (2) называются разные птицы, и выбор в пользу какого-то одного слова — «синица» или «воробей», при том что метрическая структура текста вмещает любое из них, — нарушил бы баланс образно-смысловых потенциалов (1) и (2), равно участвующих в построении мотива.

Употребление же обобщенного «птица» не только закрепляет это равновесие, но и препятствует опознаванию источников. Препятствует, но не исключает его вовсе: так, формула «птица в руке» сохраняет преемственность с (2), а на (1) неявно указывает пятая строка цветаевского стихотворения: «Мячик, **пойманный на лету**» (ср.: вылетит — не поймашь).

В польском случае положение облегчалось тем, что в (1) и (2) фигурирует одна и та же птица — «wróbel», и Павликовская оставляет этот образ, наделяя его эпитетом «młody» и увязывая с идущими вослед ассоциациями — реминисценциями беспечального детского бытия («...próźnowanie nad błękitem wody <...> kot śpiący w podwórku, płotek i jabłonie <...> biały domek w słoneczną sobotę»). Такое «одомашнивание» мотива маскирует его истоки и оправдывает слова наивного удивления, которыми Павликовская сопровождала сравнение имени любимого с воробьем, — «nie wiem czemu». Кажется, этому признанию можно верить: польская, да и русская поэтесса едва ли отдавали себе отчет в том, каким образом имя превратилось в птицу и далось им в руки.

Lno



Блестящее шуточное стихотворение Йандля:

lichtung

manche meinen  
lechts und links  
kann man nicht  
velwecksern.  
werch ein illtum!

— можно было бы перевести как-нибудь так:

наплавренье

некотолые порагают,  
что ревое с плавным

нервзя пелепутать.  
это грубоко невелно!

— но при этом теряется одно из главных достоинств оригинала, где взаимоуподобление двух оппозиций — букв («R» и «L») и направлений (правое и левое) — мотивировано уже самим языком: *rechts* и *links*. Начальные буквы русских слов «право» и «лево» парными, увы, не являются.

—————

Еще один довод в пользу того, что прощание с родной речью затянулось?

—————

Провожающих просят покинуть вагоны.

—————

Невыездная Ры Никонова лечит от ностальгии не хуже таможенных досмотров.

—————

О сладость измены!..

—————

Года три тому назад, в самый разгар знакомства с немецкой грамматикой, хотелось овладеть ею сразу, без ведения правильной осады, без вколачивания в память основных форм глаголов — тем более что скоро выяснилось: усвоение *graben* — *gräbt* — *grub* — *gegraben* требует забвения *grib* — *grab* — *grob* — *grub*. Влекло к тому, что казалось застрахованным от случайных и неслучайных совпадений, — к иной, например, традиции словообразования:



es wuchs und wuchs ein ZIMMER  
bis es ein HAUS wurde  
es wuchs und wuchs ein HAUS  
und wurde des Königs HOF

es wuchs und wuchs ein MÄDCHEN  
bis es eine FRAU wurde  
es wuchs und wuchs eine FRAU  
sie ist eine DAME nun

und das – ich schwöre – ist kein Märchen  
es änderte sich nur der Name  
am Anfang war er ZIMMERMÄDCHEN  
dann HAUSFRAU  
dann HOFDAME

Увы! сказка Шоу о цветочнице так и не сбылась; придворная дама осталась дворовой девкой.

---

Идеальному переводу на любой язык поддается, кажется, только одно стихотворение – «Ночная песнь рыб» (1900/1904) Кристиана Morgenштерна:

—  
U U  
— — —  
U U U U  
— — —  
U U U U  
— — —  
U U U U  
— — —  
U U U U  
— — —  
U U  
—

Это, по-видимому, и наиболее удачный пример того, что называется «вакуумной поэзией» — направление, в котором уже десять лет трудится лишенная слова Ры Никонова. Отчего она, кстати, «Ры»? «Простое, как рычание»?

---

Самым крупным открытием Набокова в области двуязычия было, бесспорно, наблюдение (сделанное в примечании к 803-й строке поэмы Шейда «Бледный огонь») о соответствии серии русских слов «корона — ворона — корова» (из апокрифической истории об опечатках в газетном отчете о коронации) серии английских слов «crown — crow — cow». «Я не видал, — замечает набоковский Кинбот, — ничего подобного этому соответствию на спортивных полях словесности, а шансы против такого двойного совпадения неисчислимы».

---

Проект перевода поэзии на «общевропейский» макаронически-слоговым методом — из слов на разных языках:

Ja pomme new should neue...

т. е.: «Я помню чудное...» (нем. — фр. — англ. — англ. — нем.)

Никаких искажений оригинала, кроме орфоэпических.

Неприменно запатентовать. И разбогатеть.

---

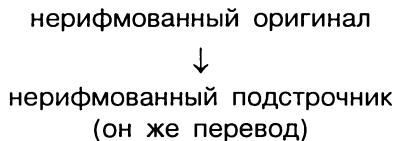
Одной из причин триумфального шествия свободного стиха по литературам XX века явилась относительная легкость его перевода: «не связанный с традиционными национальными формами, он требовал от переводчиков только смысловой точности и стилиевой четкости. Поэтому, в частности, он охотно принимался поэтами малых литератур, чьи произведения могли рассчитывать на международную известность лишь

в переводах» (*Гаспаров М.* Очерк истории европейского стиха. М., 1989, с. 258).

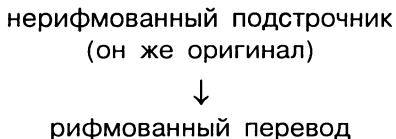
Иначе говоря, стандартная технологическая цепочка:



— сокращается до:



Еще хитроумнее поступали некоторые большие «поэты малых литератур» в СССР — сочиняя нечто безрифменное сразу по-русски. «Переводчику», таким образом, оставалось лишь оснастить этот словоряд рифмами, а значит, исходная схема приобретала следующий вид:



Тождество подстрочника и оригинала, как и бытование литературных шедевров только в переводе на другой язык — что еще способно столь же наглядно продемонстрировать торжество марксистской диалектики и ленинской национальной политики в области культуры!



Впрочем, история перевода знает и более дерзновенные открытия. Так, одно время в советской Молдавии, пока начальство не сообразило

что к чему, самые сметливые любители синекуры промышляли переводом с румынского.

---

В тартуских парках водились серые белки, доверчиво слетавшие с дерева, если протянуть им ладонь и подманить цоканьем. Кто-то рассказывал, что наблюдал, как эстонская студентка кормила белку с руки, приговаривая по-русски: «Кúсай, пелка, кúсай!»

---

### *ИЗ СТИХОВ К СИРИНГЕ*

Поведал ли Назон  
О легконогих нимфах,  
Желанных и гонимых  
Богами всех времен?

Овидия ли сон?  
Увиден ли недавно?

Летел за дивной Дафной  
Влюбленный Аполлон;

И распаленный Пан  
Преследовал Сириngu  
И, вырезав тростинку,  
Губами к ней припал...

Что значит этот сон,  
Увиденный так поздно?  
Ужели это всё  
Твои метаморфозы?

Бежишь, едва дыша, —  
Никто не остановит!  
О, как ты хороша!

И только рифму ловит  
Полет карандаша...

---

Душа моя, Сиринга, божество!  
Когда, в изнеможенье и блаженстве,  
Тебя я достигал, о как был женствен  
Твой жест и безнадежен ужас твой!..

---

Литературоведам, занятым отловом цитат, можно было бы уже давно упростить демонстрацию своих трофеев, а именно: слева на странице располагать тексты цитирующие, справа — цитируемые (или наоборот), все же остальное — собственные рассуждения, призванные доказать правомерность сопоставления именно этих текстов, — опускать. Тем самым ученый лишался бы возможности убеждать читателя в своей правоте, зато обоснованные параллели только выигрывали бы от наглядности и отсутствия рекламы («честная игра»).  
Пример:

Мандельштам

Звук осторожный и глухой  
Плода, сорвавшегося с дерева,  
Среди немолчного напева  
Глубокой тишины лесной...

Гамсун, «Пан», гл. 26  
(в пер. М. П. Благовещенской)

Эта тишина, которая нашептывает мне на ухо, эта кипучая кровь великой природы, пронизывающей мир и меня! <...> Тишина. Сосновая шишка глухо падает на землю. Упала сосновая шишка! — думаю я.

---

Еще о сосне и цитатном анализе:

Обряд венчальный или погребальный?  
Душа сосны струилась из костра,  
Не ведая, не ведая родства  
Витиеватого с душою пальмы.

Глаза выдаивая нам из озорства,  
Выдаивая, дымом выедая,  
Удваивая мир, его ваяя,  
Душа сосны струилась из костра.

И где-то там, витая в облаках,  
С душою пальмы, верно, повстречалась  
И с ней слилась, а нам с тобой осталось  
Копаться в неостывших угольках.



Гумилев, «Фарфоровый павильон»

Блок, «Незнакомка»

Среди искусственного озера  
Поднялся павильон фарфоровый,  
Тигриною спиною выгнутый,  
Мост яшмовый к нему ведет.

Над озером скрипят ключины

И в этом павильоне несколько  
Друзей, одетых в платья светлые,  
Из чаш, расписанных драконами,  
Пьют подогретое вино.

Пронзило терпкое вино

То разговаривают весело,  
А то стихи свои записывают,  
Заламывая шляпы желтые,  
Засучивая рукава.

Заламывая котелки  
Заламывая котелки

И ясно видно в чистом озере —  
Мост вогнутый, как месяц яшмовый,

И несколько друзей за чашами,  
Повернутых вниз головой.

И каждый вечер друг единственный  
В моем стакане отражен

---

По вечерам над ресторанами  
Горячий воздух дик и глух.

Отчего это он, к примеру, «дик»? Не немецкое ли это «dick» в выражении «dicke Luft»? Т.е. воздух густой, непрозрачный, наполненный дымом и/или запахом — короче, не имеющий ничего общего с поцелуем ребенка. Что и не удивительно по вечерам-то да над ресторанами. Кстати, и переносное значение «dicke Luft» — напряженная, неприятная атмосфера — мизансцене не противоречит.

---

Über den Schenken an den Abenden  
Die heiße Luft ist dick und doof

---

Русский символизм обязан своим происхождением скуке жизни. Мир обстающий (здесь-и-теперь) неприемлем безусловно. Брюсов, называя стихотворение «К согражданам», лишь в самом начале вводит реалии — «столбцы газетного листа», «Мукден» и «[Порт-]Артур», чтобы тут же нетерпеливо вытеснить их «Азраилом», «Исавом», «ликторами», «форумом» и т.п. «Повседневность» и «Современность» (названия разделов в «Венке») демонстративно осмысляются sub specie мировой истории и мифологии. Цветаева говорит: «Безроден Блок, Брюсов анационален. Сыновность или сиротство — чувствами Брюсов не жил <...> Любовь к своей стране он заменил любопытствованием чужим, не только странам: землям: планетам» («Герой труда»). Тут, конечно, не обошлось без преувеличения. «Любовь к родному пепелищу» и «любовь к отеческим гробам» Брюсову присуща, хотя, действительно, не в большей мере, чем к «неродному» и к «неотеческим»; кроме того, это любовь

именно к «гробам» и «пепелищу» (в значении «пожарище», а не «домашний очаг»). Археологический энтузиазм органично сочетается с комплексом Кассандры, и в итоге творчество превращается в свободное скольжение по оси времени в обе стороны от одиозной нулевой точки «ныне» с обстоятельными остановками на «минутах роковых» в прошлой и будущей жизни человечества.

Бальмонт, писатель аналогичного (экстенсивного) познавательного склада, осваивал не историю, а географию. Этому способствовала, конечно, и судьба, однако не уживался изгнанник и беглец Бальмонт не столько с родными властями, сколько с отечественной культурой и европейской цивилизацией: его вдохновение нуждалось в постоянном подстегивании экзотикой, причем экзотикой все более экзотической. Эпиграфом к первому периоду странствий Бальмонта по Западной Европе можно было бы взять строчку его эпигона — «Весь я в чем-то норвежском, весь я в чем-то испанском»: не ограничиваясь традиционными маршрутами «русского путешественника», Бальмонт посещает также Скандинавию и Испанию. Но и окраины Европы влекут «солнцепоклонника» и «язычника» недолго, и он пронесится по всем остальным частям света, исключая Антарктиду. Последним дальним пунктом бальмонтовских путешествий стала Япония (любопытно, что и этот маршрут «отражен» в цитированном стихотворении Северянина: «Из Москвы — в Нагасаки!»).

Все это «туризм», а была еще «эмиграция» — не паломничество, а радикальное переселение в другую культурную традицию, сопровождаемое переменной всего жизненного уклада, а иногда еще и конфессии и даже языка. Самый тут, пожалуй, яркий пример — Эллис. Увлечшись доктриной Штейнера, он осенью 1911 года отправляется в Германию, чтобы сопровождать учителя в его лекционных турне, однако уже год спустя начинает сомневаться в истинности избранного пути, постепенно возвращается к прежним идеалам (готика, монашество, рыцарство, культ Мадонны) и погружается в «золотой» XIII век — время до «языческого» Ренессанса и «извратившей христианство» Реформации, на-



всегда поселяется в Локарно, переходит в римско-католическое вероисповедание, а как литератор — на немецкий язык (которым, покидая Россию, не владел). Состоявший с ним в переписке Н. Лосский сообщает (в «History of Russian Philosophy», «Характере русского народа» и еще где-то), что Эллис эмигрировал «вследствие нанесенного ему оскорбления», а с антропософами порвал, поняв, что Штейнер служит не Христу, а Люциферу. Искажение или, по крайней мере, сильное упрощение реальной картины вызвано здесь как стремлением представить эллисову судьбу поучительным примером «богоискательских блужданий», так и неполной осведомленностью Лосского: источником его сведений был по большей части сам Эллис, озабоченный тем, чтобы задним числом «выпрямить» свой путь, приведя его в соответствие с канонами любимых жанров — агиографии (гонимость, затворничество, аскетизм, преодоление соблазнов) и миракля (одержимость бесами и спасение Девой Марией). Более известен, но тоже худо изучен «медиевизм» Ремизова — эмигранта в допетровскую и дониконовскую Русь и врага печатного станка.

Эмигрант (или «почвенник») отличается от туриста (или «кочевника»), как однолюб от ловеласа и патриот от космополита. Туристу неблизок миф о «золотом веке» и невнятно разграничивание «своего» и «чужого»: все века для него «золотые», и всюду он иностранец. Эмигрант, хотя и присягает на верность «вселенскому» (экуменизм Эллиса, ремизовские экскурсии в неславянскую мифологию), в сущности, целиком поглощен «родным». Это, кстати говоря, единит его с «домоседом» — еще одна поведенческая модель, и первый приходящий тут на ум пример — Розанов с его показным умилением перед «грибной лавкой в чистый понедельник» и «малосольным огурцом в конце июня, да чтоб сбоку прилипла ниточка укропа (не надо снимать)».



«На евреев давит Императорская Публичная Библиотека», — посочувствовал Розанов в «Апокалипсисе нашего времени».

Мерсі, но, пожалуй, не столько она сама, сколько ее отсутствие. О чем уже, впрочем, говорено.

---

Истоки картографии Рубинштейна принято видеть в «догутенберговой письменности русского самиздата». Кажется, однако, что его программа куда радикальнее: отвергается не пятивековая печатная книга, а вообще двухтысячелетняя книга-кодекс. Отвергается ради своего первообраза — стопки табличек (polyptychos).

---

— Вы что, мужчина, самый умный? — спросил бы, вероятно, Лева. (Четырехстопный ямб любя.)

---

Объяснение названию «Опавшие листья» находят в первом фрагменте «Уединенного»:

Шумит ветер в полночь и несет листья... Так и жизнь в быстротечном времени срывает с души нашей восклицания, вздохи, полумысли, почувства <...> кое-что я успевал заносить на бумагу. Записанное все накапливалось. И вот я решил эти опавшие листья собрать.

Зачем? Кому нужно?

Просто — мне нужно.

Незамысловато и смиренно, но лишь на первый взгляд. Простодушного лиризма в этой аннотации куда меньше, чем «подпольного» ерничества из «своего угла». Объект издевательства — «изящная словесность», в частности — поэтические антологии с их нарядными заглавиями. Само слово «антология» означает собрание цветов, отсюда все эти «Весенние цветы, или Собрание романсов, баллад и песен», «Райские цветы, помещенные в семи цветниках», «Розовый букет, составленный из

лучших цветов русской поэзии», «Цветник избранных стихотворений в пользу и удовольствие юношеского возраста», «Цветник Ор. Кошница первая» и т. п. (Или антология одного автора — «Кипарисовый ларец» с его «трилистниками» и «разметанными листьями».)

У Розанова же — не «избранное», а всякое и повседневное — то, о чем «на конке» подумал или «за чаем» вспомнил. Не для вечности или «в пользу и удовольствие юношеского возраста» сочинено, а «просто — мне нужно». И место всему этому, естественно, не в пышных и затейливых «цветниках», «венках», «букетах», «кошницах», а в простых и грубых лубяных «коробах». Т. е. не напоказ и с разбором расставлено (гербарий), а для себя и потому небрежно свалено. Свое добро, хоть в печь, хоть в коробейку.

Отчего «Короб первый», «...второй»? — От «наговорил с три короба». (Так вот теперь исследователи и пишут: «Автобиографическая трилогия В. В. Розанова».)



Другой пласт значений составляет собственно вегетативная символика: «...„я — *есмь* растущий“ и мне надо знать: „куда, во *что* (дерево) я расту, выращиваюсь“». Любимые образы — зерно, семя, корни, листья, дерево (Древо Жизни, «Трепетное дерево»). «Дети — сучья на стволе: но разве сук с каждым днем не отдаляется от ствола — своим „зелененьким“, своим „кончиком“ <...> В этом „зелененьком“ и в „кончике“, в листочках сука — его мысль, сердце, душа»; «Восторг и, главное, *важность* сорвали ее [дочь], как вихрь, и унесли, как свеженький листок в бурю...»; «...что-то улетало с зеленого дерева народного чувства...». И так далее, лень выписывать.

Иное дело — «цветочки»: ими всюду оформляются темы смерти, увядания, воздержания, бесполезной красоты. «Как-то везут гроб с позументами, и толпа шагает через „мокрое“ и цветочки, упавшие с колесницы...»; «Письма писателей вообще скучны, бесцветны. Они, как скупые, „цветочки“ приберегают для печати...»; «По обстоятельствам

климата и истории у нас есть один „гражданский мотив“: – Служи <...> Не до цветочков»; «...ограничивая себя, терпя, не срывая цветочков...»; «Мир – Церковь. А науки, и университеты, и студенты – только трава, цветочки: „Пройдет серп и скосит их“».

В «Коробе втором» идея старческого бессилия воплощена в образе «старого толстого францисканца, поднесшего к носу розу» и обнаружившего в ней «червяка». Несколькоими страницами ниже речь пойдет о «сухой, высокомерной, жестокой церковности», препятствующей обсуждению вопроса «о браке, семье, о поле», и завершат этот «антиклерикальный» пассаж слова: «„Засыхают цветочки“ Франциска Ассизского». Мотив «немогущности „цветочков“ Франциска Ассизского» прозвучит и в «Апокалипсисе нашего времени».

Проговорка? Собственные «Листья» как антитеза «Fioretti»?

---

В «Уединенном» жаловался: «Удивительно противна мне моя фамилия. Всегда с таким чужим чувством подписываю „В. Розанов“ под статьями. Хоть бы „Руднев“, „Бугаев“, что-нибудь».

Мелкая месть Б. Бугаеву, который переименовал его в «Шиповникова» (во 2-й Симфонии)? Но ведь, действительно, шипов больше, чем розовых лепестков. Да и сам называл свою биографию «колючей» (в «Смертном»).

---

Кстати, отчего «Розанов» плохо? Очень даже гиньольный pendant к «Соловьеву». Соловей да роза.

---

Пришвинское подражание жанру «опавших листьев» озаглавлено «Незабудки». Т. е. все-таки «цветочки».

---

С розановским:

Пройдет серп и скосит их

— ср. цветаевское («История одного посвящения») о листах, исписанных плохими стихами и, в подражание Пушкину, брошенных под стол:

Придет Время и сметет метлой.

---

Йандль:

антиПОДы

листок  
а под ним  
листок  
а под ним  
листок  
а под ним  
листок  
а под ним  
стол  
а под ним  
пол  
а под ним  
зал  
а под ним  
подвал  
а под ним  
земшар  
а под ним  
подвал  
а под ним  
зал  
а под ним  
пол

а под ним  
стол  
а под ним  
листок  
а под ним  
листок  
а под ним  
листок  
а под ним  
листок



В. Топоров называет *arbor mundi* «моделью культуры в целом, своего рода „древом цивилизации“ среди природного хаоса» («Мифы народов мира», ст. «Древо мировое»).

Моделью *современной* культуры нужно считать, по-видимому, афишную тумбу, лишенную корней и кроны и быстро жиреющую от напластований имен.



имя есть имя есть имя есть имя вестимо



*К СЕМИНАРСКИМ ЗАНЯТИЯМ  
ПО ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ОНОМАСТИКЕ*

Имя как сюжет.

«Ромео и Джульетта». Традиционная трактовка: победа ренессансной любви над средневековыми предрассудками. Однако, если судить по эволюции отношения главных героев к проблеме имени, смысл трагедии иной.

Имя в «Ромео и Джульетте» пребывает в состоянии напряжения между прямо противоположными интерпретациями, выступая то как знак принадлежности к надындивидуальному (клановому) единству, то как собственность суверенной личности; его связь с носителем объявляется то сущностной и детерминированной, то фиктивной и произвольной.

Поначалу речь идет как раз об условности имени. «Одно ведь имя лишь твое — мне враг», — заявляет Джульетта (II, 2; пер. Щепкиной-Куперник. В подлиннике мотив «имя = враг» поддерживается активной звуковой игрой: «'Tis but thy **name** that is my **enemy**», каковая переключка подготовлена репликой Кормилицы в ответ на просьбу Джульетты узнать имя гостя: «His **name** is Romeo, and a Montague; / The only son of your great **enemy**» — I, 5). А поскольку имя не более чем ярлык, фикция, поскольку оно даже не часть человека («Ведь это не рука, и не нога, / И не лицо твое, и не любая / Часть тела»), Джульетта призывает возлюбленного отречься от его имени и готова сама отказаться от своего. Эту идею Ромео разделяет в полной мере: «Ловлю тебя на слове: назови / Меня любовью — вновь меня окрестишь, / И с той поры не буду я Ромео <...> Мне это имя стало ненавистно, / Моя святыня: ведь оно — твой враг. / Когда б его написанным я видел, / Я б это слово тотчас разорвал» (II, 2).

Однако уже к концу этой сцены Джульетта восклицает: «Неволя громко говорить не смеет, — / Не то б я потрясла пещеру Эхо, / И сделался б ее воздушный голос / Слабее моего от повторенья / Возлюбленного имени Ромео». Если раньше она отказывала именам в значении, то теперь подыскивает этимологию для имени «Ромео», сочетая его в стихах с «розмарином» (II, 4) — эмблемой памяти и верности (образ этот, полемически созвучный знаменитым размышлениям об «имени розы» в II, 2, возникнет еще раз в IV, 5 — в реплике Брата Лоренцо: «Отрите ваши слезы. Розмарином / Прекрасное ее усыпьте тело»). В той же сцене (II, 4) имя «Ромео» станет предметом и шуток — Меркуцио и Кормилицы (обычный у Шекспира прием пародирования «высокой» темы персонажами второго ряда).

Джульетта между тем начинает все более глубоко реагировать на одно только упоминание имени возлюбленного: «Язык, что лишь произнесет „Ромео“, / Уж одарен небесным красноречьем» (III, 2), «...О, трепещет сердце / При имени его» (III, 5). Имя становится чувственно осязаемым: свой минутный гнев на Ромео, убийцу брата, героиня суеверно осмысляет как жестокость по отношению к его имени — живому существу: «Ah! poor lord, what shall smooth thy name, / When I, thy three-hours wife, have mangled it?» (III, 2; в рус. пер. «name» потеряно; букв. пер.: «О бедный мой супруг, чей же язык приласкает твоё имя, если я, твоя трехчасовая жена, его изуродовала?»).

Ромео, в свою очередь, перед поединком говорит Тибальту: «...милый Капулетти мой, чье имя / Мне дорого, как и мое...» (III, 1). Имя «Капулетти» дорого ему потому, что его носит Джульетта, свое же — потому, что Джульетта его повторяет. Таково скрытое значение реплики, явное же — рассчитанное на Тибальта, для которого имя есть прежде всего знак родовой принадлежности, — призыв к примирению. Но кровь пролита, и, узнав от Кормилицы, что Джульетта, оплакивая брата, восклицает «Ромео», герой убеждается в фатальности своего имени: «О, это имя, / Подобно выстрелу смертельной пули, / Ее убило так же, как вот эта / Проклятая рука — ее родного! / О мой отец, скажи, где поместилось / В моем презренном теле это имя, / Чтоб мне разрушить гнусное жильё» (III, 3). Если раньше Ромео беззаботно брался разорвать свое имя, попадись оно ему написанным, т.е. относился к нему как к чему-то беспредметному и лишённому значения, то теперь имя в его сознании не просто опредмечено, но ощущается «физиологически» — как часть собственного естества.

Иначе говоря, герои трагедии, начав с софистического представления о связи имен и вещей «по соглашению», перешли к прямо противоположной концепции — «по природе».

Чью же позицию в старом споре о сущности имен разделял сам Шекспир — Гермогена или Кратила? Будущее собственного имени, во всяком



случае, рисовалось ему, по-видимому, так, как об этом сказано в 72-м сонете:

My name be [т. е. let it be] buried where my body is.

(Это ж надо куда занесло! Шекспир, Ганновер. Как трагик в провинции драму Шекспирову.)



У Блока в черновиках к «Двенадцати» (Пушкинский Дом, ф.654, оп.1, ед. хр.135, л.17) вместо:

И идут без Имени святого

было сначала:

Так идут без имени и слова.

Т. е. не безбожники, а безымянные и бессловесные. Улица корчится безъязыкая.

В окончательной редакции поэмы в этом ряду остался один только пес — «безродный».



Безымянность в ноуменальном аспекте как знак приобщения к абсолюту. Сочетается с отказом от профанной активности, согласием на поражение. У Рильке в «Der Schauende»:

Wie ist das klein, womit wir ringen,  
was mit uns ringt, wie ist das groß;  
ließen wir, ähnlicher den Dingen,  
uns so vom großen Sturm bezwingen, —  
wir würden weit und namenlos.

Пастернак, тоже полагавший, что «пораженье от победы / Ты сам не должен отличать», перевел это место так:

Как мелки с жизнью наши споры,  
Как крупно то, что против нас!

Когда б мы поддались напору  
Стихии, ищущей простора,  
Мы выросли бы во сто раз.

Перевод был бы, пожалуй, сносен, не пропади тут главное, что звучит у Рильке: «namenlos». Любопытно, что упущенное Пастернак наверстает в оригинальной лирике, а именно в «Рассвете»:

Со мною люди без имен,  
Деревья, дети, домоседы.  
Я ими всеми побежден,  
И только в том моя победа.

Окончательно рильковским (дзэнским) этот катрен, однако, не стал: вместо «мы» — у Пастернака «я», и безымяннен не он, а те, кто его побеждает. Как если бы Лао-цзы проповедовал слияние интеллигента с народными массами.

PS. Как выясняется из мемуаров М. Ардова, чаемое слияние с массами не состоялось: журнал «Знамя» отказался печатать эти стихи — Вера Инбер в отзыве написала: «У нас нет людей без имен. Все советские люди имеют имя» (Русская мысль, 1993, 4—10 июня). В самом деле. И имя им Легион.

Из тех же мемуаров: «Как-то Борис Леонидович рассмешил Анну Андреевну и всех нас такой фразой: — Я знаю, я — нам не нужен».



Этими «я» и «мы» виртуозно оперирует Лев Лосев (сб. «Чудесный десант»):

Он гудит себе гудит,  
веточки качает.  
На пенечке кто сидит?  
Я сидит, скучает

(«Песня»)

Вот мы лежим. Нам плохо. Мы больной.  
< ..... '..... >  
Чем я, больной, так неприятен мне,  
так это тем, что он такой неряха...

(«Местоимения»)

Впрочем, это уже не об именах.



До чего же холодное лето.



Из письма к М. Бобрик:

... Отчего Манделъштам поддался соблазну игры в Гамлета? (Все эти трагические завывания на мотив «век мой, зверь мой», столь ценимые любителями гражданской лирики.) Надо думать, под влиянием Блока, который с его избытком печали за судьбы мира, неумным тяготением к рампе и непростым отношением к маме и отчиму подражал датскому принцу на зависть умело. (А что делала мама? Мыла рампу!) Но к делу. Образ Офелии, центральный в этой игре, нередко маскируется. Офелия выступает либо без имени — как, скажем, в стих. «Мне снилась смерть любимого созданья...», либо под чужим именем. Точнее, не под чужим, а под другим: так, появление «Валентины» в стих. «Черный ворон в сумраке снежном...» внешне мотивировано именем адресата — Валентины Щеголевой, однако некоторые переключки с (откровенно) «гамлетовыми» стихами и беловая датировка (февраль) ориентируют этот текст на:

To-morrow is Saint Valentine's day,  
All in the morning betime,  
And I a maid at your window,  
To be your Valentine.

Т. е. перед нами обычная субституция: говорим «Ленин» — подразумеваем «партия», пишем «Манчестер» — читаем «Ливерпуль».

А то, что Щеголеву звали Валентиной, решительно ничего не дает. Имя адресата — не более чем повод к речи. Речь потекла — и повод к ней забыт или переосмыслен, заново обоснован. Не полагать же, в самом деле, что имя «Мария» в «Мастерице...»:

Ты, Мария, — гибнущим подмога

— есть знак адресата — Марии Петровых? Разве это оправдывает его присутствие в словесной среде, насыщенной ориентальными образами? Нет, «Мария» существует здесь на тех же правах, что и другие слова, поскольку весь этот текст представляет собою вариацию позднего (полубезумного) Мандельштама на тему «Бахчисарайского фонтана». Помимо Марии, в «Мастерице...» имеются и Зарема, названная «турчанкой дорогой» и связанная с мотивом утопления («Не звучит утопленница-речь»; «Я с тобой в глухой мешок зашьюсь»), и Гирей — в строке «Усмирен мужской опасный нор», восходящей к пушкинскому:

Нет, он скучает бранной славой,  
Устала грозная рука;  
Война от мыслей далека

<...> Гирей для мирной неги  
Войну кровавую презрел,  
Пресек ужасные набеги  
И свой гарем опять узрел.

Кстати сказать, и мотив рыб в «Мастерице...» («Ходят рыбы, рдея плавниками» и далее) — тоже из «Бахчисарайского фонтана»:

...рыба в ясной глубине  
На мраморном ходила дне.

Равно как и мотив неясной речи («Твои речи темные глотая»):

Невинной деве непонятен  
Язык мучительных страстей.

Наконец, намеченное у Пушкина сопоставление Марии, называемой в отличие от всех прочих обитательниц гарема не «женой», а «девой», — другой «деве», именуемой «пресвятой» и «пречистой», завершается у Мандельштама полным их совмещением, отчего слова:

Ты, Мария, — гибнущим подмога

— становятся квазицитатой из молитвы Мадонне, покровительнице мореплавания. Т.е. спасающей на водах.

Теперь перенесемся из мандельштамова Бахчисарая в его же Эльсинор и вернемся к приему именной субституции. Не от «Офелии» ли происходит «Лия» в случае:

Рахиль гляделась в зеркало явлений,  
А Лия пела и плела венки.

В самом деле, с какой это стати Лия должна «петь и плести венки», когда это прерогатива Офелии? Ср. у Фета:

Офелия гибла и пела,  
И **пела, сплетая венки**

или у Блока («Офелия, в цветах, в уборе...»):

А девушка, **венки сплетая,**  
Все **пела...**

Итак, мы говорим «Лия» — подразумеваем «Офелия». И это тем более логично, что «Лия» — вообще имя заместительницы: в Ветхом Завете (Быт., 29) — своей сестры Рахили, а в индивидуальной мифологии Мандельштама — Елены Прекрасной:

Ты будешь Лия — не Елена!

Иначе говоря: не Елена — другая.

И вот тут-то, когда все так успешно разъяснилось, так мило спелось и сплелось, на глаза попадает старая статья Таранов-

ского, из коей следует, что «образы поющей и плетущей венки Лии и смотрящей в зеркало Рахили Мандельштам заимствовал у Данте» (International Journal of Slavic Linguistics and Poetics, 1969, vol. 12, p. 170); в качестве вещественного доказательства цитируется соответствующее место: Purg. XXVII, 94–109.

Какой удар со стороны классика! Какую штуку удрала моя Офелия! Что теперь прикажешь с нею делать? Отчего Лия Мандельштама, коль скоро она из Данта, так смахивает на Офелию Фета-Блока? И как связана Офелия Шекспира с Лией Данта? Остальные вопросы придумай, пожалуйста, сама.

Из письма М. Бобрик:

...У Фета и Блока девицы происходят от шекспировой Офелии. Мандельштам восходит напрямую к Данту. Здесь можно выяснять: как Мандельштам интерпретирует Данта? каковы источники Дантова образа девицы, в пении и танце плетущей венки? наконец, какого рода связь между Шекспиром и Дантом (общий фонд образности или литературная аллюзия)? Почитаем «Чистилище», а там посмотрим.

Странствование Данта по Чистилищу завершается. В сопровождении Вергилия и Стация он достигает Земного Раю. В преддверии его — ночевка на ступенях скал, во время которой поэт видит сон. Ему являются Лия и Рахиль, которые призваны прообразовать встречу с Матильдой и Беатриче в Земном Раю (принцип тот же, по которому в христианском богословии соотносятся Ветхий и Новый Завет) <...>

Сон строится на сопоставлении *belli mani* Лии и *begli occhi* Рахили, делания (*ovrare*) и видения (*vedere*):

Ell'è de'suoi **begli occhi veder** vaga,  
Com'io dell'adornarmi colle **mani**;  
Lei lo **vedere**, e me l'**ovrare** appaga.

В переводе Лозинского:

Ей красота ее очей мила,  
Как мне — сплетенный мной убор цветочный;  
Ей любо созерцанье, мне — дела.

Интерпретация Лозинского отражается и в его комментарии ко сну: «*Ли́я*, символ жизни деятельной, — прообраз Мательды, которую Данте встретит в Земном Раю. *Рахиль*, символ жизни созерцательной, — прообраз Беатриче». Отсюда, по-видимому, эта интерпретация переходит в комментарий Михайлова и Нерлера к Мандельштаму: «Рахиль и Ли́я — <...> символы созерцательной и деятельной жизни». Тут Лозинскому можно возразить: Ты сказал. Речь, как мне кажется, идет о другом.

Тема сна — два типа красоты: красота украшенная, сделанная руками (библейская Ли́я похвастаться глазами не могла), так сказать, инструментальная, и — красота простая, излучающаяся через око, так сказать, органическая, — словом, *ergon* и *energeia*. Смутные тени грядущей реальности, Ли́я и Рахиль суть Мательда и Беатриче *in potentia*. Соединительными нитями служат образы рук, глаз, зеркала, венка.

Прекрасная Мательда бродит с пением по берегу Леты, танцуя собирает цветы и плетет из них венки (XXVIII, 37—55). Заступая место Вергилия, она становится водительницей Данта по Земному Раю. Она же проводит его через испытание водой «мертвой» — в Лете и «живой» — в Эвное. Когда Дант падает в Лету, Мательда подает ему руку и вытягивает на берег, берет его голову в свои ладони и окунает ее в воды забвения (XXXI, 91—103). Тема рук оказывается связанной именно с функцией водительницы и предтечи Беатриче. Мательда и Беатриче неотделимы друг от друга, как путь и цель пути. Двуединность дается через тему цветов и венка, соединяющую сцены появления Мательды (XXVIII, 40—43, 55) и Беатриче (XXX, 19—22, 28—34).

Begli occhi Рахили из сна Данта осуществляются во взоре Беатриче. Gli occhi rilucenti (XXXI, 119), gli occhi santi (133) — первая

ее красота (109–145). Тема глаз, зрения, неземного света достигает в последних песнях «Чистилища» предельной сгущенности. О luce! — обращение Данта к Беатриче (XXXIII, 115), который ослеплен светом красоты, исходящим из ее глаз (ср. тему слепоты, болезни глаз в связи с Лией). Через образы зрения дается у Данта и вторая красота Беатриче — речь (XXXIII, 100–103):

Veramente oramai saranno nude  
Le mie parole, quanto **converrassi**  
Quelle scovrire alla tua **vista** rude.

Но говорить с тобою с этих пор  
Я буду обнаженными словами,  
Чтобы их видеть мог твой грубый взор.

Возвращается тема зеркала: Рахиль смотрит в зеркало — глаза Беатриче сами становятся зеркалом, в котором отражается сущее (XXXI, 121–127).

Итак, сопоставление двух типов красоты развивается в двуединство пути и цели. Красота-водительница оказывается предтечей красоты-совершенства в двух ее ипостасях — взоре и речи. Мательда постепенно самоумаляется в своей функции провожатой, как всякий путь когда-нибудь исчезает в своей конечной точке. И эта точка есть конец Чистилища. Дальше Данта поведет сама Беатриче — начинается новый путь.

Шекспирова Офелия очень похожа на Мательду: обе бродят у воды с пением, собирают цветы и плетут венки. Возможность аллюзии к «Божественной Комедии» у Шекспира прокомментировать не сумею. В отношении же другой возможности — общего фонда образности — скажу следующее.

Девичьи хороводы с пением и плетением венков известны как свадебной, так и погребальной (поминальной) обрядности европейского средневековья (многообразные переключки между этими двумя обрядовыми циклами хорошо описаны). Есть свидетельства о том, что когда умирала девица, ее подруги водили хороводы



и плели венки, что должно было быть, с одной стороны, приговлением ее к небесной свадьбе с божественным Женихом — Иисусом Христом, а с другой стороны — прообразом ангельского хоровода — загробного блаженства, ожидающего покойную на небесах. Здесь языческие обрядовые танцы с плетением венков (ср. славянский Семик с его «девической» семантикой и выходами как в свадебную, так и в поминальную тематику) взаимодействуют с христианскими представлениями.

Кроме реально-обрядового, существовали, разумеется, и литературные источники этой образности. Один из топосов античных представлений об Элизиуме — это хоровод душ в полях блаженных. Важно, что этот образ есть в «Энеиде», в шестой ее книге (656—659), служившей Данту непосредственным источником описания Земного Рая. Другая линия — миф о Прозерпине. В изложении Овидия, Плутон похищает ее из земных пределов в то время, когда она собирает цветы на лугу (Met. V, 385—401). Отсылка к этому источнику есть в «Чистилище», когда Дант говорит Мательде (XXVIII, 49—52):

Tu mi fai rimembrar dove e qual'era  
Proserpina nel tempo che perdette  
La madre lei, ed ella primavera.

Ты кажешься мне юной Прозерпиной,  
Когда расстаться близился черед  
Церере — с ней, ей — с вешнею долиной.

Вот и все пока. С Мандельштамом разбирайся сам. Он понимает Данта по-своему и явно не в унисон с Лозинским. По крайней мере кажется, что Лия и Рахиль у Мандельштама — не исключющие друг друга противоположности (как у Лозинского), но две ипостаси одной сущности (как у Данта) — сестры. (Ср. у него вообще тему сестринства.) Если что придумаешь, напиши. Я готова продолжить этот разговор.



У Чирикова в пьесе «Иван Мироныч» (действие 3):

*Гимназист.* Прогимназию кончил первым учеником, теперь в гимназию... Потом в университет...

*Любовь Васильевна.* Доктором, что ли, хотите?

*Гимназист.* Папаша хочет — на филологический... Там и чины скоро идут и пенсия хорошая...

Что верно, то верно. И чины, и пенсия.

---

Старшая дочь в чуковском возрасте определила разницу между родителями так: «Папа у нас стилистый — много стихов знает. А мама заботливая и кормлюшная».

Что называется, прямое попадание. Причем на много лет вперед.

---

Вот и надежда на семинар в Берлине, радужная, как мыльный пузырь, повисела в воздухе и лопнула. Пообещали пригласить, да, видать, позабыли. Расстраиваться, однако же, глупо: все бывшие до сих пор гастроли с лекциями, помимо денег, не дали ничего. Как сказал один «милиционер», выходя из Эрмитажа: «Никакого удовольствия, кроме эстетического».

---

«...в воровском и в полицейском языке есть нечто художественное» («Опавшие листья», II).

Еще бы! Когда 20% лексики — из идиша.

И еще 20% — как бы из идиша.

Считается, например, что «мусор» — обозначение осведомителя или работника милиции (прокуратуры; пенитенциария) — восходит к евр.

muser — доносчик, в пользу какой версии говорит факт употребления «мусер» и «мусор» в качестве синонимов (см. хотя бы: *Росси Ж.* Справочник по ГУЛагу. London, 1987, с. 224). Нельзя, однако, исключать и возможность омофонии; во всяком случае очевидно, что усвоению и широкому распространению слова «мусор» (видимо, с 1950-х — см.: *Corten I.* Vocabulary of Soviet Society and Culture. London, 1992, p. 84) способствовали отечественные, т. е. «помойно-выгребные», ассоциации.

Любопытно было бы выяснить этимологию другого блатного именованья работника милиции — «мильтон». На первый взгляд, оно напоминает искаженное (в духе идиша) немецкое Mülltonne — урна для мусора (!). Но слово «мильтон» зарегистрировано еще в 1920-е (в работах Н. Виноградова, С. Копорского, А. Селищева и др.), тогда как Mülltonne — термин сравнительно новый. Тоже омофония?



Старшая дочь, лет в семь увидев Дворцовую площадь, принаряженную к седьмому макарю, т. е. забранную многоаршинными кумачовыми и фанерными транспарантами с лозунгами и изображениями Ильича и рядовых штурмовиков Зимнего (солдат-матрос-пролетарий), очень удивилась:

- Это что, украшения?
- Вроде как.
- А зачем? Глупо ведь!
- Почему глупо?
- Ну, ведь Дворцовую площадь, ее ведь для украшения построили?
- Несомненно.
- Так зачем же украшения еще раз украшать?

Никак не могла понять.



Младшая дочь (в том же возрасте), обратив внимание на

### СЛАВА ГОРОДУ-ГЕРОЮ!

— на крыше дома, мимо которого проезжали, долго и громко возмущалась: «Чушь какая! Разве города героями бывают! Героями люди бывают. Вот мы, например. Едем в такой тесноте. А потом по слякоти идти и без света...» Публика в троллейбусе веселилась.



К проблеме детского реваншизма.

Дело было в ванной,  
Полной каши манной:  
Мама мыла Машу,  
Маша ела кашу.

Им до остального  
Мало было дела:  
Скушав кашу, снова  
Маша кашу ела.

Мама ей мочалом  
Терла нос и уши,  
И не вылезала  
Маша из-под душа.

А когда мамаша  
Сильно постарела,  
Мыла маму Маша,  
Кашу мама ела.

Сильными руками  
Маша маму терла  
И совала маме  
Кашу прямо в горло.

Слава теплым ванным,  
Слава манным кашам,  
Слава неустанным  
Родственникам нашим!

---

- Ist Tartu kostbar?
- Eine Stadt der Verluste.

Предложить Верене Дорн поставить этот диалог эпиграфом к дерптской главе ее «Baltische Reise».

Кстати сказать, палиндромоны не сочиняются, а – существуя in potentia – открываются. Оттого-то вопросом «Тарту дóрог?» задалась независимо друг от друга по меньшей мере трое.

---

О персональном составе пастернаковского:

Нас мало. Нас, может быть, трое

– гадают. Один из трех, понятно, сам Пастернак, а на оставшиеся два места прочат то Цветаеву с Маяковским (*Ивинская О.* Годы с Борисом Пастернаком. М., 1992, с. 177), то Маяковского с Асеевым (в комментариях к ряду изданий и в «Материалах для биографии», написанных сыном поэта), то С. Боброва с И. Аксеновым (*Вильмонт Н.* О Борисе Пастернаке. М., 1989, с. 221–222).

Гадать же, на самом деле, нечего: имеются в виду Бобров и Асеев эпохи их совместных с Пастернаком дебютов, когда, основав «Центрифугу», Бобров в первом же ее издании задиристо оповещал читателей и авторов-конкурентов:

...над миром высоко гнездятся  
Асеев, Бобров, Пастернак.

Была замечена, но не получила сколько-нибудь удовлетворительного истолкования переключка формулы «Нас мало...» с монологом пушкинского Моцарта:

Нас мало избранных, счастливых праздных,  
Пренебрегающих презренной пользой,  
Единого прекрасного жрецов

— а между тем в этой отсылке, вероятно, сказалось двойственное отношение Пастернака к Боброву, дружеская опека которого то и дело оборачивалась сильно тяготившим надзором за «футуристической чистотой» младшего соратника. Кстати, в пестром гардеробе Боброва имелась маска пушкинского Сальери — с образом «поверившего алгеброй гармонию» сравнивали Боброва-стиховеда, например, рецензенты его брошюры «Новое о стихосложении А. С. Пушкина» (М., 1915). Любопытно, что это сравнение звучало то славянофильским обвинением автора в гелертерстве (см.: Новое время, 1915, 22 сент., с. 5), то западнической похвалой его научной акрибии (см.: Исторический вестник, 1916, кн. 7, с. 224).

Стоит также отметить, уже несколько отклоняясь от темы (хотя кто тут, в конце концов, определяет и тему, и масштаб допустимых от нее отклонений?), что главным объектом подражаний Боброва в 1910-е годы был Брюсов, о сальеризме которого говорилось не раз — особенно громко, разумеется, «издали» (в парижско-пражской периодике) и «после» (над свежей могилой):

«Специалист искусства <...> он, явно для всех, поставил ему подножием ремесло, как Сальери» (Айхенвальд);

«Сам себе Брюсов поставил подножием ремесло» (Святополк-Мирский);

«Бальмонт и Брюсов. Об этом бы целую книгу, — поэма уже написана: Моцарт, Сальери» (Цветаева);

«Его неоднократно подчеркнутая любовь к Бальмонту вряд ли может быть названа любовью. В лучшем случае это было удивление Сальери перед Моцартом» (Ходасевич).

Так же в нередкие периоды сильнейшего раздражения на Брюсова воспринимал его чувства к себе сам Бальмонт, который, например, в январе 1907 года писал (третьему лицу) о «целующих Иудиным поцелуем Валериях Лживых и Сальери Завистливых» (Лит. наследство, т. 98, кн. 1, с. 184). И совершенно иначе рисовались эти отношения Брюсову, когда он в августе того же года, предлагая Бальмонту восстановить союз, вставал в позу пушкинского Моцарта: «... я верю, что, несмотря на Твои революционные стишки, Ты все же оставался „единого прекрасного жрецом“» (Там же, с. 185).



Отрави потихоньку коллегу.



пэон третий

охраняется сокровище  
огнедышащим чудовищем,  
заполняющим все логовище  
извивающимся туловищем



### *КОНСПЕКТ ЛЕКЦИИ О ПАСТЕРНАКЕ*

(con una certa espressione parlante)

Труднопроизносимость. Говоря о ней, иногда имеют в виду пристрастие Пастернака к раритетным звуко сочетаниям. Пример, ставший хрестоматийным, — слово «волчцы», употребленное в стихотворении «Степь». Отмечалось, что это единственное в русском языке слово, в котором наличествует сочетание ЧЦ, и что его частотность в речи близка к

нулевой: «Даже в очень больших текстах, например в транскрипции всей эпопеи «Война и мир» Толстого, не встретится это сочетание» (Панов М. Русская фонетика. М., 1967, с. 80). Но что за странная причуда искать «волчцы» в «Войне и мире», когда они неоднократно упоминаются в другом, тоже «очень большом», тексте — русском переводе Священного Писания (Быт. 3, 18; Иов. 31, 40; Ис. 5, 6; Иез. 28, 24; Ос. 10, 8; Евр. 6, 8)? Откуда, кстати, «волчцы» и проникли в русскую поэзию еще до Пастернака; см., например, у Вл. Соловьева: «О нет! я терном и волчками / Посев небесный подавлял...» («Когда в свою сухую ниву...»), Брюсова: «Ночь. Корчатся волчцы короче...» («Север») или Вяч. Иванова: «Волчками шелестит, сверкая, чешуя...» («Eritis sicut Dei»). «Волчцы» Господь присудил земле в память о грехопадении прародителей, и если в начале «Степи» это слово используется как реалия:

Туман отовсюду нас морем обстиг,  
В волчках волочась за чулками

— то в финале ботаническому термину возвращается его библейский смысл и масштаб:

...В Начале  
Плыл Плач Комариный, Ползли Мураши,  
Волчцы по Чулкам Торчали?  
Закрой их, любимая! Запорошит!  
Вся степь — как до грехопаденья...

Что же касается «русской фонетики», то «волчцы» пленили Пастернака не своей сверхредкостью, а тем звукословным иллюзионизмом, о котором Цветаева, понимавшая в таких вещах толк, как мало кто другой, писала: «Да, здесь вместо репей: волчец. Но разве „волчец“ не лучше? (По хищности, цепкости, волчиной своей сути?)».

Речь пойдет о труднопроизносимости другого рода.

Содержание многих текстов Пастернака сводится к изображению некоей ситуации, которую в самом общем виде можно описать так: нечто,



наделенное способностью и склонностью к самодвижению и удерживаемое в замкнутом пространстве, с силой и шумом *прорывается* наружу. Препятствия, которые оказываются на пути у прорывающейся силы (энергии, стихии), это «запруды», «плотины», «плетни», «изгороди», «ограды», «перегородки», «переборки», просто «препоны», «препятствия» и «преграды» и даже уравненные с ними антонимы – «подмоги» и «поддержки» («Сквозь строй препятствий и подмог <...> Ядра, не властного не рваться / В кольце поддержек и преград»). Повышенную значимость приобретают предикаты с семантикой «сдерживания» и «сдавливания»: «Волн наводнения не сдержишь сваями»; «Спирали выход из долин»; «И сжала крик, теснившийся из уст» и т. п.

Ситуация прорыва может быть представлена не в полном, а в свернутом виде (например, только упоминанием препятствий), а может и вовсе отсутствовать на уровне словесного изображения, но при этом быть предметом описания, так сказать, артикуляционного.

Цветаева завершила «Световой ливень» словами: «Это не отзыв: попытка выхода, чтобы не захлебнуться. Единственный современник, на которого мне не хватило грудной клетки». Ей вторил Мандельштам: «Стихи Пастернака почитать – горло прочистить, дыханье укрепить, обновить легкие: такие стихи должны быть целебны от туберкулеза» («Борис Пастернак»).

Как ни странно, сколько-нибудь серьезной научной рефлексии это наблюдение подвергнуто не было: исследователей больше интересовало «звучание» пастернаковской речи, чем проблема «звукоизвлечения». Артикуляционный ракурс анализа нашла едва ли не одна А. Юнгрен; разбирая фрагменты о Реликвимини, она пишет: «Образы первой половины вычеркнутого [речь идет о редакции 5-го фрагмента] апеллируют к звуковому ряду: это „голоса“ и „гортань“, возвращающие „крик или окрик“ начала фрагмента. Их смысловое единство опирается на консонантную инструментовку первой половины выкрикивания: КРик, ГоЛос, ГоРтань, доРоГа, ГРад, связывающие эти понятия, воплощающие различные образные грани „воздушных путей“; сочетание задненебного

с вибрантом [ГР, КР] или плавным [ГЛ] ассоциируется с гортанным звукоизвлечением, представленным в полном составе в слове „ГоРЛо“. „Газетчики“, „артельщики“ или „пьяные парни“ привязывают „голоса“ к социальной, „низкой“ вокзальной реальности» (Юнгрэн А. *Juvenilia* Б. Пастернака. Stockholm, 1984, p. 163–164).

С заключительным тезисом согласиться трудно (как и с лежащим в его основе представлением о «социологическом» принципе членения пастернаковского дискурса), однако в остальном подход Юнгрэн кажется исключительно плодотворным, и можно только сожалеть о том, что анализируемый ею материал был недостаточно репрезентативен в количественном отношении, отчего наблюдения о словообразовании и звукоизвлечении у Пастернака оказались неполны.

Одну из продуктивнейших для пастернаковской речи консонантную модель словообразования можно представить как трехзвенную: заднеязычный (Г, К, Х) + неназальный сонорный (Р, Л/Л') + переднеязычный эксплозив (Т, П, Б). Эта схема в полном виде реализуется в таких гиперлексемах, как, например, «гортан-» (ГРТ), «глот-» (ГЛТ), «хрип-» и «храп-» (ХРП), «хлеб-» (ХЛБ/П), «картав-» (КРТ); в неполном виде — «горл-» (ГРЛ). Ср. подсчеты Е. Вуканович, показывающие повышенную по сравнению с разговорной речью частотность в поэзии и прозе Пастернака согласных [К] и [Л], а в ряде сочинений — еще и [Р] (Вуканович Е. Звуковая фактура стихотворений сборника «Сестра моя жизнь» Б. Л. Пастернака. Lansing, 1971, p. 161, 162, 173–175). О преобладании переднеязычных эксплозивов на основании таблиц Вуканович говорить нельзя, однако следует учесть, что ею исследовалась частотность отдельных звуков, т.е. количественная их роль в дискурсе, а не качественная, которая определяется не столько «простым большинством», сколько степенью устойчивости связей.

Произнесение слов, построенных по консонантной схеме «заднеязычный + неназальный сонорный + переднеязычный эксплозив», предполагает преодоление трех препятствий: задняя смычка (Г, К, Х); смычка в полости рта (Л, Л') или вибрация (Р); передняя смычка — билаби-

альная (П, Б) или дентальная (Т). Слова как бы выталкиваются изнутри, что на уровне артикуляции повторяет вышеописанную ситуацию прорыва.

Та же модель в усложненном виде — с удвоенной задней смычкой — представлена в слове «клекот». Этот тип звукоизвлечения Пастернаком не раз упоминается (примеры), и даже там, где речь о нем не идет, словесный отбор порой определяется звукорядом КЛ'ОКЪТ:

И песни колотой куски,	КОЛ Т К К
Жар наспанной щеки и лоб	К ЛО
В стекло, горячее, как лед,	Т КЛО КЪКЛ'ОТ
На подзеркальник льет	Т К Л' КЛ'ОТ

Интересно, что цитированное стихотворение вообще строится как цепочка разных типов звукоизвлечения: «воркованье» («Все утро голубь ворковал...»), «баюканье» (с инструментовкой на АЮ: «Боюсь, мою / Баюча») и т. д., а завершается все, естественно, расстройством речевого аппарата и «хрипеньем» пересохшей гортани:

... Как тихий хрип,  
Как хрип:  
«Испить,  
Сестрица».

Другие часто изображаемые типы звукоизвлечения — «бормотанье» (примеры) и, конечно, «щелканье» (примеры). Само слово «щелканье» опять-таки может отсутствовать; соответствующий тип звукоизвлечения нередко не называется, а описывается, например:

Мне кажется, бьется о сруб  
Та песня железною цепью

— или имитируется артикуляционно:

Неистовствовал соловей.

Последняя находка лишь наполовину пастернаковская — в стихотворении Б. Лившица «Насущный хлеб и сух и горек...» уже было:

Неистовствовал Водолей.

Пастернак же, заменив «Водолея» на «соловья», дал слову «неистовствовал», так сказать, естественную мотивировку, освободил его от явного налета экспериментаторства. На этом фоне другие аналогичные опыты Пастернака — «...смеялась и неистовствовала черемуха» или «На ветках тысячи грачей, / Неистовствуя, как кликуши» — выглядят именно опытами, пробами пера, или, точнее, голоса.

«Неистовствовал соловей» — типичный случай того, что Г. Шенгели называл «кинетической инструментровкой», т. е. «таким подбором звуков, при котором само движение произносительного аппарата воспроизводит воображаемое явление» (*Шенгели Г. Техника стиха. М., 1960, с. 266*). Подобные речевые метаописания у Пастернака не редкость: «Всюду, всюду, всюду судачили, сплетничали и сочились ручьи»; «...стали болтливо разглагольствовать католические колокола»; «Вопли лопались, вылупливались, стреляли» и т.д. Кинетическая инструментровка может сопровождаться еще и упоминанием органов артикуляции:

(1) ...они [деревья] шепчут друг другу, еле  
ворочая сонными отяжелевшими листьями,  
как заплетающимися шепелявыми языками

(2) Не отсыхает ли язык  
У лип, не липнут листья к небу ль?

В обоих примерах образы «листьев» и «языков» взаимоуподоблены: в (1) — через сравнение, в (2) — напрямую. Основания для взаимоуподобления очевидны: это, во-первых, распространенность метафоры «шелест листьев = речь деревьев» и, во-вторых, зрительное представление о сходной конфигурации языка и листка (липового; абрисы дубовых и ивовых листьев ассоциируются у Пастернака с рисунком губ: «И блестят, блестят, как губы, / Не утертые рукою, / Лозы ив и листья дуба»). Для примера (2) это еще и наличие общего члена в выражениях «отсохни <у меня> язык» и «язык прилип/присох к гортани», с одной стороны, и в словосочетании «засохший лист» — с другой (ср.: «...У сада пахнет / Из усыхающего рта»). Взаимоуподобление образов «листьев» и «языка» служит, в свою очередь, основанием для имитации

изображаемого явления самим процессом артикуляции пяти Л': передняя и средняя части спинки языка поднимаются (т. е. как бы липнут) к твердому нёбу.

Но если рвущаяся на волю стихия, энергия, сила — не что иное как речь, то какая же это речь и о чем она?

Стихи обычно подразделяют на те, что предназначены для зрительного восприятия, и те, что обращены к слуху. Поэзия (а часто и проза) Пастернака взывает к произнесению; она переживается не глазами и не ушами, а губами, зубами, языком, гортанью, диафрагмой, т. е. звуко- и голосообразующими, а также дыхательными органами. В уже цитированном очерке Мандельштама пастернаковская поэзия определяется как «прямое следствие особого физиологического устройства горла», а о книге «Сестра моя жизнь» говорится как о «сборнике прекрасных упражнений дыхания: каждый раз голос ставится по иному, каждый раз иначе регулируется мощный дыхательный аппарат». Подверстаем к этому отзыву несколько пассажей из самого Пастернака — о физиологическом сопереживании чужому звукоизвлечению. В 1910 году он писал О. Фрейденберг о том, что за музыку следят «голосовыми мускулами „символически активно“», а в одном из ранних прозаических набросков замечал, что «одаренные вниманием дети <...> переживают говорящего тем, что подвергают себя движениям его головы и игры рта». В «Охранной грамоте» встречаем: «...потрясенная глотка с животным медиумизмом воспроизводила судорогу жилых корпусов...» и т. д., а в «Докторе Живаго» появляется некий М. А. Клинецов-Погоревших — «феноменально способный воспитанник школы Гартмана или Остроградского, то есть глухонемой, с невероятным совершенством выучившийся говорить не по слуху, а на глаз, по движению горловых мышц учителя, и таким же образом понимавший речь собеседника».

Речь рефлекторная, подражательная — так говорят маленькие дети. Важны не слова, а звуки — именно между ними, а не между словами все совершается и происходит:

Щебечут, свищут, — а слова  
Являются о третьем годе.

Подражания достойно все, что наделено даром речи, а им наделено все. Мир тотального говорения: чердак декламирует, сад бормочет, вечер заикается, метель лепечет, ручьи сплетничают и судачат. «Сослись и беседуют звезды и деревья, философствуют ночные цветы и митингуют каменные здания. Что-то евангельское, не правда ли? Как во времена апостолов. Помните, у Павла? „Говорите языками и проповедуйте. Молитесь о даре истолкования“» («Доктор Живаго»).

В этом мире речь обретает и глухонемой (речь — не слух!), «причем главным для него было не общение и обмен мыслей, а сама деятельность речи, произнесение слов и издавание звуков».

Речь, рассчитанная на артикуляционное сопереживание, — это речь аффектированная и интенсивная, т.е. активно преодолевающая преграды. А.Синявский в своем «историческом» предисловии 1965 года переделал пастернаковский метод как «метафорическую скоропись действительности». Оставив в стороне дискуссионный вопрос «метафора или метонимия?» (Р.Якобсон за тридцать лет до Синявского писал как раз о метонимической природе поэтики Пастернака), заметим, что правильнее было бы назвать это не скорописью, а скороговорением.

Вообще «поэтическая организация речи рассчитывает не на скороговорку», а «скороговорка, в свою очередь, не предназначается для чтения, имеющего в виду поэтические эмоции» (*Поливанов Е. Общий фонетический принцип всякой поэтической техники. — Вопросы языкознания, 1963, № 1, с. 100*). В пастернаковском случае, однако, все иначе. Звуки интермеццо Брамса:

Мне Брамса сыграют, — я вздрогну, я сдамся

— вызывают у него ассоциацию (см. выше о слежении за музыкой «голосовыми мускулами») с известной скороговоркой:

Я вспомню покупку припасов и круп

— ср.: «Из-под Костромщины шли четыре мужчины, говорили они про торго да про покупки, про крупу да про подкрупки».

Основу скороговорок составляет скопление согласных и их повтор (прямой и обращенный), но такова ведь и речь Пастернака: удельный вес согласных в его стихах (и даже прозе) выше, чем в разговорной речи (см.: *Вуканович Е.* *Op. cit.*, p. 160, 172, 174), а звуковой повтор «становится как бы единым со стихом», «тендирует быть приравненным к понятию стиха, к самому его принципу» (*Dahl J.* Некоторые особенности звуковых повторов Бориса Пастернака. Göteborg, 1978, **S.** 131). Местами стихи превращаются в некие новые скороговорки:

О ширь без решенья и шифр без ключа!  
О крыши! Отварного ветра отведав,  
Кыш в траву и марш, тротуар горяча!

Или — из уже цитировавшегося стихотворения о Брамсе и крупах:

Художницы робкой, как сон, крутолобость,  
С беззлой улыбкой, улыбкой вздох,  
Улыбкой, огромной и светлой, как глобус,  
Художницы облик, улыбку и лоб.

Медленно произносить такие строки невозможно: повышенная скорость чтецу уже задана, как и манера исполнения — «взахлеб», преодолевая препятствия (в этом же стихотворении, кстати, поминается «астма»). Специалисты по логопатии уподобили бы это «баттаризму», т. е. такому типу афазии, при котором речевое дыхание нарушено и слова произносятся в чрезмерно быстром темпе, целыми каскадами и нечетко.

«...Говорила быстро-быстро, бессвязною скороговоркой...» («Доктор Живаго»).

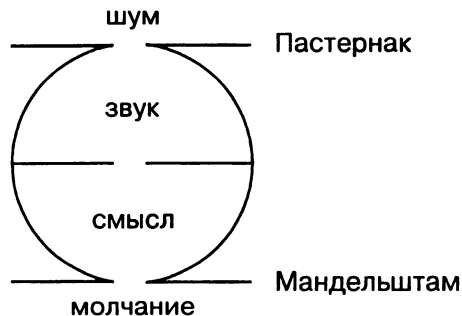
Речь как бред и косноязычие.

Белый — Б. Томашевскому: «Я давно осознал тему свою; эта тема — косноязычие, постоянно преодолеваемое искусственно себе сфабрикованным языком». Если воспользоваться типологией глоссолалий, предложенной Э. Ломбаром (*Lombard E.* *De la glossolalie.* Losanne; Paris,

1910), то «косноязычие» Белого можно сблизить с глоссолалией как псевдоязыком: говорящий на нем экстатик искажает реальные слова (ср. квазиэтимологические опыты Белого), повторяет одни и те же слоги, часто пользуется аллитерацией и метризует глоссы. (А резкая индивидуализация синтаксиса Белого позволяет уподобить его речь даже глоссопозии — говорению на полностью выдуманном языке.) Пастернаковские же приступы «косноязычия» напоминают скорее то, что Ломбар определял как *fonations frustes* — предварительную стадию транса, дословесную глоссолалию: нечленораздельные звуки, рыдание, свист, подражание речи животных.

В начале 1910-х Пастернак сформулирует знаменитое «и чем случайней, тем вернее» и назовет себя «столпом дремучих диалектов», а спустя десять лет медиумический склад его самоощущения и понимание им творческого акта как экстатической импровизации станут предметом обсуждения и не самых прозорливых критиков. (Странно, что профессиональных литературоведов отсутствие в лирике и прозе Пастернака «истинного *agens'a*» заинтригует много позже.)

В заключение весело и по-хлестаковски легковесно (дело привычное!) сопоставить поэтические системы Пастернака и Мандельштама по их отношению к слову как звуко-смысловому единству. Со схемкой на доске. Что-нибудь вроде:





Необходимостью иметь дело со «словом-в-целом» тяготились оба, но каждый на свой лад: Пастернаку хотелось бы ограничиться *плотью* слова (Цветаева писала ему: «Звук Вы любите больше слова, и шум (пустой) больше звука, — потому что в нем *всё*»); Мандельштаму же, кажется, довольно было бы только *духа* слова: «У него, — замечал Тынянов, — не слова, а тени слов. У Пастернака слово становится почти осязаемой стиховой вещью; у Мандельштама вещь становится стиховой абстракцией» (Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 189). Отсюда — поэтика скороговорки у первого и загадки у второго. Их поэтические системы располагались как бы на границах слова: у Пастернака — на границе звука с шумом (речью природы, которую он транслировал), у Мандельштама — на границе смысла с молчанием (молчанием, исполненным смысла). То, что было за гранью, завораживало, притягивало и пугало. Пастернак искренне пытался преодолеть свою «невнятность», Мандельштама преследовал страх немоты. Пользоваться словом как единством значения и звучания они были вынуждены, поскольку при всем желании первый не мог обернуться соловьем, грозой и ручьем, а второй — стать готическим собором.



И об этой лекции, похоже, не удастся договориться. (Страх немоты или косноязычия?)



Или лучше: «Конец Цикады»?

С одной стороны, конечно, не так прямолинейно. Но с другой — уж больно напоминает «конец декады».



А подзаголовок дать такой: «Памятник научной мысли».



Чтоб от сведений случайных  
Прошрое свое избавить,  
(та-та-тá-та та-та-тáйных)  
Люди выдумали память.

---

Прибить немолчную цикаду! Забыться и заснуть.

---

«Jedes Ich ist von Geburt schon ein Verbrecher gegen das Volk, den Staat»  
(Max Stirner, «Der Einzige und sein Eigentum»).

Also? Soll man auf das Ich verzichten? Oder auf Volk und Staat?

---

Российское консульство в Мюнхене выдало «визу въездную-выездную». В графах «гражданство», «фамилия», «с детьми до 16 лет» значится:

БЕЗ ГРАЖДАНСТВА  
БЕЗРОДНЫЙ  
ОДИН

— что так и просится стать либо зачином баллады в переводе Жуковского:

До рассвета поднявшись, коня оседлал,  
Без гражданства, безродный, один...

— либо финалом жестокого романса:

Один, без гражданства, безродный,  
Скитаясь в родимом краю...

---

Еще колыбельная. На пределе текста:

подлежащее сказуемое обстоятельство  
подсказующее облекаемое деятельство  
одеятельство подлзающее зующее  
аюмое амое-амое

---

текста участь — текучесть

То же и с деньгами. Нет и не предвидится.

---

Скороговорка на «ЦШЩ»:

Ах, повсюду мерещится  
Ницшеанцу процентщица!

---

Проект световой вывески игорного дома:

**C**  
о с с **A** s i o n  
о с с a **\$** i o n  
о с с a s i o n  
о с с a s i o n **N**  
**O**

Запатентовать и разбогатеть.

---

Формула отчаянья:

мы бредем под холодным дождем, и все чудится нам, что немного потерпеть — и покажется дом, где нас ждут и дожждаться не могут, и всего двух шагов не дойдя до сухого и теплого дома, мы укроемся от дождя — в черный бросившись омут

---

Нет, весь я не умру, не на того напали!

---

Конспект письма на родину:

Пока дышу, надеюсь  
надеюсь, пока дышу  
дышу пока, надеюсь  
надеюсь, дышу. Пока

---

Конец прекрасной цитаты.

*Ганновер — Мюнхен*

## **ОСТОРОЖНО, КАВЫЧКИ ЗАКРЫВАЮТСЯ**

О «Конце Цитаты» Михаила Безродного

Начну с главного. На мой взгляд, «Конец Цитаты» М. Безродного — событие в современной российской прозе. Сегодня, когда не только традиционное персонажное повествование («Спускаясь по лестнице, Александров вспоминал последние слова Анастасии»), но и десятилетиями безотказно выручавший Ich-Erzählung («Меня зачали в день похорон Сталина») терзают слух неизменно фальшивой нотой умышленности и сочиненности, — традиция, представленная именами Василия Розанова и Лидии Гинзбург, выглядит едва ли не самой живой.

Воздействие на «Конец Цитаты» «Записных книжек» Л. Я. Гинзбург — недооцененного еще шедевра русской прозы второй половины XX века — слишком очевидно, чтобы на нем останавливаться. Стоит, однако, заметить, что конструктивный принцип фрагментов Гинзбург здесь инверсирован. Если там реальность осмыслялась по законам словесности, и внехудожественный материал подвергался обработке с помощью специфически литературоведческой технологии, то здесь грань, разделяющая жизнь и филологию, преодолевается как бы с противоположной стороны.

Вся суть «Конца Цитаты» в обнаружении экзистенциальных основ филологического труда, позволяющем увидеть в самых академических изысканиях автобиографические свидетельства. Когда автор обсуждает механизмы поэтического воспроизведения бессонницы, в очередной раз обращается к топике петербургского текста или анализирует литературную ономастику, фигура филолога-отъезжанта, тягостными германскими ночами размышляющего, не рок ли, заключенный в собст-

венной фамилии, завел его так далеко от Публичной библиотеки, слишком очевидно определяет логику сопоставлений и параллелей. Но и на более глубинном уровне (если позволить себе структуралистский жаргон 70-х годов) мы видим те же принципы организации текста.

Когда-то давно в «Голубых лагунах» — десятитомной антологии русской подпольной поэзии 50-х — 70-х гг., изданной в штате Техас Константином Кузьминским, я прочитал восхищенный анализ названия книжки Владлена Гаврильчика «Бляха-муха, изделие духа». Составителя пора- жало, сколько различных смысловых и стилистических рядов были сведены здесь воедино в четырех словах. Если выводить подобный коэффициент для «Конца Цитаты», то он окажется запредельно высоким. Сам автор подсказывает лишь детективную расшифровку, однако в ноздри внимательному читателю ударяет запах целого букета ассоциаций. Помимо очевидного Бродского, вспоминаются западные радиоголоса советской эпохи, которые в своих обзорах прессы именно этим словосочетанием, никогда не использовавшимся отечественными масс-медиа, отмечали завершение очередной выдержки из «Нью-Йорк Таймс» или «Франкфуртер Альгемайне». Поэтому формула «конец цитаты» в бытовой беседе или научном докладе сама по себе была цитатой, обнаруживавшей в говорящем слушателя Би-Би-Си или «Свободы».

Кроме того, в контексте филологических штудий автора название его опыта явно звучит отсылкой к мемуарному очерку В. Ходасевича «Конец Ренаты». (Сборник «Некрополь», куда входил этот очерк, был в свое время одной из самых широко читавшихся тамиздатовских книг.) Подобно Ходасевичу, подводившему в этом некрологе скончавшейся в Париже Нине Петровской итоги всему русскому Серебряному веку, М. Безродный, также из эмиграции, говорит о конце другой прекрасной эпохи — времени советского филологического ренессанса, знаменем и символом которого была Цитата.

Мегажанром отечественной гуманитарии еще недавнего прошлого был комментарий. Умение разглядеть в монолитном на первый взгляд тексте скрытую реминисценцию из неведомого доселе источника, прочитать

весь текст как монтаж самых разнородных отсылок было высшим проявлением профессионального мастерства. Настоящий филолог мог и вообще ничего не писать за исключением заветных обозначений Ср. и См., смыкающих бесконечные анфилады цитат, параллелей и сопоставлений. За такой установкой угадывалось не только требование исследовательской эрудиции, надежно заслоняющее круг посвященных от торжествующих дилетантов, но и более глубокое и драматическое восприятие отношений жизни и слова.

Привычка видеть в предмете своих профессиональных занятий своего рода замену реальности, конечно, свойственна не одним филологам. Но для поколений, задававших тон в нашем литературоведении на протяжении примерно четверти века, эта милая человеческая слабость стала воистину делом чести, доблести и геройства. Мировая культура читалась как единый (по крайней мере, в потенции мыслительного усилия) Текст, своей безусловной субстанциональностью далеко превзошедший в высшей степени недостоверное мироздание.

Они о тексте, как учил их Лотман,  
Судили как о чем-то очень плотном,  
Как о бетоне с арматурой в нем, —

писал Лев Лосев, один из филологичнейших русских поэтов последнего времени. Укорененность в большом Тексте, то есть емкость и размах ассоциативных сцеплений, служила главным мерилom достоинства любого отдельного произведения, будь то литературоведческая статья, стихотворение или застольная шутка. Разумеется, бал безраздельно правила Ее Величество Цитата. Даже концептуализм, стремительно вошедший в моду на излете эпохи, в сущности, мало что изменил в этом жизнеощущении, лишь дополнив круг подлежащих цитированию источников идеологическим официозом и повседневными речевыми штампами и канонизировав иронию как наиболее эффективный способ обработки языковых массивов. В обилии рассыпанные по «Концу Цитаты» стихотворные опыты автора любопытнейшим образом сочетают вполне концептуалистскую приверженность поэтике идеологического центона

с неоклассической строгостью и культурностью. Впрочем, эта вполне уникальная попытка синтезировать Кушнера и Пригова, быть может, так бесспорно удастся М. Безродному потому, что его поэтическая техника в значительной степени основана на вполне филологической приверженности к виртуозной языковой игре.

Социальная детерминанта всех этих культурных и поведенческих стратегий более чем очевидна, но тем интересней выглядят напрашивающиеся сопоставления с западными интеллектуальными веяниями тех же лет: теорией интертекста, постмодернизмом, борхесовским восприятием мира как библиотеки (который раз «у нас» и «у них» совершенно различные причины приводят к в высшей степени сходным следствиям). Кстати, не из Борхеса ли забрела в «Конец Цитаты» Публичная библиотека — подлинная родина автора, разлука с которой становится здесь фабульной и смысловой основой повествования.

Господи, в каком призрачном мире все мы, оказывается, жили! Сейсмический толчок средней мощности, один поворот истории, и не осталось ничего. Новая поросль вникает нашим воспоминаниям с выражением лица, с каким, вероятно, комсомольцы 20-х годов могли слушать рассказы о младших символистах. Не то чтобы я, подобно несравненному Эдичке, полагал, что «у нас была великая эпоха», эпоха была, пожалуй что, и не фонтан, но своего скромного монумента она все же заслуживает. Мне кажется, М. Безродный, как никто другой, нашел для подобного монумента уместную форму.

Текст, казавшийся таким плотным, рассыпался на куски, бетон разохся и потрескался, ржавая арматура торчит наружу, в щелях и разломах гуляет ветер истории и гудят холодные порывы чужого языка. Стоило добираться до мест, откуда доносилось до нас радио «Свобода», чтобы увидеть, как оно снялось с места и отправилось навстречу тебе в Прагу. Прекрасная Цитата подходит к концу. Некогда мы были званы на ее пир, а теперь остается только хранить сосланной, нищей и подурневшей королеве никому не нужную верность. Пастернак и Белый, Булгаков и Чехов, Гандлевский и Блок. Все завершается отчаянным



письмом на родину с горькими и блистательными перестановками слов и знаков препинания в сакраментальном Dum spiro – spero. «Дышу пока, надеюсь». На что надеется?

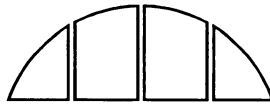
И здесь взгляд внимательного читателя, быть может, в первый раз спотыкается по-настоящему. Сбойт один из ключевых концептов. Слово «эмиграция», так мощно и сонорно звучавшее целый век, неожиданно отзывается на стук звонко-бессмысленной пустотой. Вся отшлифованная Ходасевичем и Г. Ивановым, Набоковым и Цветаевой, Бродским и Довлатовым поэтика ностальгии иссякла в одночасье. Нет никаких эмигрантов. Просто дорого звонить, да за редкостью встреч трудно писать.

Спасибо тебе, друг, за книгу. Приезжай. Нам так тебя не хватает.\*

*Андрей Зорин*

---

\* Ср.: Шкловский В. Письмо к Роману Якобсону // Шкловский В. Б. Гамбургский счет. М., 1990. С. 146.



Михаил Владимирович  
Безродный

## **Конец Цитаты**

---

Художники

*Д. М. Плаксин, С. Д. Плаксин*

Редактор *И. Ф. Данилова*

Художественный редактор

*В. Г. Лошкарева*

Корректоры

*Е. Д. Светозарова, О. К. Королева*

Компьютерная верстка

*Л. Н. Киселевой*

Обработка компьютерных

шрифтов *Ю. Г. Огурцова*

Лицензия ЛР № 064183 от 2.08.95 г.

Подписано к печати 22.04.96.

Формат 70 × 90<sup>1/16</sup>. Гарнитура Helvetica.

Печать офсетная. Бумага офсетная.

Усл. печ. л. 11,7. Изд. № 3.

Тираж 3 000 экз. Заказ № 3513

«Издательство Ивана Лимбаха»

191014, Санкт-Петербург, Саперный пер., 14

Изготовление диапозитивов тоновых  
иллюстраций «Аврора-Дизайн», СПб

Отпечатано с готовых диапозитивов  
в АООТ «Иван Федоров»

191126, Санкт-Петербург,

Звенигородская ул., 11.