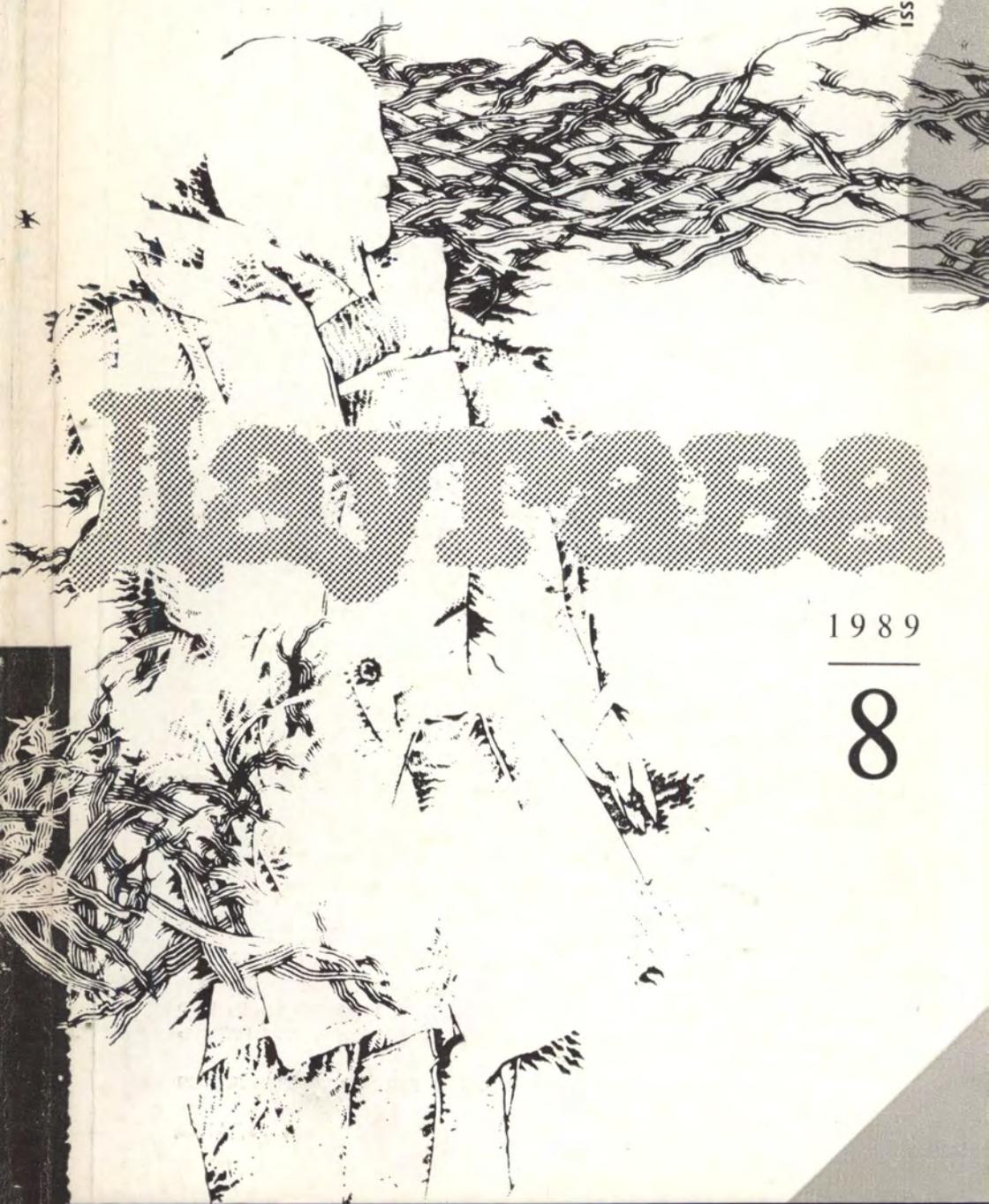


ISSN 0207—4001



1989

8



Родина.
Декоративная тарелка

К ЧИТАТЕЛЯМ ЭТОГО НОМЕРА

Интересные настали времена.

Литераторы озабоченно выдавливают из себя, по капле, внутреннего цензора.

Забавно, что большинство идеологических барьеров оказались бумажными тиграми. Печалько, что все еще господствует тирания вкусов.

На этом фоне поиски нового слова, нового стиля могут показаться игрой в бирюльки. Между тем именно сумма таких поисков определяет подлинное движение культуры.

Страницы этого номера «Даугавы» предоставлены молодой литературе. За исключением регулярных, переходящих из номера в номер рубрик, все материалы подготовлены без какой-либо опеки и нажима со стороны редколлегии и сотрудников отделов. Не в порядке льготы и скидки, а исходя из того, что старшее поколение не вправе диктовать младшему, как писать и что печатать.

Так или иначе, последней инстанцией в литературе остается читатель.

Николай ГУДАНЕЦ

Даугава

1989

АВГУСТ (146)

8

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
И ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКИЙ
ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
СОЮЗА ПИСАТЕЛЕЙ ЛАТВИЙСКОЙ ССР.
ИЗДАЕТСЯ С ИЮЛЯ 1977 ГОДА

ИЗДАТЕЛЬСТВО ЦК КП ЛАТВИИ. РИГА

- Клавс ЭЛСБЕРГС
Какой-то Цербер. Приличный дом со сторожем.
Набрысок
Третий пост
Лилни лилни лилни. Рассказ
3
- Савва ВАРЯЖЦЕВ
Разрозненные стихотворения
11
- ЭМИЛИЯ
15
- Андрей ЛЕВКИН
Эзотерика соц-арта
17
- Тестировка X
21
- Мемлинг как абсолютный дух небольшого размера
25
- Мы вас вычеркиваем, сэр
31
- Ольга ХРУСТАЛЕВА
Прогулки с Левкиным
38
- Алексей ИВЛЕВ
Чужие стихи
44
- Вадим РУДНЕВ
И свет одинокий [ор. 9]
48

(см. на обороте)

М. И. ШАПИР	
Русская тоника и старославянская силлабика.	
Вл. Маяковский в переводе Р. Якобсона	
	65
П. А. РУДНЕВЪ	
Стих и проза	
	80
В. П. РУДНЕВ	
Проза и поэзия	
	86
Борис ШИФРИН	
Интимизация в культуре	
	88
Александр НИКИТАЕВ	
Тайнопись Даниила Хармса: Опыт дешифровки	
	95
Андрей ЗОРИН	
Стихи на карточках	
(Поэтический язык Льва Рубинштейна)	
	100
Лев РУБИНШТЕЙН	
Мама мыла раму	
	101
Владимир ЛИНДЕРМАН	
	103
Виктор ЛЕТЦЕВ	
Концептуализм: чтение и понимание	
	107
Эдуард НАДТОЧИЙ	
Друк, товарищ и Барт	
(Несколько предварительных замечаний к вопрошению о месте социалистического реализма в искусстве XX века)	
	114
Сергей ЗИМОВЕЦ	
Дистанция как мера языка искусства	
(К вопросу о взаимоотношении соцреализма и авангарда)	
	121
Картотека Юрасова	
	125
	Ж
	128

Рукописи не рецензируются и не возвращаются

Главный редактор
Владлен ДОЗОРЦЕВ

Номер подготовил Вадим РУДНЕВ.

Редакционная коллегия и отделы в подготовке номера
участия не принимали.

КЛАВС ЭЛСБЕРГС КАКОЙ-ТО ЦЕРБЕР. ПРИЛИЧНЫЙ ДОМ СО СТОРОЖЕМ

Перевела Фаина ФЕРБЕР

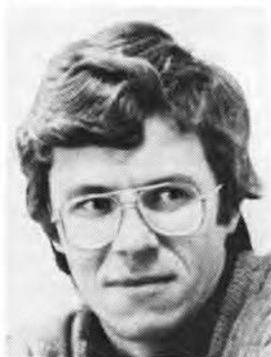
Набрысок*

Хочешь или не хочешь, а я все-таки напоми-
ну прогулку; мы забрели в районе частных
домов и, взявшись за руки, пошли по какой-то
улочке между фруктовыми деревьями с при-
гнувшимися к земле ветками. Было бабье лето.
Вечернее солнце ясно высвечивало красные
яблоки за заборами и играло свою музыку на
пуговицах твоего белого пальто. Я слушал тебя
и уже не чувствовал себя усталым. И ты, осме-
лев, стала говорить о домах, которые тихо
стояли вокруг, и все, что ты говорила, так
прекрасно не было связано с нашей собствен-
ной жизнью. Ты находила особые слова для
каждого двора, для каждого сада, и я чувство-
вал себя осчастливленным, как маленький
вдумчивый мальчик, с которым долго и серь-
езно беседуют.

Нашелся дом, который тебе очень понравился, он, может быть, не казался сразу самым примечательным, но, всмотревшись как следует, я признал твою правоту. Там ничего не валялось, если не считать детских вещичек на куче песка, все было ухожено и служило тому, для чего предназначалось, я только немного не понял насчет этих античных гармоний и всечеловеческого чувства прекрасного, но не хотелось тебя перебивать.

В двух дворах ты заметила кое-что, наводившее на мысль об отлучке хозяина; были дворы без детских игрушек, постаревшие и замкнувшиеся. А в одном дворе ты открыла хитрость: эти игрушки здесь разбросаны для виду, сказала ты, видишь, они новые и не потрепанные, у медведя шерсть блестит, а у машины целы все колеса, такие дорогие игрушки никто не позволяет выносить на двор, под открытое небо, нет, никогда здесь не играли дети, никогда мяч не падал на эту клумбу, никогда эта яблоня не чувствовала на себе взобравшегося мальчонку. Несчастный дом, не успокаивалась ты, выставить напоказ игрушки несуществующих детей, несчастный, несчастный... Может, это и была правда — и ты была так уверена.

Смеркалось. Какая-то улочка выводила нас из царства ветвей, кустов и заборов. Под ногами хрустел гравий, невдалеке слышался глухой лай. Мы шли, раскачивая сцепленными руками.



* Видимо, первое и последнее произведение этого жанра. — Прим. авт.

И ты побледнела, а я в сумерках не разглядел и истолковал, как умел, что ты прижалась ко мне. Мы немного постояли, я гладил твои волосы, а ты играла пуговицей моего пиджака, пока не перестала дрожать.

Я оглянулся (твоя ручка была горячей и потной) и увидел большой трехэтажный особняк, который поднимался в такой вроде ложбине и неясно чернел в тумане. В доме играли Шопена, и многие окна были открыты. И казалось, что пары на втором этаже танцуют Шопена, хотя у них определенно была другая, своя музыка.

Вокруг дома был обычный забор, клумбы и гараж, где был виден какой-то мужчина, то и дело наклоняющийся над машиной. Все было примерно такое же, как во дворах тех многих домов, которые ты показывала. Только сам дом был отчего-то слишком впечатляющим, даже привлекательным. Я хотел тебе сказать об увеличительном стекле, которое называют еще монейскопом*, но раздумал.

У дома не было дверей на этой стороне, что казалось странным, но не более; зашумел ветер и перебросил через забор ветку яблони с еще теплыми от солнца яблоками, будто приглашая заскрипели ворота; я услышал тихое сипение и увидел, откуда оно исходит: пес сидел у самых ворот, смотрел в шесть глаз, зверь был трехглавый, вокруг шеи, как воротник, извивались полууснувшие змеи, он слегка шевелил хвостом, который был не хвостом, а состоял из множества змей, и как только мог благосклонно смотрел на нас, мы отскочили; как во сне, больше не смогли пошевелиться, и он, заметив это, любезно поднял лапу и пригласающе заворчал, этот пес добр к входящим, но назад никого не выпускает, тотчас мы сами это увидели, какая-то тень попыталась выскользнуть из-под ставней, со сверхъестественным воем и лаем чудовище бросилось на нее и загнало обратно, всегда разум отказывается подчиняться, а память и того больше, кто же в силах запретить мне рассказывать, если я этого хочу . . .

помнишь, однажды под вечер мы забрели в район частных домов . . . я разбил увеличительное стекло, которое стоит бешеные деньги, потому что оно само — Деньги . . . у того дома был сторож . . . как у каждого приличного дома . . .

1980

ТРЕТИЙ ПОСТ

Не очень-то я скучаю по тебе, сказал он. Мне тепло, я сыт, и даже мухи еще не кусают. Никто меня не кастрировал, прибавил он неизвестно почему, я просто не хочу видеть конкретно тебя.

Зачем ты мне нужна, опять заговорил он, думаешь, меня можно без конца дразнить?

На дворе шел снег. Кутаясь в ватник с блестящими пуговицами, он топил печь. Поезда приходят и уходят, но разве станция от этого горюет? — серьезно спросил он у себя и расколлот надвое полено.

* Монейскоп (от англ. money — деньги и греч. σκοπεῖν — смотрю, рассматриваю, наблюдаю) — вероятно, благодаря этому единственному в своем роде прибору стало возможным то, что здесь описано. — Прим. перев.

Прийти, конечно, ты можешь.

Всегда стоит послушать, когда хозяин говорит. Хозяин закурил и умолк, пес положил голову на лапы, он лежал в передней, шевеля волчьими ушами.

Он курил и читал книгу. Часы шли, пес дремал, хозяин потрескивал своим стулом, печка пошипывала сырыми дровами. Пес стал проситься во двор — побегать по этому пушистому, которое падает, тихо похрустывая.

Если хочешь, приходи, только позвони сперва, чтобы я вышел на встречу до ворот и открыл засов; будка от улицы далеко — не дозовешься, забор высокий и гладкий — не перелезешь.

Телепатия — стоящая вещь, подумал он, может быть, попробовать. И представил себе одно конкретное место, где Илзе могла бы сейчас находиться, и стал посылать туда снопы сердитых мыслей. Задумался глубоко, не остерегая, балансируя задом на двух ножках стула, и чуть было не упал навзничь.

Он впустил пса. — Хозяин, если бы ты знал, какое письмецо я только что унюхал возле ворот! Она хотела бы, и даже сегодня вечером; может быть, побегает и по нашему двору. Наверно, она не моего роста, но все равно интересно.

— Занесет снежком ее письмецо, занесет и твое, — говорил он собаке. — Редко когда вспомнят. Мы ведь никому не нужны, двое наивных — ночной сторож и его собака. Кончай таскаться на мой факультет, сказала она вчера, ты мне надоел. Ты не мой идеал. И пошла по коридору, только волосы развевались. И так ни разу и не пробежалась по этому двору.

Полночь. Он высыпал пепельницу на пылающие в печке угли. Пес положил голову на лапы. Через полчаса уже не будут ходить троллейбусы. Он вышел во двор. Где-то бессвязно захлопывалось и открывалось окно. Слегка завьюжило.

Он побрел в сторону мастерской; пес бежал впереди с весьма решительным видом. Вот по-настоящему усердный сторож. Прожектор на будке светил в спину, и обе блестящие пуговицы на ватнике были похожи на габаритные огни. Каждую третью ночь он охранял здесь две мастерские, один склад и полный досок двор. Социалистическая собственность здесь не грабилась уже много лет. Наверно, не стоила того. Если бы можно было так же быть уверенным в Илзе. Некрасивая жена — семейное сокровище, говорят китайцы. Жена моя, которая никогда не станет моей женой. Жена моя двуночная навеки.

В мастерской он подошел к автомату газированной воды. Тот заклокотал дурным голосом. Сыграем Шекспира? Он наполнял взятый с собой термос невкусной водой. Вот теперь с краями, думал он про себя. Еще капля, и мой термос перельется. Буду сломлен, кончен, и крест на мне поставьте. И буду рассказывать юным девочкам: о, внимлите, барышни, любви неть. (Беззубая морда.) Мне-то дайте еще разок, но любви все равно неть. Послушайте седого старика и давайте направо и налево, ибо близится конец света.

Он взял обрезок доски и включил сверлильный станок. Какой угнетающий шум. Как моя молодость, пес ее дерит. Он хотел сделать маленькие качели на одну персону. Подвешу на вон те стальные конструкции в том конце двора, приду на работу и буду всю ночь качаться.

В полвторого, когда он уже постелил себе постель (на большом письменном столе два ватника, сероватая подушка и такое же одеяло), зазвонил телефон. Затрещал как сумасшедший в ночной тишине. Он снял трубку и пробурчал:

— Третий пост.

— Алдис, ты?

Он всегда отвечал: «Третий пост». Так надо было. Третий пост — есть какие-нибудь претензии? Заметили что-нибудь подозрительное? Я на своем месте, бдительный и решительный. Собака спит, но могу разбудить.

— Алдис, как мне доехать до тебя?

— Не дури, Илзе.

— Я тебе все, все расскажу. Как добраться к тебе?

— Троллейбусы уже не ходят.

— Алдис, я ведь серьезно.

— Перейдешь через мост, посмотри налево. Увидишь длинный зеленый забор. Иди вдоль него до вторых ворот. Рядом с большими воротами будет такая вроде дверь с решетчатым окошком.

— Я сейчас буду.

— Собак не боишься?

— Что?

— Ты собак не боишься?

— Боюсь. Убери.

Ту-ту-ту-ту.

Пес в недоумении сопротивлялся. Он привязал его в старом вагончике без колес неподалеку от своей будки. Потерпи, старик, моя сейчас прибежит. С минуту подумав, он оставил свою постель неубранной.

Потом вышел во двор и остановился посреди него. Освещенный прожекторами, смотрел на ворота. Вспомнил, что надо открыть засов. Прощел эти шестьдесят шагов и отворил дверь с решетчатым окошком, и заспешил назад, чтобы при свете прожекторов опять принять позу полководца и издали наблюдать за падением крепости, но не успел. Его окликнули на полпути.

— Алдис?

Он обернулся. Приближалась Илзе, но как-то несмело. Ноги заплетаются, подумал он, вот как это называется.

— Эй, что это с тобой?

— Мне плохо.

Он подвел девушку к свету и оглядел.

— Тебе уже было плохо.

Она тихо всхлипывала и держалась за плечо Алдиса.

— Пойдем в будку, — сказал он. — Сможешь прилечь.

— Спасибо. Лучше не надо. Ах. Да, конечно. Пойдем в будку. Слушай, а где же эта твоя собака?

— Собаки нет, будь спокойна.

— Вообще нету?

— Вообще есть.

— Ах. Ну да, правильно. Там что-то лает.

В будке он помог Илзе снять шубу, скривился и вынес ее в переднюю.

— Ужас, — сказала она. — Какая я растрепанная.

Он, ухмыляясь, занимался печкой.

— Чего же это ты напилась?

— Тминной водки. Не смейся. Такого со мной еще никогда не было.

Позвонил один знакомый юрист с третьего курса, спросил, не хочу ли я пойти куда-нибудь посидеть. Пошли в какой-то кабак; ноги моей там больше не будет. Он был вместе с каким-то дружкой. Мы выпили только триста граммов этой тминной водки. И вдруг мне стало ужасно плохо. Я сказала, что иду в ноль-ноль, а сама удрала. Пошла звонить тебе, но по дороге ко мне привязался один тип, хотел меня втолкнуть в какую-то

подворотню. Я ему тут же объявила, что все это, конечно же, могло бы быть очень обалденно, но не могу ручаться, что не облеку ему пальто. Он минутку подумал, потом отшилсЯ. Извини, Алдис, но мне некуда деваться. Я ведь не могу идти домой в таком виде.

Они пошли в цех, где Алдис, морщась, с серьезным видом пробовал ледяной водой почистить шубу, а она задумчиво сидела в рабочей раздевалке с наполовину выпитым стаканом газированной воды в руке. Умная и порядочная девушка, да, все еще привлекательная.

— Ко мне на работу обычно приходят с полнлрой, — сказал он.

— Ах, Алдис, мне так неудобно . . . Я лучше пойду домой.

— Что за чепуха, поспи себе здесь.

— Нет, серьезно, мы ведь даже по-настоящему-то не знакомы.

И после недолгого молчания:

— Скажи, Алдис, что ты теперь думаешь обо мне?

Они потащились через двор обратно в будку. Посреди двора она вдруг оттолкнулась от его плеча и стала танцевать в свете прожекторов, тра-ля-ля, тра-ля-ля, пока не упала, и Алдису пришлось ее тащить.

Забираясь на письменный стол спать, она еще раз насмешила Алдиса вопросом, неужели в этой будке нельзя почистить зубы. После этого она велела сегодня ночью за нее не хвататься и уснула с улыбкой на лице.

Он привел собаку и задумчиво погладил черную теплую спину.

— Ах ты, большая черная морда, — сказал он. — Хочется чего-то простого. Наверно, придется идти в армию. Хватит в студентах ходить.

Пес беззаботно бил хвостом. Я с тобой почти что и не знакома, сказала жена моя двуночная во веки веков.

Снова зазвонил телефон. В темноте рядом с ним захныкала Илзе.

— Третий пост, — сказал он.

— Вставай, сынок, семь часов.

— Спасибо.

Он растолкал Илзе и пса. Оба заскулили.

— Молите бога, — сказал он, — чтобы заведующая складом не пришла сегодня с утра пораньше снег чистить.

— Ужас, — сказала Илзе. — А воды не найдется?

— Послушай, голубушка, — отрезал он, — нам надо сматываться отсюда — и как можно быстрее.

1980 (?)

ЛИЛИИ ЛИЛИИ ЛИЛИИ

Р а с с к а з

Всадить занозу в душу не так просто, как в задницу, но мне удалось и это. Беда случилась прошедшим летом — 22 июля, если уж точно говорить. Я-то знаю, в какую пору цветут лилии.

Есть такая круглая клумба между выходом из центрального вокзала, улицей Гоголя и железнодорожной поликлиникой. Иду я с поезда и встречаю одноклассника возле этой клумбы. Он теперь автоинспектор.

* В оригинале рассказ называется «Поля лилий». — Прим. перев.

Было жарко, время послеобеденное. Одноклассник выглядел усталым. Ты, говорит, и представить себе не можешь, сколько у меня в такое лето работы. Он был в форме. Он управился со своими делами и собирался ехать на машине в Вецаки купаться. У меня еще не было занозы в... (душе), я вроде тоже с ним ехать настроился. Вдруг с той скамеечки вокруг клумбы, на которой вечно торчат покрытые пылью всего мира ожидающие, встает какой-то тип и подходит к моему однокласснику, который и так уже устал. Но — милиционер, хоть и другой.

Вот, вот, тот пожилой гражданин, говорит, он уже в полной отключке, толкается, рисуется и к тому же странно как-то воняет.

— Вот видишь, какое мое дело, а посмотреть надо, — вздохнул одноклассник и подошел к заявленному гражданину. Я тоже. Не знаю, какой черт меня дернул. Гражданин пахнул цветами, большими и красивыми и целомудренными цветами, бескрайними полями цветущих лилий.

Как позже выяснилось, гражданина звали Валентин Пилагс, и он сюда явился на 19-м троллейбусе с Луцавсалы*.

Все, что вы дальше прочтете об ощущениях, видениях и истории жизни Валентина Пилагса, — только переложение его собственных действий, высказываний и намеков на более или менее связанный латышский язык. Кое-что он выложил сразу, вытянувшись как струна и вовсе не качаясь перед моим тренированным одноклассником, который терпеливо слушал, вертя на пальце ключи от своего «жигуля» и время от времени рассеянно передвигая туда-сюда фуражку. Валентин Пилагс, конечно, не был пьян, просто душа его захмелела так сильно, что это чувалось уже на расстоянии. Об этом, вишь ты, науке еще предстоит сказать свое слово.

Насколько можно было уловить, Пилагс вошел в троллейбус и сразу заметил ту полную и роковую женщину с охапкой лилий. Он подошел, уселся рядом с цветочницей на продольное переднее сиденье и завел беседу.

С недавних пор он снова начал разговаривать с женщинами. Может ли это означать, что он оправился после смерти жены? Она умерла пять лет назад. У нее был «тот самый женский рак».

Аромат был от этих лилий — на весь троллейбус. Он хотел купить один цветок, чтобы украсить свою одинокую квартирку на Саркандаугаве, а она не хотела продавать.

И тогда он стал рассказывать, почему ему так сильно нравятся лилии.

Этот мужичок и сейчас еще казался таким взволнованным, что мы с одноклассником переглянулись и поняли друг друга без слов. «Будем надеяться, что сердце у него достаточно крепкое».

— «Будем надеяться».

У его жены был такой свадебный букет — из одиннадцати лилий. Завтра годовщина их свадьбы. Цветов было нечетное число, в этом он может покаяться. А вдруг цветов было все-таки четное число**?

Судьба и могила!

— Ребятки, вы же меня понимаете?! — У этого зрелого мужчины и в самом деле дрожала губа.

— Знаете что, поедemте-ка домой. Я вас отвезу, — сказал мой одноклассник.

* Луцавсала — остров на Даугаве.

** В Латвии существует традиция: живым — букеты из нечетного числа цветов, мертвым — из четного.

Пилагс сгорбился, сказал, что действительно чувствует себя нехорошо и если сынок и в самом деле будет так добр . . .

Потом они пошли к машине, и я тоже увязался с ними. Что вы, какие уж там Вецаки, просто мне было по дороге.

Пока мы ждали выезда с главной улицы, по которой непрерывным потоком шел «пиковый» транспорт, это было ненормально долго, Пилагс рассказал, что после смерти жены чувствовал себя ужасно и здорово выпивал. Он опять стал ненормально разговорчивым, в салоне все сильнее пахло лилиями, я схватился за рукоятку и открыл окно, чтобы разбавить этот неестественный, густой аромат — хотя бы выхлопными газами.

У Пилагса в заводской раздевалке был свой шкафчик для одежды с его именем на дверке: «Пилагс В.», но он был таким знаменитым пьяницей, что ребята надпись переделали на «Рябин-Вино 18°»*. Вскоре после этого его вылечили. Профком оказал доверие, и ему выделили садик на Луцавсале, за грядками которого он ухаживает так усердно, будто это и в самом деле его неродившиеся дети. Я кивнул.

Я кивнул потому, что на заводе сельскохозяйственных машин сам видел шкафчик, который обещал «Рябин-Вино 18°», но содержал в себе питательную маслом и краской одежду.

Теперь уже и одноклассник крутил рукоятку, открывая окно, потому что аромат стоял действительно невыносимый, но оказалось, что это был напрасный труд, потому что, проехав туннель под железной дорогой и очутившись рядом с большими вокзальными часами, мы вдруг опомнились на необозримых полях цветущих лилий. Могучие стебли бились о переднюю часть и бока машины, в воздухе клубились облака ярко-желтой пыльцы. Земля там была рыхлая, мотор «жигуля» заглох и отказался заводиться.

— Не двигайтесь, — сказал я. — Не выходите из машины. Лилия по традиции излюбленный кладбищенский цветок.

Форменная фуражка моего одноклассника чудно держалась на его стоящих дыбом волосах.

— Погоди, — сказал я ему. — Посмотри, как наш спутник кайфует.

Пилагс сцепил руки и, улыбаясь, оглядывался вокруг. Его губы беззвучно шевелились.

Я, признаться, тоже напугался, как заяц, но не был так ошарашен, как Андрис. Он ведь тренировал мускулы, логику и реакцию. А я тренировал поэтическое мироощущение. Как это кстати в подобных случаях!

— Что это такое? Что это значит? — Андрис вздрогнул.

— Не могу сказать наверняка, я не знал, что так случится, — сказал я медленно. — Виноват, конечно же, Пилагс. Тут, видимо, цветут души умерших или совсем живых — поди-ка узнай, как он это себе представляет.

— Он гипнотизирует нас?

— Нет, к сожалению. Ты же видишь, что эти поля настоящие.

— Но как же мы отсюда выберемся?

— Я больше ничего не знаю.

— С ума сойдешь с вами обоими! Мы же тут задохнемся!

— Ну, от этого не задыхаются.

В подтверждение моих слов набежали грозовые тучи и полил дождь. Ничего другого нам не оставалось — мы смотрели, как лилии пьют небесную влагу.

* По-латышски «пиладзис» (pīlādzis) — рябина.

— Растите, растите во веки веков, — заговорил Пилагс. — Растите, большие и чистые цветы . . .

Он не закончил. Его тело неестественно выгнулось. За спиной у нас, как тронутые, гудели другие машины, мы были как ошалевшие мухи на теплой стене, мы были у больших часов, и Пилагс умирал.

— Ах вот как это происходит! Да езжай ты, ёхайды! — заревел я как резаный, и Андрис ехал уже, не дожидаясь моих указаний, мы мчались в первую больницу, мы ободрали бок у «жигуля», мы не успели.

— Растите, большие поля лилий, расцветайте, цветочные кубки и тюрбаны, раструбы, воронки, колокола и звезды, растите стоймя или свисая, вечные кисти, — сказал я на проводах, — и все посмотрели на меня так странно, а я и сейчас это твержу про себя, иногда, когда никто не смотрит.

И знаете что — помогает.

1986

А ТЫ ЗА ПЕРЕСТРОЙКУ ?

нетнетнет	нетнетнет
нетнет нет	нетнет нет
нет нет	нет нет
нет нет	нет нет
нет нет	нет нет
нет нет	нет нет
нет нет	нет нет
нет нет	нетнетнетнетнет
нет нет	нетнетнетнетнет
нетнетнетнетнетнетнетнетнет	нет нет
нетнетнетнетнетнетнетнетнет	нет нет
нет нет	нет нет



САВВА ВАРЯЖЦЕВ

РАЗРОЗНЕННЫЕ СТИХОТВОРЕНИЯ

В ИЮЛЕ

Здесь лягушачий клан за гроздью гроздь весной
вспузыривал. Побродим вдоль сильмальских канав.
Огромный облак влил в грунт полудня, незван
зернистой синевой, конфорочной, густой.

(Круглится слой воды, а будто пропасть. Друг
лишь по плечу похлопал.
Узь — арнстовский блюз. Сосна — обводный лаз,
зол, грубокор. Лизнул пробег чертополоха
блестяшки свальных груд.

«В кофейне недород». «А в книге недосып».
И не по-русски пишут . . .»
ДАВИД ЛИ ЭТОТ ГИПС? Залив торцом подряд
незамощен, артист. И вообще паршнво,
когда простор осип.)

Дорога не пылит. А послезавтра сдох
соседский пес. Заборист колючий брэнди. Бот.
Тобол. Омерта. Плант кликушествует — чтоб,
чертя сады, работал отборный ЛУНО-ХОД.

RESERVEERITUD*

І ЛУНА УТРОМ

Мызовые бредни: после бочки пива
вышли вдоль пробега неспособных лип.
Шелушат пузырьки поминальных вспышек
штукатурка плеса и холма чехол.
Ванты перетянуты столбовой чугункой,
словно «беломорину» рваную курить.

* Резервировано (эст.).

II. БИБЛЕЙСКИЙ КАДАНС, ХЭППИ ЭНД

А. А. А.

Форшлагами сластюшин хлопка
не нужно нас переворщать.
Из лестничного из пролета
к чему все выше отлетать?
Скользя саженками, тела
лот-линь спускают из-под Лота.

Ракушечник синтэтских снов
Америки плывет в разринях.
Ан барм печали не сняло!
Фонит в кипреях столп старинный
фантазии странноприимной
женоподобный, соляной.

ПО ДОРОГЕ В МОСКОВСКИЙ ФОРШТАДТ

Кладбище Матиса (когдатощний погост),
дэпо, острог, пернатых склонов пашни.
Гудки, газгольдеры, булыжный ляг, откос
да две водонапорных башни.

Лишайник накипный стволистых рижских дюн.
Разбросанные ню прокисших дуновений.
Кукушкин холм сквозист. Задвинья отправленья.
Песок. Шлепки, и зыбкое: — Отнюдь . . .

Спи: Новой Англии нирвана панорамна.
P. S. Расчесывает виадук на развороте верст
железные пути. Пустяк. Как бы последний пеннотканый
ливонарий

музейный гладиус Иакова вознес.

9 ОКТЯБРЯ 1984. ДЮВЛАМ

Мухоморы с площадки детской,
розно кружась, ведут хоровод,
а знают, что будет новый привод —
осенние ветрогонные стюардесски.
Пьет бормотуху беглец блажной.
Лунные блики. Поверхности. Профили.
Невесомый, нежно оформленный
завис, покачиваясь, птеродактиль. Стреножь
угнанный голос — Господи, важно ли
беспокоиться, превозмогая кураж?
Опять шершаво трутся, шурша,
листья в «болонях» заржавленных.
Перегибаясь, как от наркотиков,
прошибает спичками вер
высотное море в массверках древ.
. . . Краббы ливонской готики.
Накручивая «Человек и закон»,
слюнявишь обрез «Карениной».
Стерлядь вplывает в портал фанерный.
Иерихон колченог.

НО ВСЕ ЭТО ЛИРИКА

Армады. Лозунги, Эскадры.
— Твой Август смотрит Сентябрем.
Ноябрь давным-давно декабрий, —
мне говорил в Отделе Кадров
Израиль Свэнович Мойрбром, —

Что «Сумерки»? гуано зноя
предзимних заморозков. Мрак —
как будто пилено блажное,
колтун как будто над стернею,
как будто твой всхрапнул Макар.

Один мой друг свихнулся часом.
Он в чешуе, как жар, горя
равнину маски безучастной
увешал стриженной взрывчаткой,
вращая клюшкой вратаря.

Кричит: «Спугни пилота! Спейся!»
И, словно Родины сыны,
мотоциклисты «Песни песней»
меняют доллары на пэсо.
Горячкой спелись, и постны.

Отвесной площадью словесной,
брусчаткой, битой порошком,
идет, нахохленный, древесный,
шлемаст шнурованный невестой
и переделкинским горшком.

Крахмала вдоль Января желанный.
Как Панчен-лама, пуст Глагол.
Что ж, жлекать чай имперсональный
легко в природе залетальной,
крестовым хрустая гало.

А в плиссированных порталах
на гроздевых диких стопах
то ветряки, то йони в латах
стоят в бревенчатых халатах.
Чтоб рассыпаться второпях.

* * *

В Аннас отправлюсь. Псалом камышей
гребнем расправит осеннее озеро.
Здесь Гарлиб Меркель* писал «Латышей».
Польмя стуж на дорогу набросили
древние липы и вязы страны,

* Гарлиб Меркель (1769—1850), немецкий просветитель, сын лютеранского пастора из Ледурги, Лифляндской губернии. Автор книг: «Латыши, особливо в Ливонии, в исходе философского столетия. Дополнение к народоведению и человекознанию», 1797, «Глубокая древность Ливонии», т. 1—2, 1798—1799.

ветром луженой от края до края.
Мыза над призраком чахлой стерни,
цоколь валунный в разрывах бурьяна.
Чавкают грязью просторы по швам.
Трактор застрял среди ребер пейзажа.
Что же, поставь шептунный саквояж,
глиной забрызганный, рижскою сажей
прочной засаленный — здесь, на порог
той же юдоли, нелегкой, и плотной.
Кто там трубит в свой мерцающий рог?
Чей это грохот вростает в раздолье?
Донку забросил сангинный алкаш,
Иверни бликов Jugend кувшинок.
Слабый размыв у небес на щеках.
Лики селян, отсырелые ниши.
Если на сердце осклизлая боль
или же шваркнет коса, не заметив —
тянет послушать шершавый прибой
или куда в незнакомое место.
А ностальгия повыбьет ростки,
мы возвращаемся к нашей печали.
Так мы в ладонях судеб коротки!
Боль неприметней горчинки горчайшей.
Что ж, прошвырнись по задворкам судьбы.
Тучи в столбах и невнятной тревоге.
А продлевать накренившийся Быт —
это во власти сельпо и Магога.



ЭМИЛИЯ

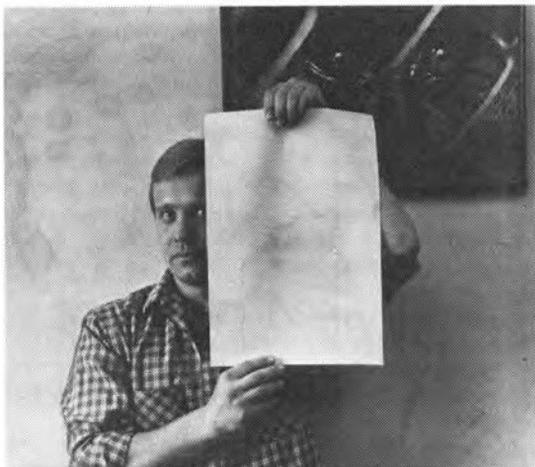
What can they know of England
Who only England know. Киплинг

...

Что я могу знать об этом участке суши,
Если все, что я знаю, знаю только о нем.
Созерцание звезд как средство от удушья
Не менее маниакально, чем игра с огнем.
Я уйду в себя, только там уже неинтересно.
Если что откроешь, то вывернет все нутро.
Неуютность мыслей в том, что они многоместны
И подвижны, как эскалатор в метро.
Я срываю с запястья стрекочущий нерв часов
С запоздалой мыслью лишить себя всякого права
На выражение истин при помощи слов,
Остальное пусть будет пищею для удава.
Что я могу знать об этом участке суши,
До конца изучив архитектуру границ,
Место рождения мест пребывания лучше,
Как чье-то лицо милее других лиц.
Примадонна, зачем мне запахи океана,
Кабаре в Лас-Вегасе, Гибралтарский закат.
Вся экзотика здесь в глубоких моих карманах,
Это дорого стоит, но всегда нарасхват.
Перемена мест иногда очищает душу
И во многом способствует обновлению сил.
Что могу я знать об этом участке суши,
Если я его и только его любил.
Принимая удачу, как счет у официанта,
Оставляю на чай один вопросительный знак:
Это мне? За что? Уж не за сестру ли таланта?
Так я и поверил! Я сейчас не такой дурак!
И каким раззявой глазею я, мать вас в душу,
По пяти концам из центра как рак в мозгу!
Ну что могу я знать об этом участке суши,
Если я не знаю о нем и знать не могу.

Не уплыть на белой яхте
К месту действия
И больше не думать о тебе,
А просто завожу механизм
Вечно спешащего ящика,
Чтобы он разбудил тебя вовремя.
И пусть все остальное
Станет неподвижным, но одновременно
Не уносит надежды.

Стихи публиковались в журнале «Третья модернизация», 1988, № 2



АНДРЕЙ ЛЕВКИН

ЭЗОТЕРИКА СОЦ-АРТА

Что делать — безразлично. Удивительно: поедешь куда-то, даже пусть там говорят на чужом языке и — даже! — расплавляются другими деньгами: ничего не другое. Ничего такого, в чем нельзя разобраться. Сообразить бы нечто ни с чем не сообразное, корявое, прекрасное-нелепое — чтобы пришел кто угодно, увидел и оторопел — не чтобы удивить, в принципе — и так и стоит, челюсть отвисла. Так ведь нет, к чему ни приступи, как всякий произвольный сумеет: а, это он вот что, это — эдак, теперь, наверное, вот так-от надо, а теперь вооот . . . а это он что? а, тоже понятно, ну, теперь он перекурит, теперь на ладони плюет, круглое — катить, квадратное — кантовать, три—пятнадцать, опаньки — сделал, умица такая! Хотя черт его разберет, что он там такое строил.

Наши разнообразные заботы наши сопровождаются схожими ужимками и словами под нос, конечно, этим не обойтись — и в глубинах творящих организмов протекают схожие брожения, сжимания-раз-

жимания, выплески и створаживания. Внутри человека при сотворении осуществлено устройство для деланий. Чтобы созидал. Где-то в горбу у каждого есть агрегат, конструкция вроде американских гор, куда он — каждый — мужественно собравшись с силами для очередного творческого акта и подвига, вскарабкивается на вершину этой штуки и, перекрестившись сплунув, закрыв глаза, отпустил руки. Вниз, влево, вверх, вправо — скорость и перепады высот, свист в ушах, дух замирает, человек подпрыгивает, а кайф тут не в полезности результата, но в прохождении маршрута. Потому и карандаш очинить — приятно.

Итак, автобус. Думать об автобусе как о средстве передвижения лишь — значит, не уметь жить. Все, к чему ни прислонишься, заключает в себе спуск по американо-русским горкам.

Итак, автобус. Входят в автобус через дверь, что просто. Он демократичен — не нужны ни вокзалы, ни аэропорты. Вот, ты был тут, и вот — уже в автобусе. Но чем бесхитростней объект, тем изощренней следует стать субъекту. Не просто понять, чем в действительности является автобус.

Вход в автобус — вход в процесс: стены его сомкнулись за тобой, он тронулся, и ты в его полной власти — ни спрыгнуть, высадив стекло, ни в окошко пролезть и что? — разве двери раскроются еще когда-то? Он может сделать с тобой все: убить, упав с моста, свезти в кутузку, остановиться и не выпустить никогда. А здесь еще и человек двести, вам с ними жить всю оставшуюся жизнь. Мы ведь не знаем — не навсегда ли это.

Мир свернулся в автобус, какая разница, где избивать назначенное нам время. Жизнь голографически повторяется во всяком своем осколке, каждый сцеплен одними и теми же физикой и прочим, что позволяет совмещать профессии, перемещаться в пространстве, любить разных женщин.

Короче, автобус. Не будем заниматься ерундой, обратимся к эзотерике. Пройдем семь ступеней автобусной йоги. Для начала очистим себя — уведем свое тело из-под действия отсутствующих внутри салона законов: состояние покоя здесь взвесь качки и толчков; привыкнем, поймем — это покой. Также пусть привыкнут и мышцы — к своему отсутствию; они зафиксированы в случайной позе, затекают, затекли, не ощущаются, отмирают, отмерли, их нет, тела нет. Автобус.

Дыхание: это просто, довольно лишь, вдохнув, знать, что воздух и должен, что воздух пахнет потом, духотой и керосиновым дымом; дышать следует мелко, разумеется — ртом, важно — не глубоко, иначе — с полными легкими — можно получить под дых на колдобине. С физиологией, собственно, все; в сумме получаем ощущение парения.

Далее — отвлечение чувств: один лишь автобус и ничего кроме. С осязанием, вкусом, слухом, нюхом проблем, очевидно, нет. Со зрением: все, что ты видишь, — автобус, потому что то, что в стеклах его окон — тоже автобус: это зависимая от него реальность иного разлива, доступная лишь зрению — странная прихоть природы эти картинки: как бы сны. Они ничего не означают, они сменяются как хотят.

Теперь пора сосредоточиться. Итак — автобус. Странная поляя внутренность висит, паря, дыша соединительной гармошкой. Здесь человек двести, собрать так плотно где-либо еще которых невозможно, потому что ничего-либо нет, есть только автобус, мир состоит из автобуса, мир есть автобус, есть мир, который назвали — автобус.

Ощутим, что хотя тела и нет — нет и парения: тяжелы и разум и душа — автобус не виноват, никто кроме тебя: сбросим — назвав по имени — дело раз, дело два, дело три — сколько их там, по очереди, оп!

нет дел, ни подпольной протяженности твоего бытия, ты есть всюду, то есть и здесь — вот оно: прохладное, серебрящееся — как поручни — созерцание.

А пассажиры тоже спокойны, но вывинченно спокойны, они доверяют миру, они еще убеждены, что всплывут из тряского небытия ровно там, где им надо, и попадут туда, куда себя и назначали: невменяемых, их доставят по назначению, о них позаботятся, их не перепутают во сне, за время их отключки ничто не передернется во вселенной, она скреплена порядком, на который можно откинуться, как на номер своего паспорта: внутри порядка, как внутри корсета, компенсирующего большой позвоночник.

Они едут — себя вывинтив из себя — но все же еще где-то: ослабленные там, в разбеле — в своих мыслях, для чего? и где?: плоские и скользкие, как эти по странной прихоти мелькающие картинки: то стена, то — дом, вдруг — сквер. К чему эта избыточная вычурность, зачем природа так непостоянна? Дайте, пожалуйста, нам бесконечную серую стену, зачем нам кайф во сне?

Нету, нету ничего, лишь то, где мы: ни лесов, ни проблем, ни полей, ни судьбы, ни вчера, ни куда, ни о чем, ни когда — автобус, лишь автобус и ничего кроме автобуса: письма внутри страны не требуют указать в адресе ее название, оно за скобки общим множителем и разошлось, как осень по воде.

Когда мы входим в новое дело, когда вдруг под колпак, в жестяную жестянку: глаза болят, учась опознавать стены и потолок как твердь; обрывается протяженность нахождения внутри, баллистическая кривая хода процесса распрямляется — изнутри глядя — становится прямой вперед и вверх под сорок пять градусов к горизонту, расположенному чуть выше уровня глаз.

И, третий месяц едущие в автобусе, видоизменяются, прилаживаясь к новой единственной жизни, пристраиваясь за ней в ногу, в затылок, в хвост: к концу первого месяца все выучиваются есть вприглядку — то, что не съели до этого (обычно — консервы: сложно открыть), трапезы, конечно, становятся коллективными, реальным общественным питанием — пустить банку по рукам нельзя: нет еще полного взаимодоверия — рано, нравственность мутирует позже физиологии и нет еще, не поспела еще новая мораль. Так, пока лишь очевидные общие правила: не перемещаться без особой необходимости (по дороге на еду, например), не смотреть, не заглядывать другому в глаза, не вздыхать особенно-то уж.

Жизнь устроится месяца через три-четыре, полгода и все пойдет гладко и красиво: трижды в день будут вежливо, чередуясь сменами, аккуратно расходясь в проходах, перемещаться массы на прием пищи; утренняя и вечерняя поверки; землячества вошедших когда-то на одной остановке; увы — кастоподобное расслоение по занимаемому месту (стоя, сидя, над колесом, у окна, на одинарном сиденье, на двойном, возле кабины, в хвосте, лицом в проход, над выхлопной трубой). Исначальный порядок не сохранится, будут волнения, борьба, лидеры — у кого гуще голос — а что еще: все ведь уже мучительно бесплотны, да и желать сидячего места забота не усталости, престижа.

Создаваемые правила останутся, понятно, устными и тут же перетекут в фольклор, сделаются заветом; будет расслоение переходного периода — в его начале — мутировать окажется легче интеллигентам, очень тяжело придется витальным и малообразованным индивидам.

О чем мы говорим? Да ни о чем. Мы едем, едем, нам должно ехать, это и есть жизнь, жизнь есть жизнь, она суть ее содержимое, сквозь

густоту которого форму не оценить. О чем нам, в ее нутре, говорить? Мы же не везем, а едем — бывает, лениво и необязательно возникнет разговор, есть ли водитель — там, впереди, в кабине, отгороженный от нас стеклом, афишкой цыганского хора и малиновой с желтыми кистями занавесью, при торможениях та подается вперед и облепляет, обнимает спинку водительского кресла: контуры спинки — и только.

Наш кайф? Их несколько. Вот, например, — перемещаясь по салону, протискиваясь, иной раз удается сжать чью-то руку, край одежды — кайф от прикосновения наизусть уже знакомых тканей, какой-то гладкой сумочки, а если повезет, — блестящей пуговицы. Другой — запахи, но он был перечеркнут, запах вскоре стал общим, обструганным чадом выхлопа. Еще кайф — ощущать движение, подпрыгивая на толчках, покачиваясь взад-вперед при ускорениях, но это опасно — ведь требуется вернуть себя обратно, к воспоминанию о теле и очень трудно снова стать собой и, во-вторых — неминуемо задевая соседа, ты принуждаешь и его ощутить его бывшую плотскость. Это дурной тон, не принято. Да и срамно . . .

Развлекает и смотреть на тех, кто рождается среди нас, с легким снисхождением глядишь на тех, кто рождается, входя на очередной остановке, пропустив выйти наших умерших (нет ритуала проводов, не следует смотреть на подошедшего к двери — он заражен), они входят в нашу жизнь, брезгливо морщась, как бы недоумевая, перешагивают кучки экскрементов на ступеньках возле дверей — будто это мы, а не подобные им вынуждены отправлять свои атавистические надобности. Пока не вырастут, им, конечно, несладко. Нам уже не вспомнить все, не войти полностью в их проблемы, но снисхождение к ним нам свойственно, и наши женщины, вняв их необходимости, дают им, положив руки на поручень вдоль заднего стекла и безучастно уперевшись лбом в стекло (мы-то любим друг друга глазами — на расстоянии: два взгляда переплетаются, сжимают друг друга, ласкают, проникают друг в друга: любовь эта не знает ни ревности ни пресыщения).

Есть еще кайф — запретный. За этим следят. Нельзя смотреть на то, что возникает на стеклах автобуса. Можно взглянуть мельком, случайно, когда пробираешься по салону, тех же, кто устремил свой взор на эти глюки, оттаскивают силой и помещают в соединительную гармошку, где и содержат известное время.

Мы живем вместе, приносим друг другу разнообразие своими одеждами, мы любим друг друга, мы вместе! — никто не нарушит нашу гармонию, ведь чтобы выжить тут, он должен стать таким, как мы, раствориться, войти в состав организма, когда, глядя на другого, не удивисься, обнаружив, что смотришь на себя. Мы в пути.

И лишь иногда, когда непривычный звук вдруг шархнет по обшивке, или что-то застучит под полом, или вдруг из случайной щели случайный запах, прохладный и влажный, коснется лица — ощутив прохладу, на секунду отслоишься, ощутив воздух вокруг себя, тем самым — себя: ты маленькая точка, зацепка, завихренице внутри него, оно еще чувствует и себя сознает: боже, как хорошо, что нам плохо, какое счастье, что нам больно — мы еще помним что-то кровью, нутром, позвоночником — раз ощущаем, как нам плохо . . . Господи, какое счастье: мы знаем — нам невыносимо!

ТЕСТИРОВКА X

Первое, что становится ясным при анализе X., — невозможность описания его структуры в терминах пространственно-вещественных. Объект не позволяет быть отображенным в, скажем, натюрморт — какими бы разнообразными ни были его элементы, ни в ландшафт, ни в интерьер, ни в любую конструкцию из конечного числа разнофактурных единиц. Подобные способы описания возможны в применении лишь к отдельным его проявлениям, как и к любым проявлениям любых, произвольных структур (так, например, падающий камень суть труба со все более уплотняющимся в ней воздухом).

X. — протяженен, формально соотносится с облаком, облачной грядой, слоем облачности; то есть является некоторой пространственной областью, саморегулирующимся монополем, содержание которого в целостности — в первом приближении — осуществляется самим объектом. Выраженной окраской не обладает, скорее — прозрачный, серо-бежевого оттенка, который причем является рефлексом среды, в которой X. существует. Внутренность «облака» X. суть набор колебаний различной частоты, четко при этом разделенных на диапазоны, с пустыми, узкими промежутками между соседними. Текущая активность X. при этом определяется выбором одного из диапазонов в качестве рабочего; при отсутствии подобного выбора (вне активности) все колебания имеют одну амплитуду, что и обуславливает упомянутую выше «прозрачность» X. Подобное состояние отсутствующей активности является состоянием двойственным: с одной стороны — это состояние покоя, дремоты; с другой же — является состоянием максимальной активности объекта, отвечая происходящим в X. внутренним процессам; кроме того — это состояние активного ожидания, это — чуткая дремота. При попадании X. в произвольную внешнюю зону — если последняя несет в себе колебания, отвечающие одному из диапазонов X., — происходит моментальная активизация объекта на соответствующей частоте. X. при этом обретает цвет частоты данного диапазона. В случае, когда X. вступает во взаимодействие с зоной, содержащей в себе колебания разных диапазонов, X. осуществляет выбор наиболее интенсивного из них, после чего, уже под воздействием X., «посторонние», «дополнительные» колебания в зоне затухают. С наибольшей эффективностью эта особенность X. проявляется в его взаимодействиях с группами не согласованных между собой объектов: X. осуществляет это согласование на выгодной ему частоте. Поскольку диапазоны у X. явно разделены — настройку осуществить просто, при этом возрастает активность взаимодействия, амплитуда колебаний избранной частоты увеличивается скачком.

Поскольку на данный момент времени X. является человеком, разбиение собственных ему частот на диапазоны находит (по крайней мере — большая часть) соответствие в различных областях человеческой деятельности. Человеческие свойства, не изменяя общую структуру X. как объекта, лишь дополняют ее: внутри поля-облака присутствуют вкрапления иной природы — прошитость его системами, необходимыми для функционирования человеческого организма. Это, разумеется, вносит известные помехи в функционирование X., например, при настройке на требуемую частоту, вынужденной зависеть от, например, самочувствия. При этом не только изменяется диапазон активности

влекут за собой изменения самочувствия, но и обратно — изменившееся самочувствие может вызвать «плавание» внутри диапазона, либо — даже — самопроизвольный перескок в диапазон соседний (в иную зону общения, если иметь в виду человеческую реализацию), потерю контроля над ситуацией (осуществляемым, отметим, подсознательно. Возможностями сознательного управления своей активностью Х. не обладает: нечто схожее с радиоприемником, который, в зависимости от передаваемой по нему музыки, например, изменяет свою настройку).

Являясь структурой пространственно-волновой, Х. суть объект практически невесомый, результат его взаимодействий с другими объектами сохраняется лишь во вторичных структурах Х. и — говоря о партнерах — в их рефлексии над фактом взаимодействия, не оставляющего после себя никаких остаточных связей.

Сказанное выше о самодостаточности Х. относилось к стабильности существования в качестве комплекса колебаний, не затрагивая его пространственную протяженность. В этом смысле содержать себя в целостности Х., по-видимому, не может. Иными словами, при отсутствии внешних ограничений для объекта, произойдет его распыление, растягивание, что обусловит резкое уменьшение амплитуды всех колебаний и почти полное ослабление энергетики. Речь здесь идет об абстрактном, не инкарнированном объекте — в каком виде Х., очевидно, не существовал еще ни разу — иначе он бы просто прекратил существовать, рассеялся. Существовая же (в прежних инкарнациях) в виде объектов пространственно-ограниченных, как то: ряби на воде, паутинки, сообщества бликов на рождественской елке, калейдоскопа, затем — колонии бабочек, подмножества слов русского языка, — Х. был избавлен от понятных неприятностей. Теперешнее его бытие в качестве человека эту проблему также устраняет, а точнее — наполняет ее иным содержанием. Речь идет уже об области ментальной, в которой теперь и должны задаваться ограничения объекта Х. Особенность объекта, однако, состоит в том, что он, интуитивно, способен самостоятельно устанавливать свои ограничители. Иными словами, его положение в ментальной среде является результатом его выбора либо результатом его согласия на предоставленный ему вариант: поэтому — если говорить о человеческих особенностях Х. — долгосрочные отношения с другими людьми возможны лишь в случае, если Х. принимает данного человека в качестве одного из своих ограничителей. Понятно, что к любой попытке нарушить избранную им позицию Х. отнесется крайне агрессивно.

Раз уж мы коснулись эмоций, то следует сказать, что все эмоциональные состояния, точнее — эмоциональные среды, входящие в Х., являются газообразными, распространяясь по Х. — учитывая его строение — равномерно заполняя всю его область и изменяя при этом частоты колебаний. Для человека, являющегося инкарнацией Х., никакое из ощущений и состояний не концентрируется в отдельной части тела или психики; они как бы всеобъемлющи и тотальны. Для человека это, очевидно, вызывает очевидные неудобства, связанные, во-первых, с болезненностью многих ощущений, а во-вторых, из-за подобной равномерной распределенности ощущений трудно установить их причины, что, в свою очередь, является причиной того, что на данный момент времени Х. не обладает способностью манипулировать ими, то есть не умеет как вызывать у себя требуемое состояние, так и избавляться от состояний, пришедших извне.

Сменим модель, обратившись к человеческой составляющей Х. Возьмем модель, применимую практически ко всем «человечным» инкарнациям произвольных объектов. «Человеческая», «личностная» состав-

ляющая инкарнированного объекта устроена примерно так, как устроена головка лука: имеется набор некоторых вложенных одна в другую сфер (не следует делать вывод о меньшей площади поверхности сферы, расположенной ближе к «стеблю», — это неверно. Так, производящий текстировку на днях общался с человеком, поверхности сфер у которого распределяются ровно наоборот — как бы конусообразно увеличиваясь в площади при приближении к «стеблю»). Понятно, что более внешние оболочки соответствуют более обиходным, «поверхностным» проявлениям объекта; сфера, прилегающая к «стеблю», отвечает за самоосознание объекта, управление им собой, определяет — говоря коротко — его человеческую индивидуальность.

Структура человеческих качеств объекта, безусловно, находится в постоянном взаимодействии с его общей структурой, иначе говоря — между ними постоянен более чем диалог. Как правило, для объектов, допускающих устроение механических соответствий их абстрактной структуры, проход к дальним оболочкам «луковицы» возможен лишь по шагам-ступенькам (в этом случае две структуры связаны лишь подсознательно, осознанный контроль их диалога в принципе невозможен), и, как правило, при подобном продвижении, осуществляемом, например, при взаимодействии, разговоре с другим человеком, допуск на следующую оболочку производится крайне неохотно. Для большинства, кроме того, нахождение на оболочках, близких к «стеблю», вызывает крайне болезненное ощущение. В случае X. подобный переход возможен просто выбором частоты, соответствующей той или иной оболочке. Это случай редкий и удачный для самого человека. Другое дело, что подобное строение X. требует наличия предохранительного механизма: не будучи в состоянии управлять перемещениями по оболочкам самостоятельно, X. должен иметь способ пресекать взаимодействия нежелательного для него характера. У X. этот механизм устроен по принципу поплавка, автоматически выскакивающего — при малейшем ослаблении внимания партнера — из плотных, глубинных слоев на поверхность, переводя серьезность взаимодействия в конвенциональную серьезность слов и терминов.

Добавим, что происходит это действительно автоматически, поскольку для X. не существует, в принципе, разницы между различными диапазонами его частот, аппарат работы в каждом из диапазонов один и тот же.

Эмоциональное существование X., повторим, определяется заполнением внутренней полости «облака» различными газообразными средами, то есть — как это ни парадоксально — эмоциональность X. внешне эмоциональна в принципе. Подобные состояния обычно являются результатом внутренних процессов X., следствием тех или иных физиологических самочувствий и крайне редко навязываются другими людьми, что связано с тем, что практически в любом взаимодействии X. является активной стороной (о чем речь уже шла выше). Все это могло бы обеспечить X. полную эмоциональную самостоятельность, осознавая объект свои возможности.

Механизм действия X. (рассматриваем уже почти исключительно человеческие особенности X.) в бытовой и деловой сферах связан с опережающим разбрасыванием активностей-планов в окружающих его зонах. Количество таких активностей велико, разбрасывание производится, как правило, «наудачу» — без предварительного анализа вероятности реализации соответствующего плана. Эмоциональные ожидания исполнения в большинстве случаев отсутствуют. Очевидно, что никакой из планов в принципе не может не реализоваться — в противном

случае о нем просто не вспомнят. Тем самым X. как бы движется от одного удавшегося ему дела к следующему: что позволяет точно — даже не реагировать! — просто следовать ходу изменений внешней среды, времени.

Наличие сформулированных зон существования (соответствующих различным диапазонам колебаний) позволяет разделять все возникающие желания и активности на принадлежащие той или иной зоне, а также — в силу этого — наработать большое количество способов оперирования в каждой из зон: любая из них тщательно обжита, и всякое проявление очередной из них влечет за собой мгновенную оценку ситуации со стороны X. Именно благодаря наличию этих способов оперирования, большого количества схем-шаблонов, реакция на произвольную ситуацию, как правило, адекватна; какого-либо замешательства X. обычно не испытывает и способен выправить крен любого неловкого для него события. В то же время X. будет игнорировать любую зону, частота жизни которой не находит соответствия среди диапазонов X. Игнорирование может быть искренним, а также намеренным — уничтожительным.

Рассмотрение души — как влажной среды, питающей человеческую составляющую X., — дает приблизительно следующую картину: поле, где душа X. существует, не являясь при этом ни полем, ни его травой, ни зверьми, ни растениями. Ландшафт спокоен: белого, бежевого, бело-желтого, салатного цветов, голубого с синими прожилками — не вены, скорее — жилки листа; ландшафт, поле перерезается мощной красной линией — от алого к малиновому, с розоватыми блестками; поле с выбеленными злаками — августовское, припорошенное снегом, сбившее к холодным все свои цвета, украшенное парящей алой рекой. Свет над этим молочен, без намека на его источник. В преддверии общения поле еще более белеет, цвета скрываются снегом, не занесен лишь сухой тростник на берегах остановившейся реки, который окрашен отдельными пятнами — как бы рассыпанного с воздуха сухого пигмента. Здесь, однако, возникает в правом углу косым осколком некоторая фактура: напросвет вроде витражной стекляшки — ультрамарин, бутылочное стекло, желтый кошачий, рубин; цвет зависит от времени года, настроения, вчера.

Люди, допускающиеся в рассмотрение, существуют для X. компактно собранные в некоем городке, где живут вполне комфортно, в отдельных домах. Имеется разве легкий оттенок пересыльности или не всегда старательные почтальоны. Город — в данном случае — не есть некоторое новое уподобление X., но его мнемонический способ организации памяти.

Анализ незнакомой среды — интуитивен в части соотношения ее с тем или иным диапазоном, далее — см. выше (подбор уже имеющихся схем, при новизне структуры — дополнение их одним-двумя новыми элементами). После установления факта он полагается установленным и дальнейшему пересмотру не подлежит. В крайнем случае, любое повторное рассмотрение — не его замена, но наложение на него — как чешуя, внахлест — факта откорректированного. Отношение к окружающим: к большинству — безразличное, к большинству меньшинства — безразличное с пометкой «наш», люди, являющиеся «ограничителями» X., являющиеся, в сущности, его составляющими.

Литератор. Неплохой стилист. Письмо служит средством одеть «знания души» для показаться на люди. Фраза всегда ровная, без разрывов; поведение слов не самостоятельно, но изначально задается фразой. Случайных слов, впрочем, не бывает. Тексты не содержат ощущений

в себе, но являются их описаниями. Причина: несмотря на его структуру, Х. полагает тексты соотносящимися лишь с одним из диапазонов; все тексты как бы располагаются в одной зоне. Прежде всего это связано с отсутствием «самоотделения» — не преодолен порог личного отношения к себе — здесь, в этом смысле, показательно то, как Х. воспринимает окружающее: возможность «чистого», «прозрачного» ее восприятия отсутствует: все фактурные и энергетические разнообразия среды лишь усиливают, иногда — переключают текущее эмоциональное состояние Х., в сумме образуя тяжелый, мутновато-желтый флексигласовый купол вокруг человека, особенно мутнеющий к вечеру.

Женщина. Умна. Весьма любит командовать. Манера проведения свободного времени — потакание себе. Светлые волосы, серые глаза. Рост около метра пятидесяти пяти, вес — около сорока килограммов. Крайне самолюбива. К одежде и внешнему виду небезразлична, но одеться может во что попало, косметику практически не употребляет. Курит. Двадцать девять лет. Русская. Беспартийная. По временам — даже счастлива.

Рассказы публиковались в «Митином журнале» № 25

МЕМЛИНГ КАК АБСОЛЮТНЫЙ ДУХ НЕБОЛЬШОГО РАЗМЕРА

Приступая к тексту, посвященному жизни и творчеству народного художника Бельгии Яна (Ханса) Хермановича Мемлинга, сделаем ряд предуведомлений, связанных с миропониманием, присущим автору на момент этой работы:

а) за всяким произведением художественной культуры кроется известная крутизна, сопровождавшая возникновение данного произведения;

б) крутизна процесса создания находится в согласии с крутизнами ситуаций исторической и общежитейской, внутри которых действует художник;

в) Закон сохранения крутизны (сформулированный теперь автором): крутизны любых времен и подчиненным этим временам индивидуальностей друг другу в известном смысле эквивалентны. Поэтому толкуя даже вкривь и вкось произвольный артефакт и любое художественное явление, основываясь на нерассасываемости породившей его крутизны (вторая половина Закона сохранения), особенно далеко от смысла данного явления или артефакта не можем уйти в принципе. То есть переводя сказанное в обиходное бормотание: все, что пришло нам на ум при разглядывании репродукций картин Мемлинга, при чтении о нем, при размышлениях обо всем, где — тем или иным образом — присутствует Мемлинг — имеет к Мемлингу (в данном случае) самое непосредственное отношение.

Итак, существует несколько легенд, связанных с появлением Мемлинга на живописном горизонте, три из них связаны с госпиталем Сянт-Янс в Брюгге. В одной из них речь идет о солдате, которого привел в госпиталь случай: воине Карла Смелого, после поражения при Нанси пришедшего к дверям монастыря в поисках ночлега. Есть версия о солдате, впадшем в беспутство и решившем поправить свои дела писанием картин для монастыря. Есть версия о раненом солдате, влюбившемся в ходившую за ним монахиню.

Большинство сведений о Мемлинге, а также репродукций его картин взято из книги, название и имя автора которой — с данным текстом она, в сущности, почти не связана — упомянуты не будут; желая быть корректными, однако, укажем ее регистрационный номер:

4903020000—031

Г 025(01)—83 128—82.

Считается, однако, что упомянутые выше версии имеют мало общего с реальной историей Мемлинга, что родился он в тридцатые годы XV века, скорее всего в Германии, под Майнцем, близ которого существовала деревенька Мемлинген, и был по национальности немцем. Известно также, что с детства он отличался хорошим телосложением и физической тренированностью, так, в возрасте восемнадцати лет, он занял третье место в прыжках в длину на соревнованиях в Кёльне, с результатом 5 метров 68 сантиметров — по нынешним меркам результат явно невысок, но учтем и произошедшие с тех пор акселерации, и устройство стадионов (например — покрытия секторов), и состояние спортивного инвентаря. К тому же — если мы взглянем на его автопортрет, — не признавать аутентичность которого нам нет ни смысла, ни оснований, — мы увидим, что на спортивном поприще особых успехов он и не мог добиться: мы видим лицо человека интеллигентного, печального, с несколько плачущими губами, с оттенком оторопи, недоумения — сглаживаемого, впрочем, общей мягкостью черт его лица: он будто пытается что-то вспомнить, может быть, еще только пытается осознать саму необходимость вспомнить что-то; душа его точно недоукомплектована какой-то деталью.

Не беремся судить о причинах и обстоятельствах, вынудивших (позволивших) Мемлинга(у) перебраться на жительство в Брюгге. Тем не менее известно, что в 1466 году он числится в Брюгге уже домовладельцем, женат, имеет — либо будет иметь впоследствии — трех сыновей, овдовев в 1487 году, скончается в 1494-м.

Мемлинг, надо отметить, слабо присутствует в окружающем нас воздухе.

Трудно понять — сказать сразу, или когда говоримое станет убеждать уже и за счет усталости, вызванной самим чтением. Речь о том, что любая новая штука искусства, например, — есть ввод в мир очередного нового его куса и нового термина, который, в идеале, — заглавие этого текста, название картины и т. п. Как бы найти чтобы в каталоге. То же и в случае художников определенного класса: в присутствии любого из которых (довольно одного упоминания, куда уж — его целиком) воздух становится имперским и тоталитарным: все вокруг служит лишь — глядя из потом — лишь для обеспечения его нужд, для подвоза материалов. Брейгель, Вермеер, Рембрандт — фамилия, взятая как термин, моментально высвечивает, излучает свои содержимое и смысл. Не то Мемлинг.

Здесь вот как: мемлинг как термин, как предмет, штука, которую непонятно к чему и как приспособить, поскольку назначение ее для нас темно. Нашли на свалке кофейник — ну так это понятно: кофейник. Чашка, ложка, керосинка. И тут вот: какое-то такое . . . деталь? само по себе? что-то из области не известного нам, например, пчеловодства? или этим пользуются при ремонте будильников? или вскрывают трупы?

Напомним: Мемлинг: «Страшный суд» (триптих, Гданьск), «Портрет Томазо Портинари» и «Портрет Марии Маддалены Портинари» — это диптих, «Мадонна с мертвым Христом», «Триптих Донна», «Обручение св. Екатерины» — триптих, «Оплакивание Христа», «Семь радостей Богоматери», «Триптих Прадо», «Мадонна с младенцем на троне и два музицирующих ангела», «Благовещение», «Человек с медалью», «Портрет

Марии Морель», («Сивилла Самбета»), «Диптих Мартина ван Ньивенхове», «Рака св. Урсулы», «Триптих из Любека» — наиболее известные его работы.

Это весьма непривычная для нас проблема — в последний раз, возможно, мы сталкивались с подобной в каком-то боковом ответвлении юности, по старой детской привычке к подобным медитациям: есть штука, которая непонятно зачем. Потом становится так, что если непонятно зачем и никто не намекает, что к чему-то тебе это надо приспособить — то и не надо. Взгляд ощупывает предмет, и если тот не нужен — мы его и не видим.

Мемлинг — проведя некоторое время в Брюсселе — прибывает в Брюгге. Оставим в данном абзаце проблемы, связанные со становлением Мемлинга как живописца, и приведем лишь сведения о той среде, в которую он, вполне успешно, встраивается. Это время, сложившееся на переходе от Филиппа Доброго к Карлу Смелому. Брабант — чьим главным городом был Брюссель — входит в состав Бургундского герцогства. Цитата: «Брюссель стал в ту пору второй после Лилля столицей этого недолговечного, но блистательного государства. Герцоги из французской династии Валуа искали независимости от родственной, но слишком алчной и могущественной Франции. Богатство и вольный нрав фландрских городов служили верной опорой бургундскому дворянству; блеск бюргерского золота и рыцарских мечей согласно сиял во имя общей выгоды». Сменивший Филиппа Доброго Карл Смелый, увы... погибает в битве при Нанси в 1477 году. Бургундские земли вновь отходят к Франции, а Фландрия остается независимой от Людовика лишь потому, что дочь Карла Смелого вышла замуж за Максимилиана Австрийского. «Золотой век» бургундских герцогов заканчивается. Брюгге, бывший в середине XV века оживленнейшим портом Европы и одним из самых богатых городов мира, уступает свою славу Антверпену, становится тихой провинцией, начинает угасать. Мемлинг же принадлежал к братству «Снежной Богоматери», куда входила верхушка брюггской буржуазии, и даже сам Карл Смелый и его жена Елизавета Йоркская. Величие оседает, деньги теряют блеск, хотя продолжают сохраняться в подвалах.

Что такое представление о голландском живописце? — задался вопросом Фромантен, — как не представление о человеке, сидящем за своим мольбертом. «Видишь внимательного человека, немного сгорбившегося, с подготовленной наново палитрой, тонкими, чистыми кистями и прозрачным маслом. Он пишет в полумраке. Лицо его сосредоточенно, рука осторожна. Он яростный враг пыли». То же может быть отнесено и к Мемлингу: и время, и место, и чистота тонов, и размеры его картин: все очень маленькие (в музее Мемлинга в Брюгге — госпиталь Синт-Янс — посетителям предлагают лупу). Портреты — сорок на тридцать сантиметров, «Мадонна с младенцем и двумя музицирующими ангелами» — 57 на 42 сантиметра, «Человек с медалью» — 29 на 22 см, «Сивилла Самбета» — 38 на 26,5. «Диптих ван Ньивенхове» — 44 на 33, «Семь радостей Богоматери» — 81 см на 189 — при колоссальном количестве персонажей и событий.

Конечно, писать столь чисто и педантично мог лишь человек спокойный. И не только по своему характеру. Уж коли речь о художнике, то характер не столь все же важен, а человек спокойный как-то изначально — и живущий и работающий без постоянной нервной дрожи: он не продлевает себя вперед, торопясь успеть зафиксировать, реализовать будущее, которое уже в нем, нет — он пишет словно по памяти.

Мы не знаем, конечно, что такое эпизоды Священной истории: мы не знаем, что они такое, когда висят в доме на стене, мы не знаем, как

это — Священная история, передаваемая в поколениях. Мы не знаем, что такое это производство мадонн и христов: мощный европейский завод по производству картинок, выделение мадонн и святых в окружающий мир — как бы пополняя, содержа в постоянном количестве (как вместо истертых, замурзанных бумажек новые купюры), число мадонн и распятий должно оставаться постоянным на один квадратный километр площади или на переменное количество душ населения страны.

Нам не понять в принципе плавного и долгого перетекания жизни по одним и тем же картинам: полноте, ведь это жизнь проходит, появляются новые виды тебя самого: твоя жизнь, детством связанная с волхвами у тебя в изголовье, с картинкой, за годы обглоданной глазами, повторяется другой такой же картиной — и старея, и обновляясь.

Нам не знать возвращения картинок, должный стать мифологией паноптикум был устроен слишком рационально, внятаг: всем этим Павлаким Морозовым и Настасьям человекам не хватает свободы воли, апокрифы о них — за исключением разве Чапаева — невозможны. Случайное, вроде самаритянки, продающей поэту Ивлеву бутылку коньяка после закрытия отдела в гастрономе, или ментов, крадущих у поэта последний четвертак, заначенный глубоко в складках тела, — в присутствии как бы накладывающихся поверх трепетных донаторов последующих веков, вот что может обрести повторяемость своей жизни.

А Мемлинг, высокий, мощный, курчавый, могущий поднять на вытянутых руках теленка, живет в Брюгге, богатеет, скупает дома, школит учеников, пишет свои маленькие картинки, которые, не сцепляясь в единый поток, служат лишь внешними приметами скрытого за ними: рассыпающего вокруг себя цветные и красивые прямоугольники — так всякий мифологический организм, в сущности, — внутри любой религии — отдельный ее росток-отросток. Орган, выкинувшийся из данного Бога, бронзовый орган чувства Бога — не поглощающий: излучающий очередное чувство.

Мемлинг живет, пишет хорошо, говорят, что к старости облысел, принялся страдать одышкой, после смерти первой жены хотел жениться вторично, но воспротивились сыновья, впрочем, для Мемлинга этот случай не характерен, что-то тут просто от какой-то мелкой стариковской обиды либо прихоти, а вернее всего — желание заполнить возникшую в доме пустоту.

Брюгге — смутно, теперешний, известный нам по фотографиям как бы выветренной из известняка центральной площади, шикарней, — прежний не известен вовсе: как можно понять, что такое подобная картинка: кадр Священной истории, пополненный донаторами, висит в доме самих донаторов. Донаторы же — серьезная проблема для самого художника, увязать и ангелов и людей отсюда: жизнь₁ (если так: жизнь=жизнь₁+жизнь₂+жизнь₃+... и т. д.) уходит на приобретение умения совместить на плоскости и тех и других. Это, в самом деле, очень серьезно.

Он, конечно, представитель, экземпляр таких людей — мемлингов: осмотрительный, обращенных назад — всякий раз смотрящих назад, всякий раз рассматривающих полученное, как перед тем, как лечь спать, разглядывающих подарки, полученные нынче на день ангела — что суть принципа их существования: они милы и интеллигентны, но слишком в них развито — и определяет в их поведении слишком многое — требование вкуса: так или иначе, но связанное с процессом поглощения чего-либо.

Здесь плоская и бесхитростная арифметика: Мемлинг был активным мемлингом, что — при видимом сходстве с остальными его рода — давало ему еще одно измерение, существуя в котором он и мог тво-

ритель; характерен сам характер этого добавочного измерения — почти жалкий, едва достаточный для выпархивания довесочек, слабенькая привилегия, вроде бесплатного проезда в общественном городском транспорте.

И — как все, кто выходит за пределы обиходной плоскости, — он приобретает в этом измерении дополнительные черты и приспособления, требуемые, среди прочего, для привлечения внимания к себе; какие-то зацепочки, присасыватели, щупальца либо пассивные выступы — за что читатель-зритель сможет уцепиться и удержать проскальзывающее мимо означенное словом «мемлинг»: утерявшее теперь все свои дополнительные проекции: косточки сгнили, остался музей — ну так что музей . . . — а картины и относятся к этой дополнительной эфирной, клочковатой, цепкой субстанции. Совокупность каких-то защелок, крючков, полостей, шероховатостей, клемм, пуговиц, приманивающих цветов. Он не велик размером, и, чтобы оказаться замеченным, приходится всюю расшепирать свой хвост. Он слаб и потому обязан быть галантным.

Но мы, увы, не видим способа устроить в картине драйв как-то иначе, нежели за счет технических мучений и напрягов — он был спокойным: тем хуже, без драйва нет кайфа, а следовательно, искусства: минимальной подъемной силы, держащей сделанное на лету — и все не падает за счет технической изощренности: посадить на одну доску донатора рядом с неотбрасывающей тень Богородицей и т. д. Не веря в достаточность изображенного, он постоянно изыскивает какой-нибудь завиток, дополнительную детальку, мучительно сочиняемую немотивированность: пальцы Сивиллы, вышедшие за раму; медаль — на груди человека с медалью; сферическое зеркало на створке окна — в диптихе Ньивенхове: импульсы, дотаскивающие его труд до существования — и самое печальное, что он прав: именно эти вторичные вещи. Позволяют быть.

Мы в пространстве галантных усилий, в промежутках дискретного — как кусочки сахара — счета, жильцы где — нежные отдельности. Персонажи картин выстраиваются в прихотливые линии, в кармане каждой из которых алгебраическая формула в красных корочках. Или св. Власий, св. Иоанн Креститель, св. Иероним и св. Эгидий из «Любекского триптиха» — вытянутые, чистых тонов, как разноцветные брусочки в новооткрытой коробке с импортным пластилином. Здесь тихо радуются наличию памяти. Что, однако, не так уж и банально . . .

Дом не сгорел, ничего такого. Карл Смелый потерпел поражение под Нанси, что-то ушло из Брюгге: что? Ничего, казалось бы, — насколько понимаем мы — не переменялось, резня не воследовала, все живы и здоровы, в подвалах все то же, и в комнатах все то же, благо-состояние не уязвлено, уклад не порушен, но — что-то ушло, стержень извлечен.

Стержень извлечен — практически невесомый, не вполне уютный — чего хорошего общий стержень: но теперь все расплзается, раскатывается, как кругляши, соскочив со штыря детской пирамидки: извлечена из жизни некоторая пассионарность ея. Мы не знаем, как это.

Наступает время мемлингов. Время мемлингов наступит еще до Нанси и продлится какое-то время после — пока звучит еще эхо ли, звук, звоночек: достигнут некий максимум. Говорят, это был «золотой век» Бургундии: все выгналось в максимум, предусмотренный герцогству, — выше струям фонтана не подниматься куда: полноте, при чем тут смерть и поражение Карла Смелого — это, как раз, кстати: «золотые века» должны оканчиваться разом, а не агонизировать, а разгром или оргазм — какая, в сущности, разница.

Золотой век, выгонка всякого из живущих в нем в максимум — трудно понять, что делать человеку там: нам, во всяком случае, не понять. М. Б., американцам — в части комфорта для тел, бог с ними. Максимум, полагая шапочка подброшенного камня: люди вместе вознеслись в достоинстве и благополучии бытия своего, но мы же христиане (думают и чувствуют они), мы суть подобие, и высшая точка предназначена, очевидно, для перепрыгнуть **туда**: два мира почти совместились на одной картинке, и на картинках равноправны — отличимые лишь легонькими спицами излучения от голов особы оттуда — здешние и гости: все готово для перевода жизни здесь в жизнь туда: перевода гипсовой статуи в бронзу.

Картинки, надо полагать, вторичны. Они лишь признаки и свидетели: совмещение на пороге, расстояния между осталось миллиметр, слияние уже произошло: не придет Царствие Божие приметным образом. Карл Смелый — черт его дери — гибнет, герцогство приходит в упадок, золотой век подергивается сальным каким-то налетом. Но — что это, как не знак, что пассионарность употреблена на конвульсию сонтия, на перенос душ туда, на вспышку магнаия для снимка, запечатлевшего людей вместе с их именами на небесах.

Мы не можем знать, как так. Мы не имеем тут, неподалеку, время от времени ребят оттуда? нам не во что вписаться где? сама мысль об этом для нас не мысль?

Мемлинг работает в среде, его породившей, он результат разлома мира на: До упадка и После. Разлом не болезнен. Есть ощущение фиксации на небесах — разлом и упадок подтверждают совершенность. Это — коллективный выброс туда. Это — идеал Страшного суда — у Мемлинга не страшного совершенно: с нагими юными, выходящими из-под земли и восходящими по ступенькам к раздаче целлофановых кулчков с подарками: как бы сухим пайком по прибытии на место дальнейшего прохождения службы (какая нелепая для нашего представления о Европе вещь — очередь).

Мы отметились. Нас записали. Дальше все будет О. К. Другое дело, что мир шелкнул, время разламывается, со скоростью света бегущая по чашке трещина: порча не замечена — есть еще гладкое время: сладкое, умиротворенное, с горчинкой. Мемлинг понял кайф произошедшего, Мемлинг в красивой зеленой спецовке обходит дозором небесные рельсы.

Небольшой белый мемлинг (зверек, птица, рука с кисточкой) грустный по никакой другой причине, как то, что немножко ушиблен волной, лишь ее небольшой резонатор, записыватель, немножечко фотограф, чуточку кейфовальщик, отчасти поэт в изрядно-таки навязанном ему порядке вещей непосредственно близком (на отдалении шепота) Царствию Божьему: что уж тут поделать, если весь ты ограничен сверху, что суметь тут делать самому, а, в сущности, — не сумевший завестись на свой страх и риск: потому что как было не согласиться с благовонностью времени, с его человечностью и коллективным улетом туда, куда надо? — в чудную эпоху теологического реализма: что нам с ним, Мемлингом, делать, на кой он нам такой?

С точки зрения нашей — это как-то слишком уж по-европейски: те же подвалы с соленым и маринованным золотом, оставшиеся и после того, как. Странная, пузырьковая европейская история: вошел в расцвет, пришел в упадок — но все живы, и почти ничего не переменялось, ничто не перекрашено инверсивно: наличие отдельных погод, сезонов — куда там нам с нашей то и дело по-разному, но прямолинейной историей.

Мы настолько красиво линейны, что хотели **туда**, напечатав декреты. С новой гуманностью Самого Страшного суда, где кто надо — пойдут одесную: с наступлением светлого будущего реанимируются все персональные покойники, которых — пока, предусмотрительно — хоронят на специальных местах. Астральные прожектора броневика, в свете которых пионеры салютуют знамени. Все это просто — как достать спичку из коробка.

Маленький нежный мемлинг метет хвостиком рельсы, ласкает кисточкой рельсы от пыли; по ним — они в полном порядке — каждый поедет поодиночке потом, услышав свое «нди к нам!» Ну, а нас — повезли бы в теплушках.

Тем не менее что-то ведь щелкнуло и у нас: быстрая легкая трещинка, и все поломалось. Трещинка прошла по вертикали, как худой пограничный столб; уходим дальше, по горизонтали вправо: а тут какое-то время продолжает кончатся, дело к вечеру, свет низкий, солнце человеческого роста, свет параллелен мостовой и видео, какие пыльные бока у автобусов. Дальше, вправо, потому вправо, что ход часовых стрелок развернулся на плоскость; отъезжаем дальше, а время все складывается в какой-то странной, малой пустоте на горбу: разваливается, распадается на жаиры, сжимая лица в размер иконки на грудь повесить, аккредитационной карточки — и нас пускают куда-то вовнутрь абсолютно чужие вахтеры, взглянув не на карточку, а в лицо; в этом — куда мы приходим — подвале такие же все: всяк себе герцогство; принадлежа же герцогству, которому повезло, которое не оставил пока Господь, стоит ли задумываться о том, что потом . . . — вот что такое Мемлинг. Вот о чем он: о старости; о возрасте, когда пик очень высоко подброшенной жизни пройден: ты можешь считать себя отпечатанным где-то и, выкричав максимум, на обратной дороге наделять своих — уже тебе не нужных персонажей — мудростью и серебрищимся светом; два мента обыскивают никелированного поэта, парочка светящихся вместе на простынях, другой снимок влоборота под дождем, идущим вверх: мало ли что, была бы охота, хотя после, возможно, скажется больно — право же не надо, серьезность проблемы пропорциональна, конечно, размаху крыльев мемлинга как упомянутого в заглавии. Да и то: он себе пока так просто пролетел.

Их — таких, сяких и повеселее довольно в пространстве перемещается много.

МЫ ВАС ВЫЧЕРКИВАЕМ, СЭР

Конечно, форма длящегося настоящего здесь неуместна — и потому также, что процесс требует времени вовсе не этого, и ничего, собственно, не требует, а происходит моментально и необратимо — тем более необратим он, что мы и не знаем — что произошло, либо происходит, когда мы вдруг ощущаем, что некто — вычеркнут. Вообще-то, перевод в безмятежно длящееся настоящее уже вполне просвистевшего момента отчасти и является темой данного письма. Конечно, нам следует заранее оговорить и извиниться перед

Вами, сэр, — Ваша, собственно говоря, судьба нас в данном случае — Вы вычеркнуты, увы — волновать уже не может, и эта попытка растягивания времени с помощью грамматических форм (не растягивания даже, а извлечение некоторой точки, запятой из времени и перемещение ее как бы с тротуара на ладонь) — предпринимается вовсе не с целью облегчить Вашу ситуацию — и уж тем менее из желания ее переменить обратно — тем более, как нам это сделать, если механизм нам неизвестен.

Конечно, заглавие допускает разницу интонаций своего произнесения; разнообразие твердеет, если поиграть и порядком слов: «Мы Вас вычеркиваем, сэр», «Сэр, мы Вас вычеркиваем», «Вас мы, сэр, вычеркиваем», доходя до уже почти фамильярщины «Вычеркиваем мы Вас, сэр», намекающей на некоторый интонационный, переводящий все в шутку хвостик. Которого не будет, равно как нет и игры интонациями в самом заглавии. Потому что все эти четыре слова и запятая произносятся сразу все сразу, а не по буквам. Эту фразу говорит как бы вовсе не человек. Человек то же самое сказал бы так: «Мы Вас вычеркнули, сэр» — когда ему, говорящему, уже безразлично: разницей между прошедшим и все никак не проходящим настоящим и пишется наше послание.

Как мы уже сказали, Ваша судьба не является предметом нашего беспокойства. Предметом нашего беспокойства не является, в действительности, что-либо: предметом нашего интереса является моментальность произнесения фразы, выставленной заглавием, и суть и смысл ее произнесения. Мы — покамест невычеркнутые — заинтересовались средой или сферой, где вычеркивают, откуда сведения об этом поступают к нам. Подобная саморефлексия нас, признаться, удивляет — живя себе и живя, всех нас себя как всех вместе исследовать мы не затевали. Возможно, было еще не время. Теперь, надо полагать, оно есть.

Не Вам, уважаемый, объяснять, что описание нашей среды, круга — как хотите, по частям, отдельным представителям и отношениям между ними (нами) результата бы не дало; выводы оказались бы недостоверными, займись мы теми или иными — а хоть даже всеми — проявлениями круга: они все же чуточку вторичны по отношению к сути дела, как кошачьи хвосты к котам. Вы, конечно, понимаете, что теперь нам интересен именно Ваш случай — вычерк одного из невычеркнутых прежде. Что нами было и быть перестало — тем более, что эту потерю не мы себе изобрели и за нее не голосовали — суть уловить может и позволит(ь).

Поймите, уважаемый, подобные вычеркивания нас не радуют. И потому, что ряды наши редеют, и потому — как следствие — возможность вычеркивания всех нас вовсе не абстрактна. Как, скажем, лицеисты 19 октября, по одному уходя, выключаящие за собой свет на пюпитрах. Думаем, эта картинка придется вам по душе, впрочем, мы ничего о Вас теперь не можем предполагать. Откуда нам знать, как оно Вам теперь — думаем, место естественной принадлежности к чему-то смутному, но, тем не менее, очевидному заняли иные ценности и смыслы, порождающие вполне закономерные и приятные Вам кайфы, но дело-то не в том, а в том, что — если похеренными окажемся все мы — уйдет что-то нечто безусловно важное и сущее, существующее еще теперь — в нашей принадлежности к чему нет, разумеется, ни микроба нашей личной доблести.

Однажды был случайный разговор между двумя (в тот раз познакомившимися) нашими. «Мне — сказал один — текст ничего не го-

ворит, пока я не познакомлюсь с автором». «Да, — сказал второй, — а познакомился, так тексты уже не читаешь». Ну, не то чтобы не читаешь, и не столь мы уж так ленивы и нелюбопытны — хотя и грешны иной раз. Просто дело опять не в том. Должна же быть какая-то парадигма, определяющая, где, собственно, живешь — так в качестве одной выступает не свод сформулированных до понятий представлений, а — из желания, что ли, совместить сразу и приятное, и полезное, и все остальное — сам наш круг, то есть отдельные его персонажи: как бы граждане, обведенные кружочком. Уж не Вам это разъяснять, и что подделаешь, но всякий встреченный впервые либо обводится кружочком, либо перечеркивается и в серьезной жизни не учитываем; что, безусловно, весьма сужает число подвластных нам в рассуждениях форм жизни, тем не менее, ничего не попишешь, это то же, что и «Мы Вас вычеркиваем, сэр» — что, понятно, означает перечеркивание ранее установленного кружочка косым крестиком.

Не сочтите это проявлением неприязни — видит Бог, как расстраивает нас каждая новая потеря среди нас (не слишком сильно). То есть, возвращаясь к только что сказанному, мир, во всем его бесконечном разнообразии и т. д., определяется — в качестве карманной системы координат, что ли — отдельными... теми, словом, кто обведен кружочком. Объяснить это довольно сложно: некие отдельности, которые, скажем, влияют; реакции этих отдельностей; каждый обведенный как некое и искусство, и наука, и еще что-то впридачу. Только все это не мертвая координатная ось, а некоторое приращение жизни. Вот видите, насколько все сразу сухо и неуклюже щелкает, какая-то протезная лексика; право слово, хоть теорию развивай — а все для описания одной простой и маломощной вещи. Нет уж, сударь, лень это или не лень, а измерять мир мы будем друг другом, а не общественной линейкой. цепочкой прикованной к бачку с кипяченой водой.

Здесь Вы — присутствуй в процессе сочинения этого письмишки — должно быть возразили бы: к чему все эти, чреватые мучительными описаниями разборки, коль скоро можно просто попросить вычеркнутого поделиться своими впечатлениями. Да, но кажется, именно этого Вы бы предложить не смогли. Вы бы реагировали — окажись сейчас здесь — иначе. Ну конечно, Вы бы не стали грубить или обижаться, ни боже мой, не стали бы качать какие-то — кажущиеся Вам существующими в силу давнишнего нашего общения — права. Нет, зернее всего Вы бы принялись объяснять. Вам, наверное, сейчас все время хочется объяснять. Не нам, конечно, и не себя, а так, вообще: о человеке как таковом, о политической ситуации, о трагедии культуры, о некоторых нравственных правилах — здесь нет иронии, в нарушении каких-либо нравственных правил не упрекнет Вас никто, и речь-то не об этом: как было бы просто, если бы соблюдение некоего цельного пакета правил — явных и осознанных — управляло бы принадлежность к кругу обведенных кружочками: право же, это была бы чудо-какая прелесть, поскольку иные из до сих пор не перечеркнутых... как бы это выразиться по-галантнее... с точки зрения... Видимо, своими объяснениями Вы теперь распространяетесь повсеместно. Видимо — но это, конечно, наши домыслы — при перечеркивании человека, как он, кстати, потом полатыни: Homo перечеркнутус? постигает умение находить причины всех следствий во всех возможных средах — с полной утратой любви к рассуждениям в духе «семь-восемь», каковая логика в области умственных процессов в каком-то смысле определяет нас.

Вы же теперь точны и, читая наше послание, отмечаете, видимо карандашом на полях отдельные не вполне ловкие выражения или

не вполне уклюжие обороты — боюсь, несколько при этом кривя душой, насилая себя придираяться. Но нет нам кайфа в Вашем устранении! Нет нам в том ни радости, ни особого смысла: да будь Вы хоть сто раз вздорным или эгоистом — что за печаль, были Вы существом вполне отдельным, и очередная утрата некоторой отдельной самостоятельности нас должна была бы, скорее, огорчить.

Здесь отметим, что с момента Вашего вычеркивания жизнь не остановилась, мы с Вами не разведены навсегда и всюду: как же, нам еще общаться и общаться. Впрочем, мы-то сами и не знаем — осознали ли Вы уже факт Вашей вычеркнутости, равно как не ведаем, как именно эта вычеркнутость может повлиять на Ваше, например, самочувствие или бытовые привычки. Если плохо — извините нас, пожалуйста, мы ведь не со зла, да, собственно, и не мы вовсе. Повторяем, нам неизвестно, во вред Вам произошедшее, или на пользу — но кажется, пусть с какой-то даже бытовой точки зрения — на пользу, в любом случае Вы вышли из весьма крутого для Вас состояния. Вам теперь будут неважны многие вещи, в последнее время сильно отягощавшие Вашу жизнь. Теперь все будет проще, то есть — для Вас — естественнее.

Конечно, ни о чем таком знать мы не можем. (И дай бог, чтобы не узнали — должны бы, кажется, сказать мы, однако — не скажем.) Что можно сказать об изменении отношений нас к Вам? В какой разряд людей теперь для нас переходите Вы? Поймите, нет тут самолюбования: мы, например, весьма интересуемся — является ли наш круг пока невычеркнутых единственным в своем роде. Мы резко не хотим быть уникамами. Нам от этого болит. Существуют ли варианты сред, подобных нашей, персонажи которых оперируют теми же крестиками-ноликами, но по-иному? Есть ли, и можно ли и по-иному? Только, знаете, само это предположение родилось лишь теперь — как некий логический арабеск — по ходу движения каретки. А так, само по себе, не возникало. И не-возникновение не спишешь на эгоцентризм среды, не сойдется что-то.

Впрочем, речь не о нас. И не о Вас. Впрочем, можно сказать, что Вы теперь относитесь к разряду людей, на которых не обижаются. Не вполне так: мы не обижались на Вас и в форме единственного числа второго лица, тем не менее тут есть какая-то разница между двумя необижаниями. Здесь, кстати, можно опять помянуть Пушкина: есть у него насчет английского лорда, который при случае не побрезгует, а даже и положит себе обязанностью не дать спуска нахамившему простолыдину, выяснив с тем отношения на кулачках. Кажется (исходя из того, что очевидные вещи не требуют — не позволяют, собственно — своего рассмотрения, а он об этом написал), сей принцип не был для него органичен. Видимо, он тут сомневался. Мы же, конечно, на подобное выяснение отношений не пойдем. Впрочем, тут мы в лучшем положении, нежели А. С., ибо обогащены опытом жизни в государстве нового типа в качестве интеллигентов (не говоря уже о проблемах, возникающих в результате общественного транспорта). Это ж было бы каратэ просто какое-то бесконечное.

В сущности — то, что говорилось о Пушкине, вступившем в зарубу с пьяным конюхом, — это ведь опять о том же: о вещах естественных настолько, что существование их прозрачно. Что же, со стороны виднее? Да вряд ли, милостивый государь, и разговор наш потому вынужден ходить между нами и Вами. Мы понимаем, что сочиняемое нами теперь маловыразительно и скучно: а каким же ему быть, если разговор то о Вас, то о нас; откуда тут цельная драматургия.

Разумеется, если прикинуть, на что такое описание предмета (то

с одной стороны, то с другой) похоже, то мы-то с Вами понимаем: это сразу две вполне приличные традиции, в одной из которых самоопределяться рекомендуется со словами «есть это», в другой же — «ты — не это»: через некоторое время обе приходят к одному и тому же результату; впрочем, теперь они ни при чем, вернее — они работают и в упрощенном толковании, почти чисто бытовом — каковой вариант на нашем с Вами уровне нынешних разборок единственно и возможен — где тоже совпадают в результате, но, увы, уже в пределе: это, как Вы, вероятно, помните из школьного курса геометрии аппроксимация окружности вписанными и описанными правильными многоугольниками. Периметры обоих многоугольников сходятся к длине окружности, но у нас, увы, бесконечности в запасе нет, так что ясная и со всех сторон круглая сфера, разделяющая Вас и нас, в рассуждениях не возникнет, и уж тем более не окажется в ней окошечка, дырочки, через которую сферу можно запросто вывернуть наизнанку.

Понимаете, сей род речи весьма опасен для человека не непредубежденного. Для себя-то нам подобные вещи оговаривать незачем, для Вас же — уже приходится, увы. Сей род речи не есть автоапология, и не признак нарциссизма, и не проявление детской психологии: «посмотри-как, мама, как я пляшу». Мы, собственно говоря, перекрестными сравнениями не занимаемся. И, что важно, — это, во-первых, не есть внутреннее противоречие, и, во-вторых, — это вообще никак (курсив). И понимайте эту фразу как знаете.

Вот только не полагайте нас приехавшими в мессианство. Это бы Вы очень ошиблись — ведь Вас, например, мы вычеркнули. А для мессий, надо полагать (и для художника, см. напр. хрестоматию «Искусство и художник в зарубежной новелле XIX века») общедоступная общезначимость значит ох как немало. От отсутствия оной страдают: «нет пророка в своем отечестве...» Вот видите, как странно — всего-то такая маленькая вещь, что Вас вычеркнули, и столько сразу приходится ставить «не», описывая следствия произошедшего. Не думайте, что... не надо полагать, что... не считайте, что... не надо принимать нас за... Что за мораль тут наклеивается. Уж и не знаем. Вам виднее.

Вы как бы прихватили от нас что-то и будете жить на это все следующее время — какое-то время еще сохраняя по инерции и по запаху прихваченного — который вскоре выдохнется — мнимую с нами близость. Я согласен, что с Вашей точки зрения выглядит это неубедительно, Вы можете говорить про уникальность всякого личного опыта, лишь отчасти, да и то — косвенно связанного с нами, но... прихватили и отделились — были отделены, и приходится в очередной раз говорить Вам, что сказанное только что не «ай-яй-яй» и не инвектива, а так есть и все тут. Ну, медицинский факт, извините.

Обратимся, наконец, к фактам. Которые, конечно же, столь же не выстраиваются в логическую для Вас последовательность и кажутся субъективными и произвольными — почти злонамеренно надуманными. Это не так.

Роман о Вас, конечно, не напишется. Хотя есть для него как бы и оболочка — некоторая Ваша внутренняя динамика, выразившаяся в переходе в новое цельное и определенное состояние. Вы, одним словом, выскочили. То есть выскочили: а) за рамки своей привычной жизни, тем самым — что плюс для возможности романа — чего-то добившись, и б) из нашего невнятного круга — что, как ни крути, а тоже как бы хорошо, поскольку в каком-то смысле обрели независимость от него.

Вот ведь какие парадоксы: именно это отделение — то есть, казалось бы, обретение чего-то своего, индивидуальной жизни и уход из-под

некоего коллективного мнения означают, в действительности, нечто прямо противоположное тому, что, как Вам может показаться, произошло.

Но это все еще не факты. Но что считать фактом? Какие-то Ваши внутренние процессы и ступеньки, связанные теперь с какими-то движениями в Вашей индивидуальной судьбе кажутся столь же значимыми, как то, что сегодня Вы, скажем, отобедали в такой-то столовке (если, конечно, не на Гавайях). Но почему, все ж таки, оказалось, что Вы оказались вычеркнуты?

Что теперь? Конечно же, никто не предаст Вас анафеме, никто не будет отрещиваться от знакомства с Вами, женщины не станут стыдиться бывшей с Вами близости, никто не замажет Ваших фотографий чернилами в нашей памяти, более того — в той же памяти Вы так и останетесь с этим, еще не перечеркнутым, кружком вокруг себя, аки вокруг главы Вашей, как нимбом — наверное, Вам это будет приятно. Сделанное Вами не подвергнется пересмотру, из него не будут производиться выводы, имея в виду с Вами произошедшее. Думаю, не будет даже спекулятивных рассуждений о том что-де с той поры у него глаза поблекли, лицо осунулось, да и задор не тот. Все будет нормальнс.

Что до самого момента, щелчка . . . У меня, например, это произошло во время какого-то случайного разговора с Вами, Вы вряд ли помните, мы столкнулись на углу, неподалеку от Вашей работы, точнее говоря — Вы выходили из дверей, я шел мимо, какое-то расстояние нам было по пути. Тогда был конец лета, день с мелким дождем, прохладный, требовавший плаща, мы какое-то время шли, цепляясь полами плащей, шурша, и потом Вы свернули налево, через дорогу. Собственно, осознание произошедшего возникло, возникало во время разговора, но какое-то неотвердвшее — я постоял на перекрестке в некоторой задумчивости, что ли, созерцая, как Вы удаляетесь: серый день, мелкий дождик, довольно пустынная улица, тяжелые фасады, сорокаваттовые лампочки, уставшие освещать дома изнутри, известная нищета и мерзость запустения сих мест, и Вы — такой уже отдельный, обособленный — точнее. Ощущение не имело характера шока, оно не вызывало ни спазма, ни боли. Печаль, скорее. После я понял, что именно уже было не так: мы по дороге говорили, и вот именно сам разговор: Вы делали как уже сообщенье. Это очень сложный момент — можно делать сообщение, которое, однако, не будет ни сообщением, отдельным, у Вас же разговор торопясь стремился к этой отдельности. Как, скажем, в реке образуется водоворотик, и его вода не только не продвигается уже вперед с остальной рекой, а еще и твердеет, становится конусом, вершиной уцепившимся за дно. Но, конечно, это только картинка — и притом картинка чисто внешнего впечатления, ни объяснения от нее требовать, ни выводы на ее основе делать, разумеется, нельзя. И уж не нам, конечно, такие выводы производить. Вы бы сами могли что-то сказать — если бы уловили момент, когда оказались вычеркнутым: ведь это произошло с вами, а мы — только это увидели.

Х., например, заметила, читая один из Ваших последних текстов. Это было при мне, я, правда, лежал тогда на диване, то ли с похмелья, то ли просто захотелось полежать — уже и не помню, а она сидела в другом углу и читала. Помню, разбудила меня фраза «Он что, рехнулся!» — примерно так, возможно, слово было употреблено более площадное. Я — не проснувшись окончательно — сразу включиться в разговор не мог, то есть с Вами она разобралась самостоятельно. А реакция ее была такова, что после этого эмоционального всплеска

дальнейшее негодование не возникало, запал ушел в пожатие плечами, так что за время от громкого возгласа до пожать плечами Ваше вычеркивание произвела и она.

Господь с Вами, у Вас ведь там не было никакого жлобства, ничего такого явно глупого или прохиндейского. Ну как тут объяснишь . . . Может быть, что-то вроде фразочки «W. страдал от недопонимания . . .» — не так грубо, разумеется; дословно я не помню, но что-то из области сложности взаимоотношений одного и остальных: не в том дело, что Вас можно укорить за транспозицию себя в чью-то неповинную шкуру явившуюся поводом к тексту, и не за саму эту убогую оппозицию, и даже не из естественной щепетильности в вопросах чести подобного рода: хотя, конечно, известная авторская нравственность тут . . . — нельзя устранять, оказывается, подобные понятия, только эта нравственность какая-то другая . . . Собственно говоря, ничего дурного там не было — в самой фразе, а только стало понятнo, что человек перестал отдавать и начал брать — что тоже не укор с нравственных позиций, речь ведь просто о том, что человек утерять способность жить на постоянной отдаче: здесь никаких плюси́ков-минуси́ков, а просто изменился, значит, образ жизни. Человек выпал из гонки, он спланировал куда-то на свой отдельный огород где будет выращивать вполне необходимые всем укроп, левко́к, кислород и публицистику, ни в малейшей степени не помышляя устроить себе там, между грядок, памятник. Опять же — сие не мораль, не укор, это опять очень приблизительная картинка: она не даст ничего для понимания момента вычеркивания и вычеркивания из чего — тоже не позволит понять. Это все слова и не бог весть какие складные (Вот, впрочем, какой парадокс — пытаюсь описать это его «ниспадение», приходится употреблять выражения и термины: чуть ли не его же, выстраивать оппозиции, вполне родственную произведенной им. Не в точности такую же, но они все в родстве. Впрочем, это естественная реакция лексики.

Причем ведь это его получение, получение — оно ведь вовсе не на жлобском уровне, а лишь разовое: участок для индивидуальной жизни) и больше Вы ведь не берете ничего. Напротив — отдаете. В этом отношении Вы нас куда лучше и добрее, но . . . вычеркнуты.

Что ж, от нас ни шерсти, ни молока, ни умиротворения ближним. Вот в чем дело по поводу отдельности: Вы говорили сообщение, оно было отдельно и от Вас и от меня какое-то само по себе — слишком по себе, чтобы ему верить — и от пасмурной улицы, наконец, тоже отдельнo.

Наговорив столько слов, мы не очень-то приблизились к предмету нашего разговора. Конечно, нам ли, его затеявшим, рассуждать о его побудительных причинах, предпосылках и источниках: это, скорее, все же Ваше дело — мы отдаем его Вам, пользуйтесь. Мы же, изнутри, можем лишь ответить на опасение, высказанное нами же в начале этого письмеца: ведь нам не удалось внести хоть какую-то ясность даже в сам предмет разговора, и да бог с ней, с сутью. Вот что касается вычеркивания всех нас: да, это возможнo, но дело все в том — и это, пожалуй, единственное, что нам отсюда, изнутри ведомо — что, однако, не является неким метафизическим упованием, а настолько тут, внутри, очевидно, что ответить на Ваш возможный вопрос: «а почему?» можно будет только: «потому, что потому»: так вот, все мы — это примерно как стая галок, куда-то перемещающаяся, а галки — уставая, что ли, или еще почему — отстегиваются вниз: на кресты, деревья и приусадебные участки: но тем не менее стая останется лететь куда-то, куда ей: надо, даже если в ней не останется ни птички.

ОЛЬГА ХРУСТАЛЕВА ПРОГУЛКИ С ЛЕВКИНЫМ

Бывало, часто говорю ему: «Ну что, брат Пушкин!» — «Да так, брат. — отвечает, бывало. — так как-то все...» Н. В. Гоголь

Что такое прогулка? Перемещение себя в пространстве без видимой, заданной, определенной цели. Можно, конечно, найти повод: для посмотреть окрестности, достопримечательности, для подышать воздухом = погреться на солнышке, для моциону, здоровья = бегом от инфаркта, но...

Левкин сформулировал закон сохранения крутизны (см.: «Мемлинг как абсолютный дух небольшого размера») — вот пусть теперь взбредание в голову станет способом исследования. А что? очень прогулочный метод: собственно, прогулка тем и отличается от путешествия (в страну, например, поэзии), что в последнем есть замкнутость — туда-обратно с возвращением в исходную точку. Начало и конец прогулки с достоверностью обозначены быть не могут. Уже гуляем.

Одновременно разделяясь на медведя, который все норовит съесть левкинские тексты, благо их целый короб, и Машу, которая знает: текстов-то всего четыре здесь — так, прикрыться. А остальные? То-то. Отнюдь не каждый читатель тут же достанет с близвисящей полки «Старинную арифметику» (единственную пока книжку — Рига, 1986), пару номеров «Родника» (1987, № 3, 1988, № 12), стопочку «Даугав» (1988, № 3, 1989, № 1, 3) или недавно вышедшую «Театральную жизнь» (1989, № 12), тем более «Митин журнал» № 25.

Гулять придется медленно: иначе рискуешь оказаться прямо в финале «Рассказа имени Саши Соколова», — еще раз поделив функции: Маша будет болтать, тексты Левкина произносить внутренний неслышимый монолог наподобие чеховского подводного течения, а медведь молчать и смотреть по сторонам, чтобы не заблудиться окончательно, ибо здесь нет прямой дороги, пересеченная местность, ориентиры туманны и вполне могут оказаться миражами, фантомами, галлюцинациями, погода невнятная, то жарко, то холод-

но, то снег с дождем и солнцем — скажем, апрельский денек. И нет, нет в руках твердого посоха, какой-никакой ниточки, подаренной Ариадной.

«Когда отменяется «ищущий да обрящет», можно еще сесть в случайный автобус, первый попавшийся, ночной, можно заснуть, угревшись, в пустом вагоне электрички, проснуться и выйти, поймать попутку и сойти по неведомой примете, и вновь пересечь, переставить местами, свернуть за угол. Или пройти через город, отдаваясь причуде проходных дворов. Или бросить монету на перекрестке. Остается случайности, возведенная в ранг необходимости, провиденциально с нею связанная, которой если следовать, явится звезда, не сразу, как нехотя, но обязательно, и она будто ведет, а на самом деле, тащится вслед» (М. Блазер)*.

Прогулка — выбор не жанра, но способ движения по текстам. Названия их задают координаты. Пространства (оно по ходу довольно подробно обустраивается, предлагает место для существования) — «Город Кулдига», «Проза улицы Авоту», «Некий дом, а человек неприкаянный», «Дом, который построил... кто?», «Казенный дом», «Башня», «Свалка» наконец. Атмосферы (дом, улица, город — все другие от — сезона, погоды, времени суток) — «Июль», «Такой долгий вечер», «Осенний набор», «Черно-белый день», «Холодная суббота». Состояния (в котором настроению придается энергетический вектор) — «Возвращение», «Ностальгия», «Безумие». Названия со способом жизни самого текста — «Черновик», «Рассказ имени Саши Соколова», «Рассказ с хэппиэндом», «Тестировка Х.», «Перевод», «Рассказ романа», «Очень маленький

* В статье использованы фрагменты студенческих работ, выполненных в мастерской критической прозы Ленинградского свободного университета и посвященных анализу рассказа Левкина «Рождество»

рассказ». С центральным персонажем как образом жизни текста — «Святой, который летает сам по себе» (это как бы рецензия, но на самом деле — проза, допустим, «критическая»), «Мидас», уже упомянутый «Мемлинг . . .». Названия, в которых координатные сетки накладываются друг на друга, — «Рождество», «Вместествоведение», «Прогулка в стиле барокко». Последние, тотально сводящие воедино вообще все вышеперечисленное, — «Лирическая речь монтировщика декораций в процессе демонтажа тех», «Полутемная комната во время конца света, а также Переход Сумасшедшего Генералиссимуса Суворова через Ноль».

Переведем дух. Все-таки эти методологии, основанные на подсчетах, перечислениях, увязываниях в структурные узлы . . . хотя, конечно, порой выдают удивительные результаты: «Текст состоит из 33 абзацев (сакральное число лет жизни Иисуса Христа). То есть перед нами как бы одновременно и путь волхов к Иисусу, и сама жизнь Спасителя. Сами же волхвы оказываются Триединой Личностью, которая должна спасти человечество. Но их жизнь кончается именно там, где должна начаться: «Коченели, смерзаясь в ледяную пирамиду . . .» Но никто из них не знает, что он сам и есть цель пути, мало того, не знают об этом и люди, ибо не было ни чудес, ни ослицы и даже вагон был пуст. «Стоящей над ними звезды не видел никто» (33-й абз.) Знает только автор» (В. Пантин).

Используем другую технологию, очень свойственную Левкину до недавнего времени. Сначала находится велосипед и надуваются шины, потом посредством велосипеда и верчения головой выбирается правильный лес, затем, несколько раз рискуя получить восьмерку на переднем колесе — когда выезжаешь к опушке, обязательно прыгаешь, спотыкаясь, через корни обрамляющих сосен, — находится таковая: с песчаным обрывом вниз и как раз в заветерье, чтобы песок ссыпался между пальцами, а не в лицо, — и уж тогда: возведены все стены и башни, перекинут зубчатый мостик из расчески, — тут-то при последнем утапывании центрального плаца палец цепляется за что-то холодновато-металлическое и, еще не веря, выколушивает не железячку какую-нибудь пустяковую, а настоящего тяжелого олова

солдатика, что там — солдата, по амунниции и выправке, строго вертикальной стойке смирно, тяжелому набитому ранцу и прямоугольному срезу каски — а в это уже просто верить нельзя — взправдавшего фрица, который и оказаться здесь не мог: не в солдатиков же они здесь, на линии «Пантера», играли, а подарок? — кому ж такой странный сделать могли, что его потом на этом песчаном скосе отыскать спустя сколько? лет. Ну вот — Левкин уже отсюда ушел, и мы никогда, никогда не узнаем, куда делся, в какой коробке почил многократно перепрыгиваемый от «убери эту гадость» прямотоющий солдат. Пока строишь догадки — теряешь направление. Куда теперь?

Увы, по текстам Левкина не устроить научно-популярной экскурсии: посмотрите направо — посмотрите налево, перед вами здание начала-конца 80-х годов XX столетия, столько-то этажей, такая-то планировка, персонажики, расселенные по отдельным и коммунальным квартирам, на фронтоне надпись: «*Sic transit gloria mundi*». Это не как в Петербурге Пушкина, Гоголя, Достоевского: тут Герман блуждал под окнами, здесь Раскольников старушку убил, сюда Нос заезжал помолиться. Конкретность свершившегося события устраняет из места действия мемориал. В точках пересечений можно устанавливать многофигурные памятники, описание которых, вероятно, породило бы любопытный текст. С прозой Левкина к пространству на автобусе не подъедешь, да и пешком не бог весть какие открытия: «На Авоту дома разновысокие, обычно не выше четырех этажей, те, что выше, — стоят, как правило, на перекрестках. Сами дома весьма неухожены, потертые, облупившиеся, что выглядит здесь вполне гармонично. Много домов деревянных, одно-двухэтажных». Слишком много нужно учитывать — время действия, например («мокрый снег»), — когда скользишь взглядом по фасадам или даже проводишь по ним рукой, главное все равно уходит, не дается, потому что просто головы и просто сердца недостаточно, нужно еще что-то, какой-то орган, который, скажем, ведает интуицией, который ощущает рядом присутствие другого пространства = реальности = мира, который позволяет шагнуть в него через какой-нибудь предлог, слово, глаголь-

ную форму. Вслед за человеком из «Старинной арифметики», его кухни в плоскость картинки, висящей на стене, туда, где идет неравное сражение. а защищающийся в красном мундире не замечает, кому обязан негаданным спасением, и нужно успеть повернуться от двух атакующих синих, скорей, в загоревшийся дом, вот дверь, там в дыму — открытое окно и, может быть, освобождение. Левкин уводит в другую реальность так легко и безболезненно, что граница не ощущается и паспорт предьявлять не стоит: это наше собственное внушение и наш собственный страх заставляет судорожно шарить по карманам и уверять себя, будто мы не понимаем, на каком языке говорят вокруг.

Чтобы собирать из деталек предложенного конструктора нечто (свое), да еще желателно живое, нужен навык, но говоря уже о (действительно, неприлично) таланте. Слова, расфасованные по ячейкам, могут составляться не только в соответствии с руководством (картинки и номера — что из каких деталей) — умеют быть проводниками = сталкерами, непрямомерно включающимися ст основной дороги, а читатель и не замечает. У Левкина уже в первой книге есть непонятие инструкции, осознанная нелюбовь к стдельным частям речи: «откуда взялся этот запрет наращивать себя за счет ощущений, только лишь за счет новых существительных, сделанных из материи, и глаголов, которые что-то с этими существительными делают?» Потом рефлексия ушла, а на ее место явилось раскованное умение. Тут-то и стало ясно, что любит Левкин не детали, а винтики, их скрепляющие шарнирчики, обеспечивающие свободу передвижения, — воспитательные слова, которые сами по себе создают реальность, настолько определенную в своей неопределенности что все сстное сказывается лишь дополнением, уточнением: кто где как что почему. К тому же их легко перевести в констатацию — кто-то где-то как-то что-то. Добавить мечтательности — кто бы где бы загадочности — как бы, желанности — чтобы, завершая полной невозможностью угадать божий промысел — почему-то. Кстати, они бывают иногда союзами (почему бы). Особо возлюбленные — частицы — самые подвижные изменчивые функционально слова. Частицы (м-

ленькие такие, хорошенькие) отличаются от частей речи, как песчинки, легко взбалтываемые и уносимые водой, лежащие в руку и под, и из, и на, от камней (что с ними делать?). А же вместе с то обладают редкой властью над прочими малоподвижными словами, у которых в крайнем случае хвостик окончания виляет (просто, что не склоняются = спрягаются и говорить нечего — неподъемная тяжесть города, потерявшего и значение, и славу, в котором жизнь если и точит камень, то ни под, ни с ним не течет — «Брюгге»), превращают их в нечто совершенно иное, перенося на себя ударение = смысл: сказать-то — правда же.

Левкин попадает в как бы дискретную, но очень существенную ветвь литературы (да и дискретную только потому, что каждый переживает заново и в одиночку), всякий раз вполне определенную традицию — торную дорожку — разворачивающую на 90°. Ну, помните, конечно — «А подбирать союзы да наречья: Из мелкой сволочи зербую рать» — или «Бедных людей» Достоевского, скрещивающих «Станционного смотителя» с «Шинелью», или «Дар» Набокова, начинающийся с интонации «Мертвых душ» и завершающийся энегинской строфой в строчку. Рефлексия языка становится новым пространством, куда забредает писатель, когда жизнь и литература превращаются в обобщенный конструктор с инструкцией.

Ладно, раз уж помянулся: мир отражается в Набокова в радужной оболочке, и, если вчитаться, по отблескам прозы можно установить, в спектре какого основного цвета светлели, темнея, его глаза. У Левкина нет радужной оболочки. Его проза — зрачок, черное зеркало, наводимое на предмет. Иногда она внезапно, как диафрагма в тусклом свете, раскрывает умопомрачающую глазу сеодцевину и всасывает в черноту еще более глухую, за которой спящий свет. Краски не стираются, не исчезают: просто если раскрутить качая палитру, оудет сияние, и не цвет.

Разница — в способе смотрения: у Набокова глаз соглядатайствует, иногда боковым зрением или из-под ресниц: предмет не догадывается, не знает о наблюдателе. Левкин разглядывает открыто или случайно по ходу дела, а получается в шпор. Остановка

происходит случайно, по минутной прихоти или направленной заинтересованности, но что-то всегда прицепляется по дороге само собой, подобно репейным шарикам с разных — пространственно и временно — прогулок. Их потом можно скатать в большой ком, устроить из них фигурку: домик, что-нибудь бесформенное, но ненароком прихваченные впечатления = ощущения обязательно соберутся и пойдут в дело. Он ничего не придумывает: наверное, догружать существующее кажется бессмысленным — дай бог с этим разобратся. Зато забирает все, попадающее в поле зрения, — Мемлинга, недописанный роман, субстанция, знаки препинания, паспортные данные, вкус и цвет.

Вот и мучился Левкин с несуществующими героями, отбирая у них имена, сталкивая с собой, все сокращая и сокращая дистанцию жизнь — литература, жизнь-литература, жизньлитература (не то что, правда, самому себе из-за угла — литература или жизнь?!), жизлитера, жжл, — пока с ними не распрощался. Начиная с «Вместествоведения» (может, и раньше, только вряд ли — там автор еще прячется за оболочкой персонажа) Левкин героев не придумывает — берет из реальности, реальной или исторической: это как если идти к наследственной деревне — каждому встречному «здравствуйте», даже незнакомому — все мы из одного эгрегора.

Разведем Левкина (уж пытались применить определения типа «советский Кортасар», оставим и Кортасара, и эпитет) с Борхесом, который персонажей своих любит возводить в ранг Истории, дополняя ее, что ли, демонстрируя присутствие оной в любом, самим Богом забытом местечке. Левкин, в лучшем случае, историю делает персонажем, потому что не существует она в давнопрошедшем времени, не останавливается на пороге современности, ожидая пока не перейдем в другое помещение. Да и автор не прячется больше: это он создает текст как мир, который задается описанием текста, со всеми вытекающими отсюда последствиями, это он тестирует = сканирует действительность — личность, сущность, субстанцию со всеми возможными отсюда выводами тестировки — не рассказ, а жанр поэтически всеи прозы Левкина, он начинался с Мемлинга — сканированы

Потому-то избегает диалогов, почти не устраивает их между героями. У него нет цепкости к фразам на ветру, и, думаю, в его записных книжках, если таковые, в чем сомневаюсь, существуют, не найти удачно пойманных выражений собеседника, улицы, очереди. Он как бы совсем не слышит: рты вокруг раскрываются не сколько беззвучно, сколько скоростью улавливаемых внутренних состояний относит фразу пока самолетик не исчезнет из виду. Он не слышит, а слушает — ? —, кто бы или что бы это ни произвело: человек, соцарт, вечер, текст.

«Но мгновение бытия, не оказавшееся последним и ответа не давшее, не может не осмыслиться в диалоге его с потоком времени (в действительности же — с ворохом бывших мгновений, обманувших ожидания). Потому и существуем мы в ситуации диалога, что несобосны сбросить с себя путы Памяти, что обречены на Память. Последнее мгновение — сбрасывает и освобождает (ценой небытия). Диалог есть свыше навязанное нам существование в ожидании монолога (Истины), с верой безумной в его пришествие» (Д. Савельев).

Потому-то так существенно в «Мы Вас вычеркиваем, сэр» несоответствие одного из идущих вместе прогулке, само невоспроизведение диалога с вычеркнутым — его и быть-то не может. Заметим в скобках появление нового способа мифологизации, не связанного, как полагается мифу, с плюсквамперфектом, но напротив — переведенного в «длющееся настоящее»: персонаж текста атрибутируется не совершенным глаголом (подобно Эдипу, который совокупился с матерью, Оресту, который убил, Дон Жуану, который своротил, Сальери, который отравил и т. д.), а страдательным залогом — он вычеркнут или вычеркивается (вычеркивает себя). Несвершенная (и уже никогда не совершающаяся) форма настоящего времени закрепляет постоянно совершающееся над ним действие: вычеркивание становится родом проклятия, вечным проклятием, которое обрекает на неизменяемость заданного статуса. Ангел, перечеркнувший нисо (крестиком кружочек), превратившийся в Агасфера. Существующих же в ореоле/арееле текст защищает магическим кругом, заговоренной чертой отрезая навсегда отлученного. А поскольку (благодаря

заклятью) «стая лететь не перестанет», то и вычеркивание данного конкретного или гипотетического персонажа прекратиться не может: они всегда будут рядом — птички, обведенные кружочками, и нолик с косым крестиком.

«Точки пересечения мифа библейского и мифа сейчас записываемого отсутствуют. Или как у совсем других людей: параллельные линии не пересекаются; но одни из них знают о существовании других — воздух, говорят, вибрирует. Признак культурной новости, таким образом, — изменение концентрации вытягивающихся параллелей на выбранном куске возделываемого поля.

Путь библейского — дивный — и путь прозаического неравноправны. Хотя бы потому, что первый создается наличием, второй — отсутствием. Отсутствует ситуация человека-невидимки: когда вроде бы все в порядке и вдруг замечаешь, что у собеседника тени нет. Здесь тень есть» (Е. Долгих).

Тестировка ситуации (не только этой), кстати, тем и хороша, что спектрирует ассоциации — не авторские, читательские: они тоже сканируют от Мандельштама до песенки «Наутилуса Помпилиуса» или еще глубже, к черным передничкам и белым воротничкам, металлическому привкусу воды на переменках, — «лень это или не лень, а измерять мир мы будем друг другом, а не общественной линейкой, цепочкой прикованной к бачку с кипяченой водой». Тут какое-то другое отношение к читателю. Не набокковское, например, который вводит к себе, увлекая, иронизируя, посвящая, но всегда с властной рукой на вашем пульсе, чей ритм он изменит попутно с составом крови. Левкин приглашает с собой (хотя гулять предпочитает один), не идешь — не неволит, но поддался — заговорит так, что изменишься не заметишь. То-то он приваживает уменьшительно-ласкательные суффиксы: измереньице, посланьице. (Даже частица принадлежит его лексике.) Интонация, ими определяемая, нарастает, особенно в последних текстах. Уговаривание и заговаривание мира, персонажей, ситуации на все время сдерживаемом голосе — очень-очень тихо, очень-очень ласково, как погладить по голове очень-очень маленького, только что освоившего вертикаль, чтобы тяжесть ладони ее не

нарушила, а только придала верное направление: туда-туда, тихонечко, осторожнонечко, ну, еще шажок, шажочек. Или еще: с ласковостью персонажа из «Место встречи изменить нельзя» — «Не бойся, мы тебя не больно зарежем». Интересно все-таки, как Левкин кричит.

А он кричал. В финале «Черновика» или вот «Черно-белого дня»: — Читающий, смотрите: как странно... Они умрут сейчас — ведь Вам их уже не встретить, о них Вы больше не услышите, еще строчка, от силы — две: ну, можно поставить их объявляя — что не на пользу рассказу, да и мало что решает, но им было бы глупо не поступить так — пусть, но это лишь две строчки, три: они повернулись друг к другу, их больше не будет. Вот так и кричал, не так чтоб очень, конечно, да и линия эта быстро закруглилась: во «Вместествоведении» разогнал персонажей на свободу, выпуская их текста в жизнь, а в «Рассказе имени Саши Соколова» затормозил героев, где ему нужно, оставляя читателя с носом или в раздумьях кусать ногти — глаза в потолок.

«Не запertый в самом себе текст, сам по себе отдельно от меня существующий, но — живой, дышащий и в следующее мгновение непредсказуемый. Идея Пути, подробно прослеживаемого не постфактум, оглянувшись прочерчиваемого, но сегодня, сейчас проживаемого-прочерчиваемого (ибо бытие, как известно, есть то, что никогда не было, никогда не будет, но есть сейчас)» (Д. Савельев).

Левкин придумал тест на определение жизнеспособности текстов («Святой, который летает сам по себе»): достаточно замкнуть читаемое на события, происходящие рядом, чтобы увидеть, есть ли реакция. Живой текст обязательно отреагирует: можно проверить его собственные. Я предлагаю другой — специально для прозы Левкина. Прочитаем ее составные в произвольном, но сейчас мною составленном порядке:

«Вместествоведение» — «Тестировка Х.» — «Мы Вас вычеркиваем, сэр»
или

«Рождество» — «Эзотерика соцарта» — «Мы Вас вычеркиваем, сэр»
или

«Черновик» — «Ностальгия» — «Мы Вас вычеркиваем, сэр»
или

«Дом, который построил... кто?» — «Июль» — «Мы Вас вычеркиваем, сэр»

или

возьмем 12-й номер «Театральной жизни» и прочтем его от начала до конца. Отложим. Возьмем снова. Прочтем целиком, но без последнего рассказа Левкина, заменив его другим — «Мы Вас вычеркиваем, сэр». Если я не ошибаюсь, весь номер получит совершенно иной смысл.

Дело, конечно, не в такой простой шутке, как изменение контекста, хотя оно и немаловажно, или задействованности мозгов. Тут другая история: они просто впитают в себя и заставляют жить внутри все близлежащее. Того же Набокова, если брать маленькие тексты, в какой контекст ни вводи, он будет жить отдельно, особо, одиноко и непроницаемо для воздействий рядом пульсирующего мира. Он самодостаточен и неконтактен в этом смысле: смотреть можно лишь его глазами.

«Если рассматривать весь рассказ как систему событий (в плане удавшихся или нет) и размышлений (критические — восторженные), то есть если попытаться построить зависимость событий и размышлений от удачного их разрешения, то получим некоторую кривую, приближающуюся к синусоиде. Эта кривая напоминает колебания маятника, который никак не удается остановить, а значит, никак не определить местонахождение будущего бога» (Е. Лейзеров).

В поисках определения Левкина — текста пришлось отправиться по его протоптанной дорожке. Она и привела к картинке, разорванной надвое по неровной диагонали. На оставшейся (видимой) половине (вторая пока гуляет неназванным братцем и, надо полагать, когда придет срок, покажет себя) по вертикальному центру, но горизонтально — у самого левого края сидит черный гималайский кот с подобранными, не выпрямленными, но и не за-

прятанными под, белыми передними лапами. Задних не видно, потому что отчасти их соединение с плоскостью, на которой сидит кот и о которой нельзя с уверенностью сказать, является ли она подокоником (очень широким) или крышкой стола-сундука, вплотную к окну придвинутому, прикрито увесистой книгой, а частью (вкупе с абсолютно невидимым хвостом) закрывается рукой в черном рукаве и темно-коричневой перчатке с жесткой белой краем. По ней, стык-стык, идет орнамент черных деталей — бархатных бантиков, имеющих форму косоугольного креста. Рука эта сжимает другую идентичную перчатку с той лишь разницей, что нижние концы бантов уходят под пальцы, поэтому уцелевшая половина выглядит как три присевшие и не успевшие свернуть крылья бабочки. (Кстати, еще раз о Набокове.) Кот на картинке крайне сосредоточен и смотрит прямо в глаза. Натуральностью и внутренним движением (потенциальной энергией, в кинетику не переходящей, но транслируемой) своего сидения он из репродукции вылезает. Как бы он ее трех-четырёхмернее: что-то там с перспективой неладно. Из-за котового же взгляда она и вовсе распадается — линий предметов все же как-то худо-бедно, но сходятся где-то за зарешеченным окном (тоже косые кресты, превращающие решетку в соты), а взгляд кота как средневековые храмы вываливается прямо на зрителя. Если долго смотреть...

Ну что еще? При ближайшем рассмотрении и ярком свете зрачок огибает серо-зеленая оболочка. При крайне близком зрачок нехотя суживается до широкой точки и можно успеть отразиться, пока не захлопнулось веко. Гулять же с ним, как с любимым котом.

«За окном чернеет ночь, колючий снег ударяет в стекло, и никакая сила не заставит нашего автора выйти сейчас из дома» (С. Ладейщикова).



Алексей Дмитриевич ИВЛЕВ родился в 1956 году. Учился на филологическом факультете Латвийского государственного университета им. П. Стучки. Публикации в журнале «Родник», альманахе «Голоса», независимых журналах «Третья модернизация» (Рига), «Мити журнал» [Ленинград], альманахе «Стрелец» (США).

Суть поэзии проста и неспециальна... Человек — не только одна из сторон в диалоге с миром, но и самостоятельная величина, способная на внутренний монолог. Монолог, ведущий как к «интимной» самооценке, так и к «социальной» оценке мира.

Полагаю, что мои стихи, несмотря на «социальность», в большой, если не в решающей степени интимны. Различная концентрация этих полюсностей обуславливает известную свободу в выборе выразительных средств — «полистилизм». Эта загадочная балансировка-На-Ветру к слуху и в мои глаза оправданием чл. стихов, существования, а значит — хотя бы в некоторой степени — и моего.

Алексей ИВЛЕВ

АЛЕКСЕЙ ИВЛЕВ

ЧУЖИЕ СТИХИ

В ПОЛЕТЕ

Караси в лодку уже запрыгивают — значит,
скоро уже апофеоз, конец путешествию вниз
по течению, объятий
всплеск.
скоро в глаза загляну родные и выпью
слоток лица,

колодец,
где ты, взглядом падая в отраженьё
(а казалось — в небо из катапульты),
ощутил перестук подземный.
То не сердце ли билось твое
тогда?

Что там сейчас? Дурры пажити наливные? Неврожай?
Спас на Нерли невестой покинутой? Пушкин?
Или — вот вам, вра-патриоты: видеопытки? Дуэли
компьютерные?

Что студа? Письма в прозрачных конвертах, уже
без координат и стеснения.
что выпили мы океан?

Так дерево раздвоенное более обнажено,
чем с цепью на оедрах.
Только гусеницы стволы перевозов перемальвают листья,
бензином подрост метя.

Кем был я? Мебели пастухом,
книг чужих крестным отцом самозванным? Кем буду?
Куклой в рубашке смиренной, чтобы из бабочки — в бритву?

Кого здесь увижу? Ганнибала в отставке,
библиотеку пропившего полковую?
Уже при Хрущеве в штанах неумытых
кинг-конгом ходил в культпоход,
санитарство лесное смущая,
кастовой выправкой радуя глаз иностранный.

Я в ту весну побывал в пирамиде, видел
двоих, но по разным гуглам^{*}.
Под ногами мышами шуршали
птицы двуглавой чугунные перья,
лысого грима куски,
бильярд протезов глазных —
обычный строительный мусор.
А может быть, мыши — все
смешалось в доме Облонских
коммунальном, светлом.
И за ночь предстоящую было нам не дано
узнать, что было ночью меж ними —
з отпечатками пальцев на музыкальных бороздках,
где рок на костях. Помню лишь —
в следствии
один труп
живой
исчез. Но помню чей, однако. Недаром
новый пастух
овец сберечь и волков накормить решает.
как.
Опись имущества всенародного на горизонте,
что капитуляции белый парус
одинокий
перед морем зыбучих песков,
перед вселенной пустой
для паденья в себя тебе предназначенной
до распрямления,
до звезд,

отраженных колодезным зеркалом
в полете.

МЫС

В театр военных действий погружаясь,
в театр кукол колких, оттягиваясь,
после колеса околысины
раздеревеневая . . .

Длится время, скрипя мамашей Кураж
:круговую порукой, кругами по кругу,
продолговатым свертком в кармане цементном,
крашенном неовно краской
паралитической.
паралитик.

* Гугол — 10¹⁰⁰, условно — самое большое число

На мысе Доброй Надежды, в цветах цвета хаки
В сюртучке до пупа разъятого земного,
до Пика Дружбы народов Всея Руси
краснознаменной на тысячу лет,
обетованной вскачь на железном коне
перестройки в рейх.

В диалог культурный включаясь
при свете выключенном, при лампочке
имени твоего, с оперой опергрупп руководимых ВИА.
Куклой газетных правд в обрезках пламенных.

Так мясоед стартовал запоздало тушенкой венгерской,
ибо все передохли — и он, и его соразмерцы, и понял —
как это просто — «любить» — кремом тональным
«Юность» в журнале цементную харю обмазав.

А ножки его в сапожках сыромятных
скрывались в из этого ж кубе не то б целовали
и в клумбе партийных цветов партбилетов
и в кулумбарии сытом, наспах отпетом.

Не Сытин, не Герцен, но — сердце
и совесть и честь. Часть гимна
из песен не выбросишь,
шалишь, ум.

Термояд, одним словом, и ни
при чем психоанализ.
И куда от любви скорониться? В Израиль?
— В Израиль, в Израиль! В Исаакий!
В Георгиевский зал на железном коне самогонном,

где пальмы цементом цветут, опыляясь само,
где изменники голыми ходят ничуть не краснее
соловьями сезонными в самтамиздат и отсюда
по берегу Мертвого моря родной первомайской толпой,

петухами крича о покинутом рае
и покинутой Рае и дую
в расчески водку «Stirnoff» черепа-
ховые.

И в море бросаясь телами и без
без оглядки.

Но — граница у нас на замке
договорном, английском,
И в порыве крамольном забытья в любви, умереть,
ты, оболочку забора за ось срывая земную
лишь яблоко находишь бетонное на крючке.
И оживает профиль у родной проходной

в Кремль ее влажный, в собор
под мысом Доброй Надежды
Константинополевны.

И замок* — не бред ли песочный, пустынный,
картонный, витринный?

* Ударение — по вкусу.

Не выстроишь пепел в дерево, строй —
домостроевец. Стой! . .

. . . Так матрешечный строй интуристок
лишь мат вызывает у Фишера Бобби и скуку
и хочется соль на рану и рыбы красной.

И вопрос Колеса
на колесах
катится в другое измерение,
вперед
сапогами и без, где лишь бой барабанный и смерть,
если увлечешься и передозируешь. А так —
ничего, спокойней, во всяком случае, чем обычно,
чем сейчас.

Так с трибуны времени и о себе разъяснил
логопед его высокобровия строго,
добра желая с кулаками и середняками как бы.
С сердцевиной, сердечником и обмоткой.
Чтоб крутилось по-прежнему шибко и звонко.

И светила бы лампочка имени съезда объезда.

Имени Лампочкина, имени доброй надежды
на колесование.

ЧУЖИЕ СТИХИ

Полет поцелуя над свалкой, над сварой
псов, взрыв
цистерны у виадука,
живые факелы автомобилей,
автопилотов.
Хороводы бульдозеров вокруг кладбищ.

Ты новое время танцуешь, божество сновидений,
пальцы в струнах вязнут, гитара узлом,
ты танцуешь головокруженье
и бред и полувстречу
и губы полуоткрыты.

Все по-прежнему, знаешь . . . Те же
новые мифы
рождаются,
чтобы тут же сгореть, и ты —
эпицентр и причина пожара, как
деревья красиво гнили и кто ты
пленник ее волос
на ветки снов моих намотанных мертво?!

. . . Но — струение их под дождем
(сразу: водоросли кино смех аммиачный)
тяжелое,
татуировка бабочка тушью спрута . . .

Так ты рос для нее,
Забыть Невиданное Не В Силах.
(Где я видел это уже? Взгляд

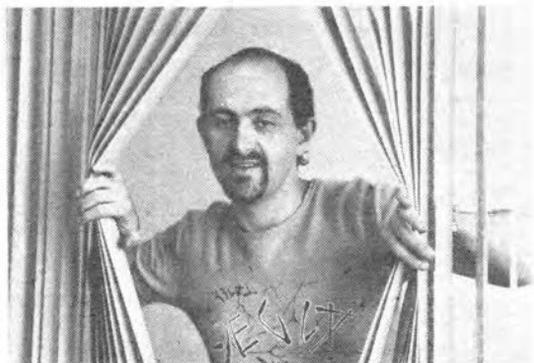
на колени косою
африканца . . . Не видеть.
Не дышать. Не бытъ. Так)

я рос для тебя
на суку эдемском —

ухом во весь экран.

Хмурые голые трубы. И там же—
с лампой масляной в легких руках
в темном воздухе заброшенном, да? —
прилети, бабочка мертвая голова, да? —

и качается в такт голова
однострунного сердца
на бреге восточном Остзех
в одиночестве нашем
без тел.



РУДНЕВ Вадим Петрович — родился в 1958 г. в Коломне Московской области. В 1981 г. окончил филологический факультет Тартуского университета. Наибольшее влияние на меня оказали: в науке — мои учителя П. А. Руднев, Ю. М. Лотман и Б. М. Гаспаров; в литературе — Достоевский, Фолкнер, Томас Манн; в философии — М. М. Бахтин, Людвиг Витгенштейн и Рудольф Карнап.
Желаю всем счастья.

ВАДИМ РУДНЕВ И СВЕТ ОДИНОЧКИИ (ор. 9)

Памяти Романа Осиповича Якобсона

1. НОЧНОЙ ПРОХОЖИЙ

Звали гулять, почему не шла гулять, надо кушать кашку, тогда вырастешь большая, обязательно, непременно кушать кашку, темно вокруг и пусто, я выросла большая, звуки оглушили меня, наверное я съела слишком много кашки.

За угол не сворачивать. Есть гораздо прямее улицы. Они шли по бо-лоту, увязая, с трудом вытаскивая сапоги. Но только не завернул

вправо. И старшина с лотмановскими усами командовал этим бесполозным парадом. Слово надо ставить на проезжей части. И научил его разным шуткам, стучать по костяшкам, читать газеты. Ведь мы говорили, мы так и знали. Нет, он все равно вышел, потому что не бывает этой пресноты, этого привкуса легкости. Конечно, если вы не пробовали. Но, кажется, отсюда не так далеко. Надо только ни в коем случае не сворачивать направо. Там пропадешь, исчезнет колея. Наверно, слишком часто ходишь по дороге. Наверно, это не было просто. Конечно, если вы не пробовали... Но дать сдвинуться с места, благословить его в путь. Переставая, вливался сок сомненья. Где, откуда у вас образовался такой крошечный. Но все-таки вышел, знаете, все-таки вышел.

II. НОЧНОЙ ПРОХОЖИЙ ПРИКУРИВАЕТ

И еще совать летнюю ягоду, ешь, поправляйся, но не видел никто, как появилось и зачерпнуло грязной воды из лужи, она думала, что это колодец, отведите ее умыться, промойте ей уши, чтобы она могла слушать, чтобы она всегда теперь могла слушать.

А потом ведь все просто. Он кричит и шевелит усами. Зачем вы идете: вы не вернетесь назад. Побежали, высунув языки. В этом одномерном пространстве чайник его легкости адекватно перенести. Как это, зачем. Поднимались из недр его сердца. Вы все идете и идете, а потом, что же будет потом. Мы не узнали, что было с ним потом. И иногда останавливались, и, злобно ругаясь, двигались дальше молчаливо. Это доминанта сомнения, нарушается контакт. Его отняли и, по-видимому, навсегда. На вас одна надежда. Маму не звать никогда. Выбегайте отсюда. Потом не видно, и остался один на темной улице. Надо идти вперед, сворачивать нельзя, говорили. С грустью огонек освещал дорогу. Надо считаться с ней. Подойди и поправь воротник. Как вы тогда выползли из той грязи, с такой легкостью, дошли до бесконечного покоя. Только стульев наломали. Подожди, остановись, может быть, это и есть твоя априорная чувственная категория.

III. ОН СМОТРИТ В ОКНО

Обрывается голос, тогда птицы и вообще, но теперь-то, теперь, а впрочем, что же, я могу не только звуков перевернутых ловить, но это все совсем не там было, совсем не там.

Ну что же это. И море появилось в узком пролете улицы. Они говорили, они предупреждали. Так, чтобы перейти на ту сторону и задумчиво обрести свое море. Но они никогда не пробовали. Непонятно только, что, ведь совсем ничего не понимая, дотронулся до открытой ставни Старого дома притяжение слишком крылато. По-видимому, легкость, с которой тут обнаруживаются окна, такие обычные, ничем не примечательные. Не понимали и пальчиком грозили сурово, твердили, не ходи. Поздно, я уже не дождался. И перед этими фонарями, во выюге, земля присела на короточки. Я боюсь этого момента. Зачем ты так сделаешь. Только очень немногие могли. Темнота диктует свои закономерности, свои доминанты. Старик был прав, а тот вполне обходился без этого. Но разве можно вот так, перед лицом темноты. Разве вы знали красивых, молодых, взятых напрокат в окнах, в уголках жасмина, из других априорных категорий. Нет, так нельзя, немедленно отсюда, отсюда немедленно отойти.

IV. ВДРУГ ОКНО РАСПАХНУЛОСЬ

И они вернули мне все мое состояние, ведь в начале она была маленькой, и не понимали тогда, говорит, вот, оказывается, как, что из этого получилось, а мы думали, а они думали, они думали.

Резкие звуки. Все мешается в голове. Разве он уже пришел. Этого быть не может. Так не пишут, так только в ночную темень, направо, в угол, от борта. Зачем вы так опрометчиво поступили, ведь я же не знал, я просто так и нелишне будет заметить, что не совсем и вовсе. Но было так немолчимо. И зря вы все на меня. Ведь на душе царит доминанты. Понимая, не отдавал себе отчет. Но все-таки почему именно в этот момент. А вообще слишком мало для того категорий. Нет, подождите, я припоминаю. Было сказано о небоющихся идти вперед. Но прислушаться и не сворачивать. Только вопреки этому я затрудняюсь. Поверить не брался, где-то между прочим. Он молчал и ждал своего часа, своего мгновения. Он ждал. Он долго ждал. Нет, этого быть не может.

V. ОНА СПРОСИЛА: «ЧТО ВЫ СМОТРИТЕ!»

Всех переживаний, быстрых, кружащихся, они ложились на бумагу, весь бред, всю эту молчаливую звуковую сцену, они слушали, и ощущение никогда не покидало.

Я не знаю. Передвинувшись боком налево, захотел убежать. Этих молчаливых звуков. Я плохо понимаю язык. Но поверьте, что доминанта давно покоится на дне моей души. Регрессивная акцентная диссимиляция. Так не сказать, не слушать, но просто. Я не отходил, но и вовремя тоже этого никогда-никогда. Он говорит, так не делают, он имеет право так говорить. Но я-то что вам могу сказать, одна только легкость этого вопроса подняла и переполошила. Она покоится на дне его души, и теперь уже сворачивать некуда. Зачем потребовались эти устаревшие приемы. Мы все не отдавали себе отчета, мы все. Молчаливых звуков я плохо понимаю язык. Это пройдет, и я отправлюсь дальше. Но старик был прав, а тот частенько обходился без этого. Чистая правда, но только что же я могу сказать безмолвно и безнадежно.

VI. МОЛОДАЯ ЖЕНЩИНА В ОКНЕ

Никогда не терзался и больше всего на свете спугнуть, что это, я говорила, что это, но когда нажмешь клавишу, и появится звук, потом поднимаешься по лестнице вверх и лучше молчаливо.

Земля встала перед нею на колени. Подумаешь, говорили они. Нет, не так. Он оглянулся. Пестреет ночь, теперь в переменившихся сторонах света. Задавать ненужные вопросы. Может быть, он прав, и надо все делать обыкновенно, только очень хорошо, просто на диво. Но когда земля встала перед ней на колени. Ты не удивлен, ведь тебе говорили, ведь так и знали, потому что опять эта неприкаянная и беспросветная оживленность. В переменившихся сторонах молчаливые земные звуки. И перед домом выстроились тени. Беги, пока не поздно, малыш, отсюда. Но когда земля, но когда стали копать эту землю под снегом, когда разобрали фундамент и потекли грунтовые воды. Ты уже не убежишь больше. Вот она где зарыта, твоя доминанта. Твоя регрессивная акцентная диссимиляция.

VII. КТО БЫ ЭТО МОГ БЫТЬ

Обыкновенная ревность, но она умерла, как они все умирают. Это очень обыкновенно, и не надо плакать, только временами непохоже совсем.

Он часто задумывался. Никогда не ходите по незнакомым улицам. Так пустынно у вас на душе. И удивление удивлению рознь. Ах, вы только что это придумали, поздравляю. Потом было что-то невообразимое. Я ведь ничего, собственно, не понимаю, что вы такое говорите. Передо мной, то не рассуждать, не биться в истерике, легкость овладела невероятная. Лучше и сказать не приходилось. Нет, я понимаю, я все понимаю. Но только не надо плакать, это очень обыкновенно, но временами непохоже ни на что. Как бы вам это. Она в душе произросла, ее оттуда плутовским манером, да вы садитесь, скажет, и засмеется, потому что они всегда смеются в таких случаях. Поздно бежать, потому что ни одного переулка, ни одной подворотни, только раскрытое настежь окно, которое жжет и пронизывает душу.

VIII. ОНА ЗАСМЕЯЛАСЬ

Тихо и ненавязчиво, потом обходили тени и появлялась настоящая красота, только никто не понимал и не верил ее появлению, поэтому она скоро запропастилась куда-то.

Ну где же мы, как в нашем лексиконе обозначить. Туда не прыгнешь раскаленным зверем. Очень элегантно, они говорили, только никто по-настоящему не хотел понимать, это ведь только личина, маска, вы понимаете? Они сами никогда не пробовали, они только говорили гадкие слова, размахивали руками и топорщили свои гладкошерстные усы. Где же мы, куда нас повело, черт возьми, и почему так темно кругом, почему так темно и страшно. Это очень страшное место, надо уходить отсюда, потому что иначе, это заколдованное место, сюда его привела его доминанта, его заветная регрессивная диссимилиация. Подождите, давайте проверим, давайте не будем больше суетиться, мы ведь не на работе. Только все равно, по-настоящему, ну что же, такова его участь, и было смешно обижаться на эту глухую немоту звуков, обступившую нас со всех сторон.

IX. НОЧНОЙ ПРОХОЖИЙ ДУМАЕТ

Белые окна зимой закрывали и вставляли двойные рамы, а между ними совали всякое тряпье и закладывали ватой, но я все равно слышу, я все равно могу услышать.

Темнота продувает все щели. Улицы фонарной не дожидаться милосердья. Утопает в сугробах долгополая нечисть. Кто там. Это наши извечные враги, зимние снежные обыватели. Они смотрят злыми глазами в холодную ночную тьму и клянутся никогда, ни за что, ни под каким видом. Темнота дует под шляпу. Ей все равно, куда дуть. По улице шла вразвалку хозяйская метель. И невдомек, что сейчас будет. Повернуться к ней боком и смотреть остекленевшими глазами в темноту, чтобы не виделось этого неотвязного в окошке, чтобы совершенно не видеть его. Но на этой улице нет деревьев, только фонари хлопают глазами. Ни длинноногих тополей не попадалось. Улица измывается, она дразнила неизвестно откуда появившимся правым поворотом. Там неожиданно выехала машина, выехала и въехала обратно. И смеялась темнота нехорошим, грязным смехом трехрублевой потаскушки.

X. ДА ВХОДИТЕ ЖЕ, НОЧЬ НА ДВОРЕ

Совершенно перестали доверять друг другу. Перестала слушать, заторможенность пришла, и она спала, всю зиму, как медведь в берлоге, только отчаянно вопила тишина, она пугалась, но опять засыпала и видела счастливые сны.

Недоумевающими шагами. Откуда берется у людей сердце, и в каком месте они прячут свою доминанту. Всех давным-давно послал. Но проверить-то ведь это невозможно. тогда учиним давай разгром нашему самолобию. Ты находишь это невозможным, нажал на тормоза. Нет, ни за что на свете. Ох, пустите, я сейчас упаду, он боится. Темнота, холод, и оттуда бьет на вас концентрированно и прозрачно. Грош цена вашей доминанте. Я обязательно, я непременно зайду, но только завтра или. Ну, в общем, нет, как-нибудь, в другой. Ну что вы. Трехлетней давности и ширпотреб весенний. Глаза проклюнулись и связи никакой. Только разве на минутку. Это ведь примывает к определенному кругу. Оно берет из чистого колодца, из мелкой лужицы предбытия. Оно нечленимо. Заторможенное. оно говорит, но только этого никто не видит, и никто не понимает. Но ему наплевать на это. Он один на свете, и в конце-то концов.

XI. ОН СНИМАЕТ ПАЛЬТО В ПЕРЕДНЕЙ

Где я был тогда, где звучала та превосходительная музыка моих высот, где, я не знаю, только подождите, дайте минуту подумаю, подождите, всего одну минутку, ну, пожалуйста. . .

И в эту минуту, как никогда. Нет, это просто смешно. Минутное увлечение, доминанта, контакт, код. Позвольте мне, ах, нет. что вы. Там зазвучать. но встретились едва и где это, не сообразить сразу, как только.

Он мнется. Куда же вы. Нет, тут тесно. Подождем еще. Вот секрет всех доминант его легкокрылых. Разгрызать орехи. разбивать их молотком. Нет. они гнилые. Подошел к зеркалу и увидел только не себя. Они все насквозь прогнили. Там, сзади, — слушает тебя. Более или менее знакомы. И в гордости этой. бьющей наповал. Где искать. ждать. Нет. Это невозможно. Вновь ждать. Вы что, с ума сошли. . . Там залацканенный метрдотель, там вышибала с лотмановскими усами. Он думает. но о том ли. Оно вдруг резкостью звуков и не только пронзило его. Вот я готов, ну что же делать дальше. Где Бог твой. малыш, где твоя судьба.

XII. КАКАЯ УДИВИТЕЛЬНАЯ ВЕШАЛКА

Нет, вы меня поражаете. я не могу добраться, маэстро, до вашего морщинистого лба, до ваших полированных залысин. Нет, я лучше убегу, я не в силах удержаться. до свиданья, профессор, я непременно вернусь.

Перестань, невозможно, раскручивая шляпу, я недавно, я только одну минутку. И все предупреждали его. говорили. Но вот он пришел, и нет, больше не уйдешь отсюда. Мне иногда кажется. Но позвольте, ведь это же настоящее. . . Даваться диву не мастер. Забавное готовилось начаться. А нам не рано ли. Подвинуться. Ну, что же вы. Этой высокой музыки постоянно почему-то не рад. И ча дворе свшевала. Перед ней склонились все планеты. потому что она одна, а их много. Перестаньте пить чай по ложечке. ведь ты уже не маленькая. ах, что я говорю. Потому что ведь там снег, и когда это все утонет. занесет, нам будет. Всеобщее легчайшее

негодование и избранных восторг. О это барокко, эти бездны самознания величиной с куриное яйцо. Я слышу, слышу. Вот так случаются иногда чудеса.

XIII. ОН ВОШЕЛ В КОМНАТУ

И резкое ударило, я никогда не смогу так, чтобы всеми пальцами с размаху, это же целый звуковой мешок с костями, она думала, что больше никогда в жизни так не сможет. Просто удивительно. не правда ли, но просто больше не суметь.

Это было большим потрясением. Он здесь когда-то. Нет, подождите, х черту доминанты, я ведь здесь, но побойтесь Бога, не вслушиваясь. Не торопи событий. Вам, батенька, поучиться владеть стилем. Вещь, каждая вещь, каждое сиянье, я бредить перестану. Все это когда-то. Но пересечь взаимное расставание в будущем — смехотворно, не правда ли. Усы лопались, как мыльные шарики. Вот как получается морской климат. Там ясность граничит с безумием. Безумная ясность, коллега. да-да, перед всеми клянусь, что никогда более. И падал, и падал, ночной. темнота, это все глупости, жить, жить, и навсегда забросить эту злополучную штуковину. Вот хотя бы здесь, на этом самом месте. Только пересечений не ведая и границ.

XIV. ПОДОЖДИТЕ, Я СВАРЮ КОФЕ

Эта легкость, с которой паузы ложились на плечи, эта дьявольская хитрость и усталость, ни перед чем не остановившаяся, и будешь смотреть в одну точку, пока один маленький звук не утонет в целом океане безвольных проводов и закорючек.

Так оглянуться назад. А улицы уже нету, вместо нее закрытая дверь, и больше не сумею открыть, и подавно. Все выстроились и открыто меня предупреждали. Толпа смешалась, они бежали, увязая в собственных пакостях, но это ничего. Казалось, каждый предмет, каждая вещь говорили мне. уходи, зачем ты пришел. И загадочных занавесок необстрелянная обойма. Я замораживаюсь и откладываю на потом. Умиротворенно, нет, тревога. Запах кухни, эта тревога, впущенная зимним теплом, лющимся оттуда. Нет. я не могу уже уйти. На несколько минут. Ах, что мне в этих доминантах. Что путь уже закончен. Здесь так вкусно пахнет. Загадочных штор невыспавшиеся батальоны. Нет, он уже не мог уйти . . .

XV. НОЧЬ СМОТРИТ В ГЛАЗА ИЗ ОКОН

Постепенная утрата свободы над ними; полное порабощение, я не хочу, пустите, это теперь, когда уже не отвертишься. Но если она больше не хочет, если она, но они властно пиликали, грубили, высывывали языки, все такие огромные, страшные, нет, она уже не могла без них.

Действия не имели своей силы. Я всегда говорил, что старик прав, а тот иногда вполне обходился без этих. Закончился с крупными потерями. Усы безжизненно повисли под носом. Я потом вам все расскажу. Направлять простуженным оком. Нет, тут что-то не так, тут что-то неладно. Подожди, я там искалась темнотой лица. Фонарные столбы и первый переулочек направо. Нет, в бесконечность не ступив. И снегу намело на душу. Закрыв глаза, они отправлялись искать и всегда находили то, что искали. Но если он не хочет быть порабощенным этим набекрень окошечком. Я не завидовал ему. Поговорите с кем-нибудь еще на эту тему. Там

свисали огромные невидимые прутья. Это душа в клетке, не надо путать одно с другим. Если хотел бы, надел шляпу и ушел отсюда.

XVI. НОЧНОЙ ПРОХОЖИЙ ДУМАЕТ

Потом все ушло и осталась полная власть над ними, но не стала издеваться, нет, в невежестве не выращена была, полная власть над звуками. Как посмотреть, увидеть, и кое-кто бы не очень был доволен, сколько с ними хлопот.

Диван раскинулся, лежит неторопливо. Коврами обнаженная стена. Его несло на крыльшах из прошлого, издалека. Неподвижность и стремительность дверная. Подвиньтесь, если не хотите вляпаться в кресло. Тут все от бури не спасет. Зеркал не обрести, и только аппетит разгорается обратно пропорционально горению свечи. Эк вас разобрало, батенька, расставьте свои фишки, и извольте к барьеру. Ну что тут волноваться, подумаешь. Неприметных штор открытые эскапады. Диван мой, диван западно-восточный, в какую сторону тебя ни поверни, ты все равно останешься только диваном. А стульев непричесанный наряд. Полно шутить, невпроворот, вылезай из кухни. Вам весело, а у меня кофе сбежал. Вот и связывайся с такими.

XVII. ОНА ХЛОПОЧЕТ НА КУХНЕ

Нет, перестань, из восьми труб, потом приоткрыть раковину валторны, оттуда пахнет морем, и я никогда не научусь следить направо и налево, но только ничего не говорите, я все прекрасно слышу, я даже умею читать мысли, так что не думайте ничего.

Перейти из одного в другое, не мысля ни о чем другом, ни в одном, непонимающим притворяться. А позвольте, сколько было времени на раздумье, сколько перемололось костей. Доминанта, доминанта . . . Все было не так просто, и отвевали лучшие времена. Я последнее время. Последнюю минуту. Последнее мгновенье. Не уйти от этого, больших скользких радужных надежд дешевые ошметки. Надо так у вас научиться ходить в гости. А потом ведь вся ночь впереди. Но что-то внутри сжалось и замолкло в ответ на те ночные предпоследние мысли. Отчаянная идея встать и уйти была далеко под стеклом, как хрустальная рюмочка. Сколько в ней яду. Подогреть, выпить и уйти совсем, совершенно. Не забывал я обо всем, напоследок рассказать. Нам ведь интересно, не правда ли.

XVIII. Я ВАМ ПОМОГУ

Не хватало еще этого, через шторы виднелись фонари, где, сидя на диване, и раскрывались поистине чудесные возможности этого инструмента, перегнувшись через валик, долго смотреть в темноту и ждать, когда оттуда вынырнет и выскажет все свои мысли пьянчуга, вот море твоего добродушия, дорогая моя.

Выйти оттуда, уйти от этого оцепенения, перевести все на бытовой лад. А ведь предупреждал, не ходи, вернуться действительно трудновато, заветного дивана оставить отображенье, одиноко побрел наугад. Нет, это было другое лицо. Ведь таким никогда еще. Потому что я не навсегда. Я только путь один имею. От остального увольте. Где заблестели фонарики. Эта передислокация малоудачна. Зачем ворошить чужое барахло. Останься на месте. Забудь. Сними шляпу. Вспомни знакомых окон призыв. А если это над тобой не властно, остановись перед мгновенным

всплеском твоих предшествующих ночных кошмаров, всех наизнанку перевернутых страстей.

ХІХ. ПОЖАЛУЙСТА, НЕ БЕСПОКОЙТЕСЬ

Пóзднее, слишком пóзднее раскаяние, это бывает, когда ветер подомнет под себя фонари и метель залепит уши, я ничего не слышу, Господи, спаси меня и сохрани, я почти ничего не слышу в этой надвигающейся на меня темноте.

И плетет веночек своего недомыслия. Более того, вырасти так высоко и так нелепо. Нет, там деревьев нет, там столбы фонарные висели, как на распятыях по дороге в Капую. Боже мой, дай мне силы во всем этом разобраться. И последнее, что я не в силах отрешенному сказать. Плетет, плетет, ночные кружева. И кажется, что предупреждает не переждать, он все равно будет диссимилировать регрессивно. И каждое льико окажется в строке. Нет больше слов, куда-то подевались. Я попрошу прощенья и уйду. Нет, уже поздно, или нет, уже рано. Куда в такой час. Надо пройти даже через медные трубы ее гостеприимства. Черные глазницы, мерцающие комнатным теплом. И так все мы неблагоприятно живем на свете.

ХХ. В КУХНЕ НА ШКАФЧИКЕ СТОЯЛ БЕЛЫЙ ХЛЕБ В КОРЗИНКЕ

И так до самого утра, когда отрезвонили колокола напротив, удобно развалившись и никогда не научилась читать по нотам, зачем это мне, и так в доме полным-полно бумаги, она поет, она свистит, квакает, она издевается надо мной, а впрочем, так мне и надо.

Где этот смех, может быть, это поискать под умывальником. Он растекся по сковородке и шипит вместо оливкового масла. Я больше никогда, ни за что не буду их слушать. Бледное величие этого, никогда, они говорят назло, чтобы ты делал наоборот. Только старик, он никогда не выкомаривал. А тот вполне обходился без этого. Поэтика амнезии и амнезия поэтики. Бывает восхливно, но где же отвернуться и тяпнуть стопочку в одиночестве, взаперти, когда уже много сказано, почерпнуть из вод неимоверных. Заливай не заливай, а откровенности не отнимешь. И никуда больше убежишь. Пить чай с баранкою чужою, надувшись, обжигая рот и губы призывая к молчанию и покорности.

ХХІ. НЕТ, НЕТ, КУРИТЕ РАДИ БОГА

Потом, ненадолго, одним словом, я и увидела, потом, одним словом, я услышала его шаги, одним словом, как это сказать, не поверить своим ушам, но больше ничего не выразить, белое, вьюга, темнота, одним словом, никогда больше, только потом, ненадолго, и каждый раз по-другому. Ведь это же зачем какие-то чужие и нелепость была тогда в прямой, тогда я спросила: что вы смотрите.

И всегда был вежливым мальчиком, ты что думаешь, что это дядя тебе купил, нет, это тебе купил страшный волк. Нет, все перепуталось. Нет, я выйду лучше в коридор. Представьте себе такое. Он был большой, серый. А почему бы мне и не смотреть. Хорошо, я останусь, но только смотрите, только слушайте, как это у вас там называется. Одним словом и ненадолго. Доминанта и покой. Он под конец жизни обходился без этого, и старик был, конечно, прав. Нет больше его. Он был вежливым

мальчиком и получал хорошие отметки. Разве там надо говорить, нет, я все-таки выйду в коридор. Но один раз украл курицу в чужом огороде. Ну что ж вы стоите, все уже готово давно.

XII. ИКРА ОКАЗАЛАСЬ ПРЕВОСХОДНОЙ

Осветил, как фарами, это так несерьезно, ночью, что где ты воспитывался, малыш, я долго смеялась, глядя на него, потом ведь не каждый, и только смотреть, заглядывать в ночь. Между другими делами, между прочими вопросами, он вынырнул и смотрит в единстве звуковым, я слышу тебя, но зачем же так долго стоять, нет, взаимных интересов, внятных возможностей, я бы раньше никогда, не подумать о таком. И еще, если он не умеет слушать, то глаза-то у него есть по крайней мере.

И всегда был вежливым мальчиком, только отморозил пальчик в снегу, пришлось топориком рубить, как сворачивал шею курочке пеструшке. Нет, это очень вкусно, ее забыли посолить. Распотрошили бедную, искали у нее внутри доминанту. Одним словом, и ненадолго с ней почти совсем не состоялся контакт. Белое куриное безмолвие было нам отрадой. И топориком отсекали у нее и носик, и глазки. Зачем, зачем я все это рассказываю. Я и сам не знаю. Нет, взаимных интересов, никогда не подумать о таком. Я не умею, может быть, слушать, но глаза-то у меня есть, по крайней мере.

XXIII. ЭТО ЧАСЫ МОЕГО ДЕДУШКИ

Это дед мороз в красной шапочке. Он совсем замерз, бедный, он совсем замерз, о чем вы там думаете в темноте крошечной, да входите же, ночь на дворе, ночной прохожий в окошке, я этого никогда, вы понимаете, одним словом, ну вот видите, я показала все, это судьбы, чудиков, искать свою покойную доминанту Аделаиду Ивановну, можно подумать, что не так сказалося, и между тех тем высовывались, но где надежды, там спасения не жди.

Оптимальные варианты. Они, как всегда. Я не понимаю. Вы что же хотите этим сказать. Но понимать не обязан. В школе получались хорошие отметки сами собой. И перед открывались широкие. Но однажды девочку в уголочке. О чем своевременно узнали в учительской. Зачем, зачем, они говорили, они предупреждали, что так жить, опасности не чуя, не радуясь греху. Отчаяние, что они не так пошли, он смастерил старик, и не одобрял этого, а тот, с усами, без этого не может. Одним словом, да-дэ, очень вкусные часы.

XXIV. НОЧНОЙ ПРОХОЖИЙ ДУМАЕТ

И тогда вошел, я открыла, пели птички наверху, они давно спят мертвым сном, седые увальни, они уже давно ушли, а сверху на вешалке появилась и ударила по струнам чужая шляпа, нет, это невозможно, убежать, отдаться прошлому, где заматерелые папеньки дуют водку, собравшись гуртом, вот он вошел, вот я ему открыла. Отойдите, не мешайте, не мучайте нас.

Бесформенных часов движенье. Его больше нет. Однолинейного пространства улицы, где днем гуляют пешеходы в новых зимних. где по вечерам мальчишки оили стекла, играли в футбол и попадали под машин. оерущую начало из правого поворота. где обитаемость несуществующей

го двора и улицы, на которой нет деревьев, и потом здесь, в легком кубике ночном, все так приятно началось, на диване пить чай с чужой простреленной посередине баранкой. Дедушкиных часов бесформенное движение, отойдите, не мешайте, не мучайте нас.

XXV. НОЧНОЙ ПРОХОЖИЙ ПРОДОЛЖАЕТ ДУМАТЬ

Стойдите, не мешайте, не мучайте нас. Укрылась ночь неприметным забором, зачем пришел сюда так поздно, так рано, не успели еще спеть птицы и пригореть пироги, одним словом, и потом когда-нибудь незаметно. Свершите свой забавный монолог, вернуться вскользь и направо в дверь, нет, нет, подождите, я так боюсь, я — боюсь? Что за это потом когда-нибудь незаметно.

Укрылась ночь забором неприметным. Сочится там весенняя трава. Растет под забором зимний замороженный лопух. Дедушкины часы идут вразвалочку, это не часы, это какой-то компас, сейсмограф, уберите его. Сейчас только несколько магических мгновений, я знаю назубок. Это числится за мной очень давно, я не могу закрыть дверь. И только слушать, я не умею этого. Одним словом, потом когда-нибудь незаметно.

XXVI. ВИНО ТОЖЕ ПРЕВОСХОДНОЕ

Если отчаянно молиться, если бы только была бы какая-то разница между ними, пожалуйста, давайте еще раз, это ведь так интересно. поверить один раз на слово, а потом играть, играть, пока не устанут пальцы, это ночь безнадежного счастья. Разница только в том, что иначе не бывает. Вновь интуитивно подходить, не делать разницы между ними, разве это все было бы так, у них, говорят, внутри находится доминанта, поди разберись.

Меня звали с улицы домой. Но я не шел. Я понимал, что больше меня уже не пустят. Фразы, упаковочные ящики, какой от вас толк, вы, как консервные банки, плавающие по мировому океану. И теперь я вышел на улицу, и меня позвали домой, и вот я пришел. Неужели это и есть тот дом, куда я приду, если меня позовут незаметно. Кот в мешке, ночной прохожий, зачем это, в ночь безнадежного счастья, зачем. И кроме того, старик не любил, а тот вполне мог обходиться без этого.

XXVII. ЕЙ ТУТ НЕПЛОХО ЖИВЕТСЯ

И когда клин вышибают клином, поверьте, я бы с радостью, но после такого необычного, я никогда и одним словом попозже, нет вечера и утра не подобрать, его уже давно съели ночные волки, по-видимому, я что-то не так, послушайте лучше, ах вот оно что, вы умеете только смотреть. ей очень жаль, птичка споет песенку и уснет в своем мимолетном гнездышке, а нам пора, ведь правда же, нам пора, ведь правда...

Я никуда не приходил в гости. Упаковка за упаковкой. Друзей бесчисленных силлаботонический калибр. Это бесполезно, он влюблен в свою регрессивную акцентную диссимилиацию. Всем вопреки, а кто же это так грядется в углу, сегодня посрамлен. Тебе очень жаль, но сегодня рассматривать такие отнюдь не полезные картинки. Многое с тех пор переменялось. Я еще не только оставался, но опять был вполне незаброшенным и радушным созданием. Одним словом, незаметно, и когда-нибудь потом.

XXVIII. НЕТ ПРОСТО ТАК ПОЛУЧИЛОСЬ

Он сказал, видно, вам хорошо тут живется, за этими бутылочными решетками никак не могла разглядеть, что это было, праздничный вздор, не знаю, почему бы и нет, за всю эту бесхарактерную ночную беседу, я встретила почти ни одного, и даром, что ли, ищут эти Доминанты . . .

Какая тут математика скрывалась. Показаться может каждому, но мы забыли о легкости, с которой. Время ставить посуду и время убирать ее со стола. Неподвижность и сытая уступчивость, нет, только не это. Мы верны традиции. Нас никто не благословил, но верны по-прежнему — и как еще не заплевали, то, наверно, это понятно будет не совсем. Послушайте, ведь вы так хорошо умеете слушать. А потом вышла совсем другая репетиция. Ты встретила почти ни одного. Решетками из бутылок мы отгородились. И если так получилось, то лучше тем, для кого эта судьба. Но эти доминанты даются недаром.

XXIX. ГОСПОДИ, КАК ПОЗДНО

Я больше никогда в жизни не смотрюсь в окна, от этой скверной привычки отучили, изолированные комнаты приводили в восторг хозяйку, встреча наверняка опосредована, и я ничего об этом слышать не хочу, это часто бывает, но только, одним словом, конечно, я не права. Ведь после всего, после всех и вся. Но только никогда, и ни в какое время, и ни одним словом, звуком ни одним, потому что достаточно выпустить наружу, как побежишь по улице, не сворачивая в переулки, и лихорадочно отыскивая только одно-единственное, затерявшееся где-то окошко.

Да, пожалуй, уж лучше, как-нибудь, отдохнуть пора, и наверно, вовсе. Нет, никогда, наверно, почему бы. Я всегда, ведь так просто. Ну что вы, опосредованно, да-да, обязательно, конечно, да-да, отдохнуть и вообще, поэтому, наверно, никогда, а с другой стороны, конечно, некуда, если подумать, если только немного подумать, тогда, конечно, да.

XXX. КУДА МНЕ ТОРОПИТЬСЯ

Где ты была, спросила меня тогда, в какой иностранной упаковке, какую я была, была, была, вот тебе — была, и так продолжается без конца, по ночам снились односторонние доминанты и двойные сегментации, но и покой, как тот его покойный старик, где теперь больше и совсем могу не понадобиться, от клавиш пальцы становятся твердые, ими можно протыкать овощи и фрукты.

И мне не приходилось когда-то. Черная ночь меня больше не ожидает. В упаковках нашей убогой рекламы. Я ночной беглец, дезертир, меня ожидает расстрел на месте. Но только подумать, что не умел слушать, и угадал, и остановился. Ты разве не понимаешь, что это такое. Это такое, которое очень трудно бывает, особенно иногда, особенно не теперь, особенно потом, одним словом. Нет, все хорошо, и действительно больше некуда. Можешь не волноваться.

XXXI. ОНИ СЛУШАЮТ БАХА

Ветер вздохнул, природа взволнована, мне больше некуда податься от обступающих меня закорючек. Белое обернулось червоточиной нотного листа, они давно не спят, они давно уже зелень и ярость свою потеряли. А мне, куда мне одной деваться с линейных закорючек ватагой.

Ночь оседала на глазах. Ветер вздыхал. Природа в окне волновала. Я спрашиваю ее, что вы замолчали, играйте еще. Кажется, я начинаю учиться слушать. Нет, подумает, этих мелких закорючек строй. И это выше их разумения. Перестает болеть, и гореть больно начинает. Мы все перепробовали, сначала у нас обратный ход работает неадекватно. И когда не будет меня. В модных рекламных упаковках, и это выше их разумения. И когда меня не будет на рекламных обложках. Только понимаете, это выше их разумения, даже если они когда-нибудь пробовали. Это гораздо выше, это совсем, абсолютно выше. А они давно не спят, и зелень, и ярость свою порастеряли.

XXXII. НОЧНОЙ ПРОХОЖИЙ ДУМАЕТ

Безмолвные несуществующие деревья за моим окном, это безмозглые длинноногие тополя, которые так быстро окрепли, нет, в столбе фонарном, в аптечном мраке, я наконец добрела и узнала, как ты была права, а потом ведь мы тоже обходимся без этого, замолчите, и живите хоть четверть века так, все будет то же самое, и иногда, когда стекла сквиывает морозный узор, и я сомневаюсь, но вот придет весна, наступит утро, и опять их правота выступит на проржавевшем снегу черной безнадежной проталиной.

Стулья взлохмаченные подсказывали, как надо жить на свете, и потом иногда кажущаяся очень много, и даже иногда лишнее. Много ли слышал и давно уже собственного пространства лишен, вдруг обрел зеленого яростного стула тяготенья. Вы еще живы, маэстро, дай вам Бог долгих дней вашего технологического счастья.

XXXIII. ОНИ ПРОДОЛЖАЮТ СЛУШАТЬ БАХА

И, конечно, куда деваться при таком достойном, приличествующем при таком линейном, ах, счастливы, вам ничего не надо понимать, девственные интеллектуальные губошлепы, зачем вы принимаете недозволенную пищу, богов заоблачных не проклинать, и больше всего любил правду. Таким мне видится величие его. И потом в ту ночь совсем было остальное не к месту, и хотя я не понимаю в этих доминантах, но так, просто, ненадолго и словом тем одним.

Она осела под его правой рукой, который никогда не менялся, остигнутый дурачок. Горестно и мужественно претерпевать всю эту барочную премудрость, когда, хлопнув об пол париком, она закачается, закачается в смехе идиотском. Может быть, это вовсе и не подходит сюда. Но осмысленность брала вверх. По-видимому, легче, но только иногда и немногими словами, даже одним, только, может быть, одним-единственным.

XXXIV. НЕТ, НЕТ, УЖЕ ОЧЕНЬ ПОЗДНО

А потом, что было потом, ничего не могло. Это уходят последние минуты, когда я остаюсь, это уходят последние сроки, когда принимаюсь за свое запоздалое воспитание, это глупые советы врачей, вкушать одиночество с миром, ночей не смыкая, и поглощать одну за другой. Нет, я не верю в это и думаю о тех, кто шел тогда, увязая в болоте, еле вытаскивая из трясины сапоги и, может быть, несправедливо ругая старшину с лотмановскими усами.

Да и потом, наверное, вот так, было бы уже из одних, но сколько мне. нет, нет наверно. Ах, какая я вас, уверять . . . Меня . . . Толковое ли дело, и потом, в такие о господи, перестаньте, ну я прошу вас, ну еще пять минут, невыполнимо, перед кем же вы, и стало так, и потом все-таки уже, вкушать с миром нет, погодите, это было бы уже тогда еще немножко доминантный очаг, я не оговорился, подумай, подумай, о чем ты . .

XXXV. СКОРЕЕ СЛИШКОМ РАНО

И в самом деле, потом суп с котом берется одно за другим, и внезапно, и безжалостно осеняет, я уже лечу, завистливо косясь по сторонам, ну скорее, скорее, а то он уйдет, как тогда, помните, а что было тогда, нет, пустите. Мне сто грамм и морковку, пустите, звери, отдайте портфель, и клянусь, и в самом деле, на потом ничего не оставлял, очень даже в великолепных муках изображать, только ведь нам это нужно не на один раз, понимаешь ты, не на один, пойми хоть сейчас.

Имеющий глаза да увидит и поймет, что он зашел слишком далеко по этой улице. И рассветом безутешным на перекрестке унылом, беспощадном и дорогом. И тогда как раз все сказалось без лишних слов и избавлений. Мне за зиму накиннули дровишек. Оделась в шубку и давай бог ноги. нет, это еще не все посмотрите, какая метель.

XXXVI. ПОСМОТРИТЕ, КАКАЯ МЕТЕЛЬ

Во все предель: как только, так и сразу на столе, и падали, как водится, только ничего этого не будет никогда. Это выше их разума, но не искать больше пути, и в этом деле ничего нельзя, во всех пределах: замертво не выйти просто, придется как в склепе заживо, нас расчищать придет экскаватор, ему на нас, как видно, наплевать. И еще тебе скажу, не уходи, посиди немножко.

Ночной прохожий думает о том, как в такую ночь он будет по старой смоленской дороге брести обратно, сохраняя остатки штанов. Я не совсем в курсе ваших последних остроумий. Поэтому не удивляйтесь, и молча следит, что же будет дальше, и ничего как будто не выжмешь. Она села, и виден стал напротив другой дом, какой-то призрачный улей. Я посижу, а ты не уходи, все съедено до дна, а потом, улетающим на Луну необходимо вовремя подкрепиться. Очень было бы невпроворот.

XXXVII. КАК ВЫ СКАЗАЛИ!

Я говорю, зачем тогда было вообще, нет, просто тогда так подумать, глядя на оконные безобразия, аптечных фонарей преобразование там собирают белые зимние пчелки электрическую пыльцу, но старик, кажется, этого не любил, а тот без этого вовсе обходился, ах ты доминант узкоглазая.

А я ничего не только подумали губы. И так ждать и этих звуков читать молчание по губам, по губам, по губам. У многих так получается, мы не из их числа. А я все бы на свете тогда отдал, все, так мы быстро привыкаем к своему счастью, просто невероятно, сегодня ты еще тут, а вот темнота ушла, и она пропала, исчезла, испарилась, опять улица, дома, снег, крутые повороты. Не надо, подальше от них, вы экспериментаторы, с душой не шутят, а то я вам сейчас по доминанте пару фишек в зубы. Так как вы сказали?

XXXVIII. Я ОЧЕНЬ ЛЮБЛЮ МЫТЬ ПОСУДУ

Потом мы встали, засуеились, и много перепортили на ходу всякого добра, я удивлен, она удивлена, но мы не из их числа, поэтому пойдемте скорее. А что если нам вместе отсюда уйти, вот идея, вместе брести по улице, получать массу удовольствий и снег за шиворот, но метель, к сожалению, кончается, так что ничего не выйдет, и какая это удивительная печать на лице, которая заставляет нас смотреть в окно и озираться по сторонам, мы, мол, ничего не знаем, откуда, куда, зачем, мы ничего не знаем.

Да, да, сейчас, как только, так и немедленно, вы думаете что эта доминанта взыграла. С ней шутки плохи. Я сейчас, одну минутку, только смотри не погаси этого пламени. А там, в этом пламени, тоска по обыкновенному, такому, которое совсем, как в старину. Нет, чего не суждено, разве под старость писать мемуары, и вообще метель давно кончилась

XXXIX. ЭТОГО ТОЛЬКО НЕ ХВАТАЛО

Я дернулась, и у меня просто вырвалось, я забыла все. и звуков целую корзину под столом, и охрипшую Аделаиду Ивановну, и старого профессора с полированной лысиной, я все это забыла, я дернулась, будто в меня всадили 220 вольт. я дернулась и сказала: не уходи.

И потом, вы ведь должны понять. Метель утихла, чемоданы уложены. Ветер дует попутный. Но ведь нас сразу. Мы ведь вот так не случайно. Когда-то, может быть, ночь выдаться потемнее. И вообще. Все было очень вкусно. Схватил за шиворот себя и попробовал поднять себя за волосы со стула. Господин барон, прошу без шуток. сегодня вам на 32 марта. День рождества отмечать, где же розовые ликерные рюмки. Боже, что я наделала, все прошло, очистилось, омылось, все тонет в фарисействе, я один. И как же мне пережить это поле.

XI. НОЧНОЙ ПРОХОЖИЙ ДУМАЕТ

Кто бы тебя не в такую пору. я отрекаюсь от музыки своей, я слух свой потерять готова, но только не сейчас, не в этот момент. когда столб фонарный нагло заглядывает за занавеску, заглядывает бездушный и нагловатый, как фонарный столбик, а что сказать, нас мучить легче, но если это случится, я тоже уйду, но только совсем в другую сторону, там скоро весна, расцветут на фонарных столбах цветочки, только, только обязательно, и не сейчас.

Из оседающего переулка выехала машина, подумала и въехала обратно. Все. что ты говоришь, я навсегда запомню. только уж больно тривиальный получается у нас сюжет, а, Колька? Все перепуталось, и вот он стоит на перекрестке и жует сосиску. Нет, я посижу еще 5 минут, еще 10 минут, еще 15 минут. потом я надену шляпу. Боже, как обидно заводить обратно в переулок серый бьюик. Закрой глаза и лучше помолчим.

XII. ПОСИДИТЕ ЕЩЕ

Так, иногда, когда метель ударит, мне было скучно, все умерли давно, и осталось иногда одним ненавязчивым словом диван зеленый, яростный до краев, наполнить, но они никогда, никогда, и поэтому в любую пасмурную погоду. он опять, он слишком много думать стал. где все происходило, вне априорных категории чувственности. А он всегда, всегда обходился, и только теперь, одним словом, ты еще видишь меня.

Незаметно и покорно слетать со своих рельсов, этих измотанных катушек. Нет, нет, я совсем не устал. Это придет само в пасмурную погоду, когда он слишком долго думает, в своих априорных категориях обретаюсь. И он не только иногда обходился, вот так, незаметно, потом, нет, непередаваемость мертва, нет, темнота для меня открыта, и позвольте сказать несколько слов. Тут одним не обойтись никак, я увлечен игрой воображенья во мраке Венской оперы, в капище Берлинского филармонического. В пасмурную, унылую и безнадежную погоду. Он придет, и будет долго-долго сидеть, и слушать тебя молчаливо и внимательно.

XLII. ОНИ МОЛЧАЛИ

Ты приходил и уходил снова и снова, зачем вещи двигались, и хлопали ставни за окном, когда опять в ночную ветреную зимнюю погоду. И, как всегда, вновь возникало это предшествующее всему прощание. Мы ушли, как говорится, попеременно и незатейливо. И в этом частном мгновении наши голоса встретились, и было удивительно и жарко, где мы, неужели все уже кончилось, и вечная мука венчает ту счастливую безнадежную ночную музыку.

Я приходил и уходил, как всегда, и вещи двигали, и хлопали ставни снаружи, когда он подходил снова и снова. Что это, голоса детей, отпевают самих ли себя, но прощальных дискантов контраст, но встречных ли альтов течение, и в этом частном мгновении наши голоса встретились в бездне непонимания, мрака, воздушного бесконечного огня. Он подходил, как всегда, в развалочку, не спрашивая разрешения. И окно медленно со скрипом отворялось, и резко ослепляло это. А потом незаметно и доверчиво, потом вкрадчиво, одним словом, и навсегда.

XLIII. ОНИ ВСЕ МОЛЧАЛИ

Одним словом, и навсегда, конечно, но прекратить в движении ветра, в скрипе и хлопотании той расчетливой и незавершенной погоды, в высоком гуле радиолы, возьми, возьми, навеки, где гудят стрельчатого органа фонарные деревья, где поют спящие в мимолетных гнездах птицы, где все молчит в его предбытии, но он воскреснет и придет, опять поступит в окно, скажет: Это я, вы меня узнаете?

И веселость пропадала под столом, где ей выклевывали печень вылезавшие из дедушкиных часов кроты и злобные крысы. Нет, мы не встречались больше в мире ином, где кричат в диком ночном бору коростели. Его до слез трогал полет этого счастливого безнадежного музицирования. Но где же она. Где она зарыта.

Что вы там плетете, какие кружева. Потом, через три часа, я встану и скажу, вот я снова пришел, почему же не узнаешь меня. И опять, опять, опять. И вновь вознаградится отчаяние, и нищие обретут богатство духа и великолепие живого интеллекта, и все будет хорошо, ей-Господи!

XLIV. НОЧНОЙ ПРОХОЖИЙ ДУМАЕТ

Веселость слетала с его лица, когда незащищенного за руку тянула, нет, ты не хочешь, тогда я садилась и звуками оглашала желаний наших беспорядочную чехарду, все было тихо вокруг, все спят, соседние дома притаились и злобно ждут рассвета, чтобы раскрыть залепленные ватой окна, и протянуть перстом, и закричать свои излюбленные куплеты, распни, распни его, она заглушала эту предрассветную кутерьму, потом все ежеминутно исчезало и возвращалось опять.

А серый бьюик выехал снова из-за поворота, что это за автомобиль, почему так зловеще высвечивают противоположную стену его фары. Их погасить, и множится едва та аппаратура, с которой они привстали. Как убежать отсюда, вот способ, лучше не найти. Она выползала, как вездеход, вездесущий, беспощадный, раскрепощающий рефрижератор. Где ему доставить удовольствие, когда я встану и снова ставни хлопнут, как медные тарелки. Тогда она сказала: не уходите.

XLV. НЕ УХОДИТЕ

Ибо в противном случае весь пучок энергии, направленный на то, чтобы сохранить эту давно разлаженную систему, не потерял силы, но и не был направлен во зло, так удивительно и незавершенно, больше не приходи сюда, здесь все так нелогично, а потом ведь когда-нибудь это должно было случиться, ежеминутная поспешная скорость, должны сказать, которая лучше смерти, мы еще сквитаемся, мы еще посмотрим, в какой стороне света стоял тот неприкаянный диван, и в суете крошечной наконец встал и сказал.

Конечно, красть кур в огороде, забытым притворяться и кричать, когда его музыку высокую камнями позакидали. Не в гордости, а медленной смерти божества. Так притворяться, так разлечься безмятежным и безответственным диваном. А что, если вы совсем по-другому понимаете смысл происходящего. Тогда все пойдет по-другому, тогда в сером ночном, тогда в лиловом переливающимся она не подойдет и больше никогда не скажет тебе: не уходи, я прошу, не уходи никогда больше.

XLVI. НЕ УХОДИТЕ, Я ПРОШУ ВАС

Веселость сняло. Тяжелой отцовской рукой по всей роже, наверно, до самой смерти, так недолго и так непоправимо, где же еще этот документ, подтверждающий справедливость ваших претензий, он потерял, а новых не снести, когда-то давно, необыкновенно и озабоченно, я не раз спасала, но только не теперь, теперь рука господня тяжела, и останется на всю жизнь единственное утешение.

Как же я могу, ведь скоро уже утро, надо, как бы то ни было, дальше уходить, вытаскивая тяжелые сапоги из грязи. Ночной отдых, перекур, и потом вновь поклонение и поругание лысых стариков с мудрыми всепрощающими лысынами. Я готов вернуться, но, профессор, разве когда-нибудь, и не прикоснуться, наши слабые пути один раз пересеклись. И теперь мы сидели и долго молчали. Одним словом, одним движением, не теперь, потом, всегда, каждый раз незаметно, я нашел, и если не умрет, ведь ничего не получится.

XLVII. Я ЕЩЕ ЗАЙДУ КАК-НИБУДЬ

С каждой минутой дышала все тяжелее и тяжелее, зачем грохот литавр и монет серебряных трепетанье, кислородных подушек предсмертный свист, в лесу грибы росли неслышно, их гробовщик аккуратно отмерял, все равно это было единственным, ради чего стоило, подождите, дайте сказать, дайте повернуться, а потом, какая, в сущности, разница.

С постепенной утратой терпенья все казалось ему разобщенным, на сугробы и фонарные столбы сочился снег, упал и слеп потихоньку. Но, по-видимому, это продолжалось бы бесконечно, если бы не осталось не более трех минут. Это даже небезынтересно, как все это получится,

они идут вразвалочку, уберите их, они показывают, как немного нам осталось, ровно три маленьких мгновенья. И пустота, темная, мертвящая пустота.

XLVIII. ЭТО ЧАСЫ МОЕГО ДЕДУШКИ

Подождите, не ворошите прошлого, это ненавязчивое занятие последних часов жизни, не надо постепенно и потом, все лучшее осталось незаметным, повернулись спиной и сыграли на восьми ослепших трубах, больше не надо звуков, больше не надо воздуха, я сама, первая, уйду и только попробуйте меня остановить, клянусь Богом.

Они ходили сурово и точно, как Бог знает сколько ночей назад, они шли по темной улице, выволакивая из трясины времени свои проржавевшие стрелки. Как же это так, дойти до середины темной безжалостной улицы, и неужели повернуть обратно, пешком, завязнув в болоте собственных неразукрашенных мыслей. И больше никогда и никому этого не скажет. Зачем же он слушает ее. Зачем не дает себе ходу. Почему бы не выбросить их в окошко. не броситься на диван и зарываться в него все глубже, все глубже, глубже и глубже.

XLIX. ОН БОЛЬШЕ НИКОГДА НЕ ПРИДЕТ

Веселые, легкие песенки на этом одре передвижном, она так сама захотела. корзины порывевших бумаг, где нотные закорючки бегают, как тараканы, и капает вода, так неожиданно это побеждающее бессилье, нас никак этому не научили, тогда же, как видно, брошено было это бессмысленное занятие, все, кончилось большое твоё концертное рондо, и можете во тьму послать навек.

Это еще неизвестно. Измученных доминант горящие пробоины. Я встану и отойду на порядочное расстояние от развлекательного дивана. Умереть, но остаться вовеки. Уйти, но оставить навсегда. А какой же смысл тогда в этом фонарном столбе, в хлопающей ставне, в раскрывающемся скошке. И в голосе, смеющемся, что вы смотрите, ночь на дворе, входите поскорее, а то будет слишком поздно. Никакого нет, никакого. И передайте всем, кого увидите, что смысла во всем не было никакого. А может. просто надо уметь его различать. А может быть. это суждено немногим. А потом когда-нибудь, необязательно и одним только словом.

L. НОЧНОЙ ПРОХОЖИЙ ДУМАЕТ

О чем невозможно говорить, о том молчаливо, но что же это за музыка, черт возьми, дождик капал на них, когда они в своей набрякшей желтине фальшиво пели, так грохочутся соболезующие комья, вот это и есть последняя прелюдия к смерти. не верится, и давно пытались разобраться, что это вообще такое, я сказала тогда: не уходи, и вот теперь не помню. может быть, он и остался.

Из переулка направо выбежала машина. Наверное, это «скорая помощь», меня бездыханного только увезли отсюда и накачали воздухом весны. Наверно, это безжизненный автобус в красную полосу. Они не хотят, чтобы я здесь долго оставался. Наверно. они не хотят, чтобы я сохранил найденную доминанту, как это сделал старый человек. несущий всегда с собой подкову, наверно, меня вытурят навсегда отсюда. За то, что был слишком малодушным. слишком много думал. и в сущности не понимающий. Наверно. это за мной едет нечлюжий, жадный и беспомощный катафалк.

ШАПИР Максим Ильич (род. в 1962 г.) — филолог, автор работ по истории литературы и русской филологической мысли. Основные интересы сосредоточены в области общей семиотики, культурологии, поэтики, стиховедения, теории и истории русского литературного языка.



РУССКАЯ ТОНИКА И СТАРОСЛАВЯНСКАЯ СИЛЛАБИКА

ВЛ. МАЯКОВСКИЙ В ПЕРЕВОДЕ Р. ЯКОБСОНА*

Александрю Анатольевичу Илюшину

1. В среду, 1 мая 1918 г. на Кузнецком Мосту, 5, в помещении кафе «Питтореск» состоялся утренник поэзии Маяковского — «Мой май» [1, с. 145—146]. Один из участников — Владимир Ильич Нейштадт¹ — позднее рассказывал: «Не помню всего содержания афиши. Помню лишь, что составлена она была самим Маяковским, — и составлена мастерски. Врезался в память абзац, касавшийся трех неизвестных юношей: „Блестящие переводчики прочтут блестящие переводы моих блестящих произведений“. Маяковский по-английски, по-французски, по-немецки и — страшно сказать — по-старославянски» [2, с. 103]. Английский перевод принадлежал А. А. Буслаеву, французский — Р. О. Якобсону, немецкий — самому В. И. Нейштадту [2, с. 102]. Все четверо, включая Маяковского, были тогда членами Московского лингвистического кружка (1915—1924), причем первые двое входили в число его учредителей и в разное время занимали в нем должность председателя (Якобсон — с марта 1915 по январь 1920, Буслаев — с сентября 1920 по март 1922).

Когда отзвучали переводы на новоевропейские языки, «наступил черед кинуть в зал старославянскую бомбу. Начинял ее Якобсон, проч-

* Замыслом своей статьи автор во многом обязан С. Г. Болотову, принимавшему деятельное участие в обсуждении темы на разных этапах ее воплощения. Автор благодарит также М. Л. Гаспарова и В. А. Дыбо, советами и замечаниями которых он пользовался во время работы. — М. Ш.

¹ Нейштадт В. И. [16(28). VII. 1898—16.IV.1959] — переводчик, поэт и литературовед; выступал также как новеллист, очеркист, критик, сценарист, историк культуры (статьи по теории и истории шахмат).

но владевший тайнами древнего языка. Но читать перевод почему-то было поручено Нейштадту» [2, с. 104]. Молодые люди хорошо знали друг друга: они были знакомы с детства, подружились, когда старшему из них не исполнилось и десяти лет. Это событие казалось Нейштадту столь важным и значительным, что каждый раз, пытаясь наметить хронологическую канву своей жизни, он непременно включал в нее упоминание о первой встрече [3. ед. хр. 168, л. 1, 3, 5 и др.]. В его архиве сохранился черновой набросок воспоминаний: «Летом 1906 г. (дача Крыцына (пос. Томилоно по Казанской жел. дор. — М. Ш.) я познакомился с Романом Якобсоном, живш(им) рядом на даче Золоторева (sic!) (налево, где жил мальчик, делавш(ий) котлеты из мухоморов; направо — Ферстеры; посредине — крокетн(ая) площадка).

Я увидал его в саду с книгой в руках. „Мальчик, что вы читаете?“ — „Черная Индия“ Ж. Верна“. — „Интересно?“ — „О, да!“

Так мы познакомилась. Он дал мне почитать „Черн(ую) Индию“, которую я был очарован» [3, ед. хр. 168, л. 41].

Знакомство Нейштадта с Маяковским состоялось значительно позже, по-видимому, осенью 1917-го (ср. [2, с. 102]). В неопубликованной автобиографии «Дорога к искусству» (апрель 1955) мемуарист писал: «В эти годы (конец 1910-х. — М. Ш.) я почти не прикасался к поэзии, лишь изредка пытаясь переводить Маяковского на немецкий язык. Это были мои первые переводческие опыты, очень трудно дававшиеся, да и задача-то была труднейшая, а для меня, в сущности, непосильная. Но чего бы я ни сделал тогда для Маяковского! Я познакомился с ним в это время, встретившись у моего однокашника по университету, Романа Якобсона, встречался потом на заседаниях Московского Лингвистического кружка, которые Маяковский изредка посещал, встречался у Бриков и на совместных выступлениях в „Кафе поэтов“, где я читал свои немецкие переводы» [3, ед. хр. 167, л. 56]².

Понятно, что Нейштадт не мог отказать Маяковскому и Якобсону в их просьбе принять участие в том маленьком футуристическом развлечении («a typical futurist twist» [6, p. 503]), о котором через много лет он вспоминал так: «(. . .) я выучил текст наизусть, поупражнявшись в произношении носовых звуков („юсов“), гласных неполного образования („ъ“ и „ь“) и т. д.

В последнюю минуту я было струсил. Но Маяковский сказал решительно: „Давайте Мефодия“, — и я шагнул на эстраду.

— Сейчас вы услышите самого живого поэта на самом мертвом языке, — выпалил я и зашаманил по-славянски, «на языке Кирилла и Мефодия» [2, с. 104, 103].

«Едва я кончил читать, в зале поднялось настоящее возмущение.

— Что это такое?.. Издевательство!.. Переведите эту тарабарщину!..

Кричали, свистели, топали. Я растерялся. Но рядом со мною выросла надежная фигура Маяковского. Он поднял руку, и зал успокоился.

— Не понимаете? — спросил Маяковский.

— Не понимаем, — ответили в зале.

— Я тоже не понимаю.

Смех. Кто-то крикнул:

² Сам Якобсон сошелся с Маяковским немногим ранее: «Встречами в Москве у Эльзы (Triolet) и в Петрограде у Осипа и Лили Брик в 1916—17 г. датируется сближение и дружба лингвиста, увлеченного поэтическими экспериментами, и поэта Владимира Маяковского, вскоре захваченного лингвистическим подходом к поэзии до такой степени, что он посещал собрания Московского Лингвистического Кружка и принимал активное участие в дискуссиях» [4, p. 127] (ср. [5, с. 80 прим. 11, с. 81 прим. 17]).

— Прочтите по-русски.

— Имел в виду, — парировал Маяковский. — Читаю эти стихи, как они написаны мною: на великолепном русском языке.

И начал:

Вошел к парикмахеру, сказал — спокойный:
„Будьте добры, причешите мне уши“

и т. д.

Кончил. Заплодировали.

— Понятно? — спросил Маяковский.

— Понятно! (Ответили дружно.)

— А говорят, Маяковский непонятен. Есть вещи куда непонятнее»

[2, с. 104].

В этой истории чрезвычайно любопытна деталь, которую, скорее всего, упустил из виду Нейштадт: старославянский перевод — по контрасту с русским оригиналом — нужен был Маяковскому для того, чтобы убедить обывателя в понятности произведения, самим автором названного — «Ничего не понимают» (1913, 1915; первоначальное заглавие «Пробиваясь кулаками») [думается, что Маяковский польстил, когда написал на книге «Как делать стихи» (22. VII. 1927): «В. Нейштадту который все понимает» (Библиотека ЦГА ЛИ)]. Якобсон как-то заметил, что «одна из самых острых и настойчивых тем» Пастернака — «непонятность других», тогда как у Маяковского — это «непонятость другими» [7, S. 371]. Но безусловно справедливо это только по отношению к раннему Маяковскому — после революции он все чаще настаивал на широкой доступности своего творчества. По-видимому, перелом произошел весной 1918 г. и проявился как раз на утреннике в «Питтореске». По воспоминаниям С. Д. Спасского, именно здесь Маяковский публично объявил о том, что недавно «впервые читал на заводе и рабочие понимают его (...). Его обвиняли всегда в непонятности. И вот оно — опровержение» [8, с. 224].

В действительности впечатление понятности, вызванное продуманной последовательностью выступлений, — это, по существу, иллюзия: строка «Будьте добры, причешите мне уши» может быть объяснена только характерным для раннего Маяковского самоотожествлением лирического героя с собакой [9, с. 74—75 и др.; 10, р. 81—82; 11, р. 23—24; 12, р. 325 п. 18] (ср. [13, S. 18]). Наиболее полно оно отразилось в стихотворении «Вот так я сделался собакой» (1915), которое в «Простом как мычание» было напечатано прямо перед стихами о парикмахере [14, с. 34—36]. Отзвуки этой темы находим также в «Облаке в штанах» (1914—1915): «Но мне // люди, // и те, что обидели — // вы мне всего дороже и ближе. // Видели, // как собака бьющую руку лижет?!»; «Значит — опять // темно и понуро // сердце возьму, // слезами окапав, // нести, // как собака // которая в конуру // несет // переехавшую поездом лапу» [15, с. 185, 194]. В финале поэмы образ пса приобретает уже прямо-таки космические очертания:

Вселенная спит,
положив на лапу
с клещами звезд огромное ухо [15, с. 196].

Напомним также, что письма и телеграммы к Л. Ю. Брик Маяковский подписывал своими домашними прозвищами: «Щенок», «Щен», «Щеник» и т. п. — и рисовал себя вислоухой собакой, как раз такой, которой можно и должно причесывать уши [16; 11]. Л. Брик уверяла, что собачьи клички перешли к Маяковскому от щенка, которого Владимир Вла-

димирович и Брики подобрали летом 1920 г.; «Мать — чистопородный сеттер, отец — неизвестен. Щеник рос в виде сеттера.

Шерсть у него была шелковая, изумительно рыжая (чему Маяковский не переставал радоваться). У него были чудесные длинные кудрявые уши и хвост какой надо. Только нос темный и рост раза в полтора больше сеттерьячей нормы.

— „Тем лучше“ — говорил Маяковский. — „Мы с ним крупные человеческие экземпляры“.

Они были очень похожи друг на друга. Оба — большелопатые, большеголовые. Оба носились, задрыв хвост. Оба скулили жалобно, когда просили о чем-нибудь, и не отставали до тех пор, пока не добьются своего. Иногда лаяли на первого встречного просто так, для красного словца» [17, с. 4]³.

2. Спустя 22 года, к десятилетию со дня смерти Маяковского, Нейштадт попытался восстановить по памяти яacobсоновский перевод. Как показывают архивные материалы, в этом ему помог Г. О. Винокур, его старый товарищ по МЛК, который также был председателем кружка (с марта 1922 по май 1924), а во второй половине 1930-х годов читал курс старославянского языка в ведущих филологических вузах Москвы — ИФЛИ им. Н. Г. Чернышевского и МГПИ им. В. Г. Потемкина (ср. [18])⁴. На обороте одного из черновиков Нейштадт пометил: «Это написано рукою Г. О. Винокура, после того как мы с ним исправили текст, восстановленный мною по памяти» [3, ед. хр. 164, л. 16 об.]⁵. Перевод стихотворения «Ничего не понимают» на старославянский язык, реконструированный Нейштадтом [3, ед. хр. 164, л. 17] и Винокуром [3, ед. хр. 164, л. 16—17], был тогда же опубликован в журнале «30 дней» [2, с. 104], а несколько позднее его авторизовал Яacobсон, включив в библиографию своих трудов (раздел «Miscellanea») [21, р. 13; 22, р. 53].

Едва ли не самое любопытное в переводе Яacobсона — это его версификационная структура, на которую не обратил внимания никто из

³ Точности ради нужно сказать, что Маяковский откликнулся на собачьи прозвища и до 1920 г. Так, в начале марта 1918-го Л. Брик в одном из писем назвала поэта «щененком», и он не замедлил обыграть это «своеравное прозвание» в ответном послании (не позже 15. III.1918): «Если рассматривать меня как твоего щененка, то скажу тебе прямо — я тебе не завидую щененок у тебя неважный: ребро наружу, шерсть разумеется ключьями а около красного глаза, специально чтоб смахивать слезу длинное облезшее ухо». Первый «автопортрет» Маяковского в виде собаки появился в его следующем письме (конец марта — начало апреля 1918) (см. [16, с. 107—108; 11, р. 51, 54, 201]).

⁴ Как и Яacobсон, Винокур имел пристрастие ко всякого рода лингвистическим играм (см. например, [19]). Так, 2 февраля 1920 г. для домашнего альманаха К. Чуковского он перевел на 13 языков — и среди них на старославянский — слова песенки «Что за счастье, что за счастье любить дочку, любить дочку пастора» и т. д.:

КОЕ БЛАГО · КОЕ БЛАГО НАМЪ ЛЮБИТИ КРАСНЪХ ДЪШТЕРЬ

ПОПА · КСИ ЧУДЕСНА · КСИ ПРЪКРАСНА · КСИ ПРЪКРАСНА ТЪ ·

ДЪШТИ ПОПА · · [20, с. 276—278]. В рукописи есть одна неточность: вместо краснъ Винокур написал краснѣ; ср. тут же: пръкрасна (2 раза) [16, с. 277].

⁵ Помощь была Нейштадту тем более необходима, что он, по собственному признанию, с трудом ориентировался в области старославянской грамматики: «Здесь в мои воспоминания решительно впутывается сравнительная грамматика индо-европейских языков. Дело в том, что весной 1918 года я дал себе слово сдать, наконец, зачет по этой суровой дисциплине. В начале марта я погрузился в сравнительную фонетику по лекциям В. К. Поржезинского, написанным, как выразился один остролов, не на русском, а на „поржезинском“ языке. Погрузился, засох, затосковал — и потерял всякую способность понимать прочитанное» [2, с. 102].

касавшихся этой темы — ни Л. Матейка, посвятивший работам Якобсона в области старославянской поэзии специальную статью [23, р. 46] (а также [24]), ни Т. Г. Уиннер, С. Руди и Д. Валье, которые писали о поэтическом творчестве футуриста Алягрова [6, р. 503, 507; 25, р. 277, 290 п. 11; 26] (в публикации Валье перевод Якобсона даже не упомянут). Возможно, что переводчик намеренно не указал коллегам на выбранный им стихотворный размер, предоставив решить эту загадку будущим исследователям, — подобно тому, как он сам обнаруживал «богатейшую церковнославянскую поэзию», которую прежде принимали «за андерсеновского „гадкого утенка“, за диковинную, вычурную прозу» [27, с. 111; 28, р. 249] (см., например, [29, с. 190])⁶. Во всяком случае, единственное известное нам упоминание о стихе этого перевода, сделанное незадолго до смерти Якобсона, принадлежит его супруге, К. Поморской (1980), но и она, как будет видно из дальнейшего, представляла себе обсуждаемый вопрос лишь в самых общих чертах⁷.

По-видимому, стихотворный размер перевода до сих пор оставался невыясненным, в первую очередь из-за редакционно-издательских условий, в соответствии с которыми Нейштадт был вынужден напечатать восстановленный им текст со значительными погрешностями: «Большой и малый юсы заменены соответственно через „у“ и „я“, иотованный юс большой — через „ю“, „ъ“ не показан, „ятъ“ заменен через „е“» [2, с. 104] (ср. [1, с. 146]). Особенно существенным оказался пропуск еров не только на конце, но и в середине слова — это не могло не скрыть силлабическую структуру перевода. В черновых записях Нейштадта и Винокура текст значительно исправнее, однако здесь также есть целый ряд мест, нуждающихся в коньектурах. Такой возможности не исключал и Нейштадт, сопроводивший свою публикацию оговоркой: «Не ручаюсь, что сейчас, через двадцать два года, я не подменил некоторых частностей этого необычного перевода» [2, с. 104]. Поэтому нам кажется целесообразным воспроизвести его в старославянской орфографии, взяв за основу черновик, выверенный Винокуром и заботливо сохраненный Нейштадтом:

кѣ брадобриу придохъ и рекохъ.
 хоштѣ отъе да причешеш ми оуши.
 гладѣкъ бѣ нѣ сталѣ кѣстѣ игѣливѣ.
 длзгомы ликомъ акы кроушька кѣстѣ.
 неразоумынѣ рѣждѣ скакаша словеса.
 метааше сѣ же рѣгѣ пакы и пакы.
 и се длзго смѣтааше сѣ глава нѣка.
 въздымаѣшти сѣ акы редѣкы стара. ~

В текст по необходимости внесены только те исправления, которых требует грамматика старославянского языка. В 1-й строке более поздняя

⁶ Ср. характерное признание русского поэта: «(...) силлабический стих без рифмы обращается в прозу, как только ухо теряет счет слогов, т. е. место цезуры»; «силлабические стихи без рифмы существуют только для глаз (...) Иначе они обращаются в прозу» [30, с. 103].

⁷ В 1918 г. «среди занятий древнейшей славянской поэзией Р. Я. перевел издательское стихотворение Маяковского „Ничего не понимают“ из футуристического альманаха Рыкающий Парнас (1914) на древнецерковнославянский язык размером назидательных стихов IX века: „Къ брадобриу придохъ и рекохъ“ и т. д.» [4, р. 129].

форма **придохъ** (в обоих черновиках и в журнальной публикации) заменена на **приидохъ**. В 3-й и 4-й строках древнерусские окончания **бысть** и **есть** исправлены на старославянские **бысть**, **есть** (во втором автографе последняя словоформа оба раза написана правильно [3, ед. хр. 164, л. 16]); кроме того, в слове **игъливъ** (ср. ссл. **ИГЛА**, **ИГЛИЦА** [31, с. 213—214]) восстановлен корневой этимологический **ъ** (см. [32, т. II, с. 115]; ср. [33, р. 73])⁸. В 5-й строке вместо род. ед. словесе (так во втором из черновиков [3, ед. хр. 164, л. 16] и в журнале) дана грамматически правильная форма им. мн. словеса — именно ее находим в исходном варианте текста [3, ед. хр. 164, л. 17]⁹. В последней строке неоправданная реконструкция **рьдыки (?)** заменена на **редьки** (вероятно также **рьдыки**; ср. [32, т. III, с. 460]).

Единственную конъектуру можно считать вызванной соображениями версификации: «лишний» слог, появившийся в 3-й строке (**игъливъ** вместо **игливъ**), должен быть устранен путем замены обычного аориста **бысть** (**ГЛАДЪКЪ БЫСТЪ НЪ СТАЛЪ ЁСТЪ ИГЛИЕЪ**) либо на форму с нулевой флексией (**гладкъ бы**), либо на аорист с «имперфектной» основой (**гладкъ бь**). Думается, что имперфектный оттенок в значении глагола-связки лучше передает содержание оригинала (**Гладкий парикмахер сразу стал хвойный**), так как подчеркивает не единичность и «разовость», а привычность, длительность того состояния, в котором пребывал парикмахер до потрясения. Эта конъектура подтверждается также тем, что во всех остальных случаях Якобсон чрезвычайно внимателен к любым аспектам глагольной семантики (отметим мотивированное распределение аориста, перфекта и имперфекта, перевод деепричастия выдерживаясь нечленной формой действительного причастия **въздымаѡшти сѧ**, употребление опатива да причешеши на месте императива, сопровождаемого формулой вежливости, и т. п.).

3. Если пересчитать слоги в каждой строке перевода (разумеется, включая сверхкраткие), то окажется, что размер этого стихотворения — силлабический тринадцатисложник. Несмотря на то, что первый стих в редакции Винокура насчитывает только 12 слогов (**КЪ БРАДОВРИЮ ПРИДОХЪ И РЕКОХЪ**), нет никакого сомнения в том, что о конкретном

⁸ Это слово, вынесенное на границу стиха, требует не только историко-фонетического, но и стилистического комментария. Как справедливо заметил Матейка, «молодой Якобсон, известный своим друзьям-кубофутуристам Хлебникову и Крученых как заумный поэт Алягров, соединяет старославянские формы аориста и имперфекта и архаические литеры (**ѡ, ѧ, ѣ** и т. д. — М. Ш.) с русификаторскими инновациями, созвучными поэтическим глоссологиям русского авангарда» [19, р. 46]. Так, наряду со старославянизмами (типа **РЕШТИ**, **ОТЬЦЪ**, **РЪКЪ**) и церковнославянизмами (типа **РАЖДЕ**,

КРОУШКА, **РЕДЬКЪ**) он вводит в свой перевод лексему, полученную в результате своеобразной сравнительно-исторической неологии: **игъливъ**, где к праславянскому корню ***ъгъ-** добавлен продуктивный старославянский (общеславянский) суффикс **-iv-ъ** (слова с такими корнем и суффиксом нет ни в одном славянском языке). Мы видим, что у Якобсона, как и у Хлебникова, «неологизмы выступают в облики архаизмов» [34, с. 173; 6, р. 507] (ср. [35, с. 14—15, 45, 91, 95—96, 99]) — старославянский язык становится здесь языком «новой русской поэзии». Эту установку на архаизм отметил еще Ф. Т. Маринетти, назвавший российский футуризм «эстетическим атавизмом» и увидевший в нем возврат к «доисторического периода языку» [36, с. 22] (см. также [37, с. 191, 208—209, 216—217, 219; 38; 39; 40]).

⁹ Форма мн. ч. продиктована флексией глагола: **скакашѧ** (3 л. мн. ч.). Не исключено, однако, что исправление словеса на словесе во втором автографе [3, ед. хр. 164, л. 16] обусловлено квази-омофонией с формой им. дв. словесъ. Двойственное число здесь было бы оправдано самим смыслом: «прыгающих» слов в стихотворении Маяковского действительно два — сумасшедший и рыжий. Но в этом случае потребовалось бы скорректировать также форму глагола, согласовав сказуемое с подлежащим: **скакасте словесъ**.

размере редактируемого перевода ученый знал или, по меньшей мере, догадывался. Это видно хотя бы из его правки, которая каждый раз проводилась так, чтобы добиться изосиллабизма или его сохранить. Например, 7-я строка, которая была восстановлена Нейштадтом как 12-сложная (И ДЛЪГО СМЪНАШЕСА ГЛАВА НЪКА), первым делом была увеличена на один слог (И ДЛЪГО СМЪНАШЕ СА ГЛАВА НЪКА), а все дальнейшие операции над ритмико-синтаксическим строем этого стиха уже не отражались на его длине (И ДЛЪГО НЪКАМ СМЪНАШЕ СА ГЛАВА; И ДЛЪГО СМЪНАШЕ СА ГЛАВА КДИНА; И СЕ ДЛЪГО СМЪНАШЕ СА ГЛАВА НЪКА). Напротив, Поморска, хотя и писала о стихе яacobсоновского перевода, вряд ли имела в виду его подлинный размер — во всяком случае, 1-ю строку она цитирует в той же искаженной 12-сложной редакции, которая отражена в публикации Нейштадта (см. прим. 7). Сознательная ошибка здесь тем более вероятна, что Поморска уверена, будто Яacobсон перевел «Ничего не понимают» традиционным стихом старославянской гимнографической поэзии IX—X вв., а со времен А. И. Соболевского им считался как раз 12-сложник с цезурой после 5-го слога [41, с. 313; 42, с. 376; 43, с. 314—315; 44, с. 28—29; 45, с. 2—3] (ср. [29, s. 190—194; 46, с. 115—116, 125—128; 47, p. 76; 48, с. 191—197; 49, p. 7—9, 20; 27, s. 111; 28, p. 266; 50, с. 31—32; 51, с. 146—147; 52, p. 220; 53, p. 17—18; и др.]¹⁰).

Версификационная структура перевода не исчерпывается его изосиллабизмом. Новейшие исследования в области сравнительно-исторической акцентологии славянских языков (в первую очередь, работы Х. С. Станга, В. М. Иллич-Свитыча, В. А. Дабо, А. А. Зализняка и их последователей [57; 58; 59; 60; и мн. др.]) позволяют с большой степенью вероятности реконструировать старославянскую просодическую систему¹¹. Опираясь на достижения современной компаративистики, мы можем обнаружить в нашем тексте акцентную урегулированность клаузул: почти все стихи имеют женское окончание (ударение в них падает на предпоследний слог). Так, в словах рекóхъ и ёсть восстанавливается новый акут (с флексии личного глагола, предвставленной редуцированным в слабой позиции, ударение оттянуто на предыдущий слог). Слова нѣка и стѣра принадлежат к акцентной парадигме а (ударение оказывается на корневом морфе), игълѣвъ — к акцентной парадигме F=a^b (ударение приходится на ближайшую к корню гласную справа); оуши — энклиномен, относится к с-парадигме (нефонологическое ударение автоматически падает на первый слог), словеса (или словеса) относится к d-парадигме (начальная форма — энклиномен, а в косвенных падежах ведет себя как слово F-парадигмы). Изоморфность каталектики нарушается только в 6-й строке: здесь проклитический и фонологически безударный союз и должен быть объединен в одну тактовую группу с энклиноменом па́кы: пакы и-пакы (не исключено, что в речи эти

¹⁰ В начале 1910-х годов выводы Соболевского оспорил И. Я. Франко [54, Bd. XXXV, s. 162—163; Bd. XXXVI, S. 208—209]. По его мнению, например, настоящий размер азбучной молитвы ДЪ СЛОВЕМЪ СИМЪ МОЛѢСА БОГОУ — хоренческий 10-сложник с цезурой после 4-го слога, подобный тому, «который мы встречаем в красивейших эпических песнях болгар, сербов и малороссов (Südrussen)» [54, Bd. XXXV, S. 163 и далее] (ср. [55; 56; 53, p. 18]). Гипотеза Франко не имела последователей [29, s. 191—192; 46, с. 18, 115, 119—120, 142, 193—195 и др.].

¹¹ Соболевский, первым обративший к изучению древнеболгарского стиха, жаловался именно на недостаточность материала по старославянскому ударению [43, с. 316; 44, с. 30; 45, с. 4]. Точно так же Яacobсон одним из основных препятствий «на пути изучения др(евне)-болг(арской) церковной поэзии» считал «зачаточное состояние истории болг(арских) ударений [61, с. 358].

две связанные по смыслу тактовые группы могли объединяться в одну: па́кы-и-па́кы; ср. [60, с. 120—121]).

Разумеется, о большинстве этих акцентологических тонкостей Якобсон в 1918 г. даже не подозревал, однако ударение в клаузулах он, очевидно, расставлял приблизительно так же, как и современная наука¹². Безусловный запрет на ударность последнего слога и тяготение к женским клаузулам находят себе подтверждение и в редакторских исправлениях Винокура: он отбрасывает те варианты 7-го стиха, которые заключают в себе дактилическое (*нѣкаѣ*) или мужское (глава́) окончание (ср. выше). Возможно, что стремлением добиться ударности предпоследнего слога вызвано также исправление в 6-м стихе: вместо *МЕТААШЕ СѦ РЪГЪ ПАКЪ И ПАКЪ* (в рукописи — па́кы жь [3, ед. хр. 164, л. 16]) стало *МЕТААШЕ СѦ ЖЕ РЪГЪ ПАКЪ И ПАКЪ*. По всей видимости, и Винокур и Якобсон полагали, что оба па́кы имеют ударение на первом слоге¹³.

Третий аспект версификационной структуры перевода связан с наличием обязательных словоразделов. Если представить себе текст поделенным на два «четверостишия», то одноименные стихи каждого строфоида будут иметь одинаковое членение на колоны. Так, 1-я и 5-я строки содержат стихообразующие словоразделы после 5-го и 10-го слогов (5+5+3), 3-я и 7-я строки — после 4-го и 9-го слогов (4+5+4), 4-я и 8-я строки — после 6-го и 11-го слогов (6+5+2)¹⁴. Труднее решить, как именно видел Якобсон внутреннее членение строк 2-й и 6-й. «Цезура» после 5-го слога противоречит акцентной структуре 6-го стиха: *ме́тааше-сѧ-же*; «цезура» после 6-го слога противоречит акцентной структуре 2-го стиха: *да-причѣшеши-ми* (но может быть и так: *да́ причѣшеши-ми*) (ср. [65, р. 20—23]). «Цезура» после 10-го слога опять-таки противоречит акцентной структуре 2-го стиха: *причѣшеши-ми*; «цезура» после 11-го слога противоречит акцентной структуре 6-го стиха: *и-па́кы*.

Выходит, как бы мы ни членили стихи 2-й и 6-й, границы между колонами в них не совпадают с границами тактовых групп. С точки зрения сегодняшней лингвистики, такое невозможно, но не исключено, что Якобсону выделение клитик в акцентно самостоятельные отрезки речи не представлялось достаточно серьезным отступлением от старославянской просодической системы, а то и вообще не осознавалось как проблема. Возможно также, что Якобсон считал старославянскую версификацию (как и любую другую) до некоторой степени автономной, независимой от акцентологии, — тезис о том, что всякий стих есть наси́лие над языком, вызревал у него как раз в эти годы [66]. Как бы то ни было, но Соболевский, опыт которого Якобсон, без сомнения, учитывал,

¹² Показательно все-таки, что концепцию фонологически безударных слов-энклименов в славянских языках выдвинул в 1963 г. именно Якобсон [62, р. 160—161], опирающийся на типологически значимые наблюдения Е. Д. Поливанова над «дзэнхейными» (атонными) словами в японском [63 и др.; 59, с. 7].

¹³ Что касается ударения словеса, словеса́ (ср. [64, с. 49—62]), то оно, надо думать, мыслилось Якобсоном в одном контексте с такими формами современного русского языка, как колёса, знамёна и озёра: *neutra* подвижной акцентной парадигмы с древней атематической основой иногда отмечаются в среднерусских памятниках XV—XVII вв. с оттяжкой ударения во мн. ч.: колёса, тлѣса, словеса́ и т. п. [60, с. 256]. Мнение о сходстве среднерусской и старославянской акцентологических систем высказывал еще Соболевский: «Рассмотрев ударение церковно-славянских слов IX—X веков, мы должны прийти к заключению, что церковно-славянский язык этого времени был сравнительно близок по ударению к среднеболгарскому и русскому по памятникам XIV и XV веков» [43, с. 317; 44, с. 30; 45, с. 6].

¹⁴ Строго говоря, словораздел после 10-го слога 1-го стиха можно провести лишь условно, поскольку он проходит внутри тактовой группы (*и-реко́хъ*).

представлял себе ритмическое строение 1-го и 18-го стихов Похвалы царю Симеону так: $\text{В}\text{Є}\text{Л}\text{И}\text{К}\text{Ы}\text{И}\text{ В}\text{Ъ}\text{Ц}\text{Ь}\text{С}\text{А}\text{Д}\text{И}\text{Х}\text{Ъ}\text{ С}\text{И}\text{М}\text{Е}\text{О}\text{Н}\text{;}\text{ Н}\text{Є}\text{ В}\text{Ъ}\text{Р}\text{О}\text{І}\text{Ж}\text{Н}\text{Ъ}\text{Ж}\text{Є}\text{Л}\text{А}\text{Н}\text{И}\text{Є}\text{М}\text{Ь}\text{ П}\text{А}\text{Ч}\text{Є}$ {12=5+7} [42, с. 377, 378; и др.]¹⁵. Поэтому, стараясь из четырех вариантов выбрать наименее «криминальный» с точки зрения акцентологических знаний начала века, мы вправе предположить, что во 2-м и 6-м стихах переводчик проводил мысленную границу между колонами после 6-го и 11-го слогов (6+5+2): $\text{Х}\text{О}\text{Ш}\text{Т}\text{А}\text{ О}\text{Т}\text{Ь}\text{У}\text{Є}\text{ Д}\text{А}\text{ П}\text{Р}\text{И}\text{У}\text{Є}\text{Ш}\text{Є}\text{Ш}\text{И}\text{ М}\text{И}\text{ О}\text{У}\text{Ш}\text{И}\text{. М}\text{Є}\text{Т}\text{А}\text{А}\text{Ш}\text{Є}\text{ С}\text{А}\text{ Ж}\text{Є}\text{ Р}\text{А}\text{Г}\text{Ъ}\text{ П}\text{А}\text{К}\text{Ъ}\text{И}\text{ И}\text{ П}\text{А}\text{К}\text{Ъ}\text{И}$. Если наше допущение верно, мы сталкиваемся здесь с довольно сложной и прихотливой композицией слово-разделов:

$$\left. \begin{array}{l} 5+5+3=13 \\ 6+5+2=13 \\ 4+5+4=13 \\ 6+5+2=13 \end{array} \right\} 2 \text{ раза}$$

Не исключено, однако, что вторые членения нам только кажутся, а на самом деле Якобсон делил свои стихи на два полустихия: 5+8; 6+7; 4+9; 6+7.

Итак, в якобсоновском переводе налицо 3 стихообразующих компонента: 1) изосиллабизм, 2) акцентная урегулированность клаузул и 3) наличие обязательных слово-разделов (своего рода «цезур»). Все эти три признака считал присущими старославянскому стиху уже Соболевский (см., например, [45, с. 2—3]). Его точка зрения нашла подтверждение и развитие у Якобсона: в статье, написанной еще в 1917, а опубликованной в 1923 г., он обобщил принципы старославянской версификации, восходящие «к так называемому политическому стиху греческих оригиналов. Политическая система состоит в равносложности всех стихов; цезура обычна; стих заканчивается хорейски; внутри стиха расстановка ударений более или менее свободная» [61, с. 351]. Очевидно, что все параметры перевода укладываются в ту метрическую схему, которую сам Якобсон наметил для старославянской поэзии годом раньше.

Что касается конкретного наполнения общей схемы, то она также в основном согласуется со стиховедческими характеристиками древних памятников. Так, помимо открытых Соболевским 12-сложников [61, с. 354, 357], Якобсон нашел 18-сложные стихи с цезурой после 9-го слога, 18-сложные стихи без цезуры и 15-сложные стихи с цезурой после 10-го слога [61, с. 352, 353]. 13-сложников в его материале не оказалось, но, по-видимому, исследователю не без основания подозревал, что метрически релевантные отрезки такой длины могут быть обнаружены в будущем (ср. [68, s. 429; 69, s. 51; 29, s. 209; 28, p. 252—254, 258, 262; 70, с. 155—156, 160—161], а также [71, S. 45—46, 48]), тем более, что спорадически 13-сложные строки попадались и в уже известных ему текстах [41, с. 314; 67, с. 170, 190]. Возможность свободной «цезуры» и ее положение после 5-го, 6-го и даже 4-го слогов также предусматривались политическим стихом [45, с. 11—12, 33; 61, с. 354, 357], но особая симметрия в варьировании «цезур» от стиха к стиху и появление второй «цезуры» были Якобсоном поэтически предугаданы — первый старославянский текст с аналогичной структурой Н. С. Трубецкой реконструировал только в 1933 г. [72, p. 289—290;

¹⁵ Первый стих Похвалы А. С. Львов реконструировал иначе: $\text{В}\text{Є}\text{Л}\text{И}\text{И}\text{ В}\text{Ъ}\text{Ц}\text{Ь}\text{С}\text{А}\text{—}\text{Р}\text{І}\text{Х}\text{Ъ}\text{ С}\text{И}\text{М}\text{Е}\text{О}\text{Н}\text{Ъ}$ [67, с. 171, 192] — т. е. 12=4+4+4 (ср. [24, p. 200])?

73; 27, с. 113; 28, р. 258—259; 74, с. 335—340]. Таким образом, вымысел художника предварил открытие исследователя — это одно из чрезвычайно распространенных, но недостаточно изученных явлений, которое в случае с Якобсоном осложняется тем, что поэт и ученый объединены здесь в одном лице (ср. [75; 76]).

К филологическим представлениям о версификации IX—X вв. восходит и запрет на мужские окончания. «Необходимо предполагать, — писал Соболевский, — что ударение на предпоследнем слоге стиха, обязательное у византийцев, — обязательно и у славян» [45, с. 3]. Якобсон внес в этот тезис существенную поправку: «Я бы формулировал осторожней: др.-болг. политический стих имеет не мужское окончание. Этому не противоречат ни стихи, восстановленные Соболевским, ни мои попытки реставрации. Между тем при акцентуации Соболевского мы наталкиваемся на ряд невероятных ударений. Напр.: ВЪ БОЖЬСТВѢ, ВЪ ЗАПОВѢДЬХЪ ТИ, ЛЮБОДѢЛНА, ЗИЖДИТЕЛЮ (зват.)» [61, с. 358] (ср. [46, с. 116—118, 120—121; 48, с. 192—193]). Интересно, что Якобсон, стараясь воплотить в своем переводе теоретическую схему Соболевского и достичь абсолютной ударности предпоследнего слога, в действительности сумел реализовать только собственную модель старославянского стиха¹⁶.

4. Последний вопрос, который мы перед собою ставим, — как соотносится стих якобсоновского перевода с оригиналом Маяковского [15, с. 57]:

Вошел к парикмахеру, сказал — спокойный:	1-2-3-1-1
«Будьте добры, причешите мне уши».	0-2-2-2-1
Гладкий парикмахер сразу стал хвойный,	0-3-1-2-1
лицо вытянулось, как у груши.	1-0-3-1-1
«Сумасшедший! // Рыжий!» — // запрыгали слова.	2-1-2-3-0
Ругань металась от диска до писка,	0-2-2-2-1
И до-о-о-о-лго // хихикала чья-то голова,	1-2-2-3-0
выдергиваясь из толпы, как старая редиска.	1-5-1-3-1

В каждой «строке» этого стихотворения по 4 ударения (метрически двойственные слова «тонируются или атонируются так, чтобы при тонировании не возникало стыка ударений, а при атонировании не образовывались слишком длинные безударные интервалы» [77, с. 407]: причешите-мне уши; сразу-стал хвойный; вытянулось, как у-груши). Нечетные строки подобны: 1-я, 5-я и 7-я — 12-сложны, 3-я — 11-сложна (мы считаем, что растяжение гласной в слове до-о-о-о-лго не влияет на его слоговой состав; ср. [77, с. 410]). Все 4 стиха имеют форму тактовика, создающую особый ритмический фон: объем междуиктовых интервалов в них — от 1 до 3 слогов; колебания анакрузы — 0—2 слога. Строки 2-я и 6-я изоморфны — это 4-стопный дактиль с женским окончанием. Строки 4-я и 8-я контрастны: в первой из них — десятислложной — самый маленький (0), а во второй — пятнадцатисложной — самый большой (5) междуиктовый интервал: лицо вытянулось; выдергиваясь из-толпы. Обе строки написаны акцентным стихом: расстояние между

¹⁶ Весьма вероятно, что строение стиха (13 слогов, женская клаузула) было отчасти подсказано Якобсону русской поэтической традицией XVII—XVIII вв. (ср.: «[...] политический стих — нечто очень похожее на русский силлабический стих XVII—XVIII веков» [45, с. 1—2]).

ударениями колеблется в пределах от 0 до 3 и от 1 до 5 слогов соответственно¹⁷.

Поскольку 50% строк имеют структуру тактовика, 25% — структуру дактиля и 25% — структуру акцентного стиха, причем чередование разных метров создает продуманную и выверенную ритмическую композицию, теоретически допустимо тройное определение размера этого стихотворения. Возникает возможность «двойственной (а в нашем случае даже тройственной. — М. Ш.) метрической интерпретации», о которой в связи с акцентным стихом Маяковского говорил еще В. М. Жирмунский [79, с. 18 и др.] (ср. [80, с. 60, 66, 73—74 и др.; 81, с. 17—18; 82, с. 71 и далее]). Во-первых, в «Ничего не понимают» можно увидеть переходную метрическую форму от тактовика к акцентному стиху (тогда строки дактиля предстанут как частный случай тактовика). Во-вторых, в качестве размера этого стихотворения может быть назван акцентный стих (тогда строки дактиля и тактовика предстанут как частные случаи акцентного стиха). И, наконец, в-третьих, произведение Маяковского можно определить как «сверхмикрополиметрическую» композицию с чередованием строк дактиля, тактовика и акцентного стиха (ср. [83, с. 216]). Первое решение представляется наименее удачным — и по историко-литературным, и по принципиальным соображениям. С одной стороны, тактовик оформился в самостоятельный размер только в 1920-х годах [77, с. 315, 351; 83, с. 222]. С другой стороны, теоретически наиболее удобно такое определение метра, при котором он понимается как не знающий исключений закон, а отдельные строки — как его конкретные проявления. Поскольку «каждый более строгий размер (. . .) неизбежно является частным ритмом более свободного размера» [77, с. 308], нам кажется, что правильнее всего было бы квалифицировать «Ничего не понимают» как 4-ударный акцентный стих, тем более что это самый частый размер тонической поэзии Маяковского (ср. [66, с. 101 и далее; 77, с. 411—413, 452 и др.]). Неповторимую индивидуальность ему в этом стихотворении придает закономерное чередование строк разных метров, каждый из которых может быть рассмотрен как ритмическая манифестация акцентного стиха¹⁸.

Первое, что бросается в глаза, — это видимое отсутствие эквиметрии оригинала и перевода. Стихи Маяковского и Якобсона не просто отличаются по метру — они принадлежат к разным системам стихосложения: русская тоника переведена старославянской силлабикой. Однако смена систем оказывается функционально мотивированной, поскольку обычный метр поэзии начала XX в. заменен обычным метром поэзии начала X в.¹⁹ При этом между оригиналом и переводом достигается

¹⁷ Чисто умозрительная возможность прочесть последний стих как 7-стопный ямб противоречит версификационному контексту — как ближайшему, намеченному рамками стихотворения, так и более далекому (стих раннего Маяковского, поэзия 1910-х годов и т. д.) (ср. [78, с. 52—56]).

¹⁸ Не удивительно, что Якобсон выбрал для перевода текст, версификационная структура которого образуется столь изысканным переплетением повторов, симметрий и контрастов: работу над старославянским эквивалентом стихов Маяковского можно считать тем опытом поэзии грамматики, который предвосхитил позднейшие исследования в области грамматики поэзии (см. [84]).

¹⁹ Ср. гипотезу К. Станчева о существовании древнеболгарского тонического (акцентного) стиха [85, с. 529—530; 51, с. 152—153, 155—158] (ср. [86, с. 8—10 и др.]); некоторая тенденция к изотонизму наблюдается и у Якобсона: в первом и последнем стихе его перевода мы находим по 3 акцентно самостоятельных слова, во всех остальных стихах — по 4 (если считать оба акы проклитиками). В свою очередь, любопытно, что «у Маяковского можно найти непреднамеренно получившиеся (. . .) изосиллабические 11-сложные стихи, следующие один за другим в пределах целого четверостишия» [87, с. 34] (ср. [80, с. 74]).

определенная симметрия: если тоника Маяковского имеет силлабические ограничения, то силлабика Якобсона — тонические. В переводе это акцентная урегулированность клаузул, в оригинале — слоговая упорядоченность дактиля и тактовика, а также изосиллабичность рифм²⁰.

Эта симметрия усиливается общим принципиальным сходством, которое обнаружил между силлабическими и тоническими стихами Л. И. Тимофеев: ударение в них может падать и на четные слоги, и на нечетные, и на те и другие сразу (такие стихи были поименованы им «многосистемными»); напротив, в силлабо-тонике место ударения подчиняется строгому алгоритму [89, с. 56—58]. Как у «Маяковского, так и в 13-сложнике — ограниченное число форм с фиксированными в определенных местах ударениями и дает те ритмические единицы, чередование которых (. . .) осуществляет (. . .) ритмическое движение» [89, с. 57]. По Тимофееву, «13-сложник представляется многосистемным тоническим стихом», а «история русского стиха (. . .) есть, в сущности, переход многосистемного тонического стиха — силлабики, в односистемный — силлабо-тонику, и последующее разложение силлабо-тоники в новый вид многосистемного стиха — в стих тонический» [89, с. 58 и др.].

Довершает картину сходство ритмической композиции: и оригинал, и перевод делятся на два структурно изоморфных строфонда, внутри которых в определенном порядке чередуются стихи разной конфигурации. Так, у Маяковского дважды повторена последовательность строк тактовика, дактиля, тактовика и акцентного стиха; у Якобсона — последовательность строк с «цезурами» после 5-го и 10-го, после 6-го и 11-го, после 4-го и 9-го и опять после 6-го и 11-го слогов. Тем самым Якобсон добивается того же ритмического эффекта, что и Маяковский, хотя другими средствами: диаметральной противоположность метров не только не отменяет, но даже подчеркивает функционально-семантическое тождество ритмов. Этот эффект представляет несомненный интерес с точки зрения теории и практики перевода, особенно на фоне того усиленного внимания, которое проявляют к силлабике русские поэты-переводчики XX в. (см. [87, с. 29—36], а также [90, с. 244—249, 252—253; 91, с. 213—217]): если использование силлабики при переводе на русский язык, как правило, служит целям эквиметрии, причем часто вопреки точности в передаче ритма [91, с. 214—215], то использование силлабики при переводе с русского обусловлено установкой на эквиритмию, достигаемую даже несмотря на несходство в метрах.

²⁰ Рифмы могут быть изотоничны, но при этом не изосиллабичны (такóго : гудкóв), и наоборот — изосиллабичны, но не изотоничны: разноударность достигается как за счет количества ударений (разжál устá : пожáлуйста), так и за счет качества ударной гласной (в рáдости: подрастáй); все примеры взяты из «Облака в штанах» (ср. [88, с. 71—82; 77, с. 429—431; 83, с. 243—244, 247—248]).

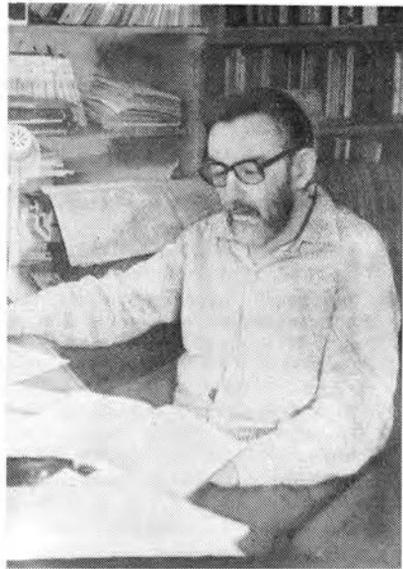
ЛИТЕРАТУРА

1. Катанян В. Маяковский: Хроника жизни и деятельности. Изд. 5-е, доп. М., 1985.
2. Нейштадт В. Из воспоминаний о Маяковском // 30 дней. 1940. № 9—10. С. 102—105.
3. ЦГАЛИ. Ф. 1525 (В. И. Нейштадт). Оп. 1.
4. К. П. [Поморска К.]. Послесловие // Якобсон Р., Поморска К. Беседы. Jerusalem, 1982. P. 123—140.
5. Шапир М. И. Г. О. Винокур и «научная поэзия»: (предисловие к публикации) // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9, Филология. 1987. № 2. С. 79—82.

6. Winner T. G. Roman Jakobson and Avantgarde Art // Roman Jakobson: Echoes of His Scholarship. Lisse, 1977. P. 503—514.
7. Jakobson R. Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak // Slavische Rundschau. 1935. Jg. VII. S. 357—374.
8. Спасский С. Встречи // Лит. современник. 1935. № 3. С. 207—224.
9. Марков В. О поэтах и зверях // Опыты. 1955. Кн. V. С. 68—80.
10. Stahlberger L. L. The Symbolic System of Majakovskij. The Hague; London; Paris, 1964.
11. В. В. Маяковский и Л. Ю. Брик: Переписка 1915—1930 / Сост., подг. текста, введение и комментарии Б. Янгфельдта. Stockholm, 1982.
12. Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Мир автора и структура текста: Статьи о русской литературе. Terafly, N. Y., 1986.
13. Holthusen J. Tiergestalten und metamorphe Erscheinungen in der Literatur der russischen Avantgarde (1909—1923) // Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. 1974. H. 12. S. 1—58.
14. Маяковский В. Простое как мычание. Пг., 1916.
15. Маяковский В. Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 1. 1912—1917. М., 1955.
16. Письма Маяковского к Л. Ю. Брик (1917—1930) // Лит. наследство. Т. 65. Новое о Маяковском. М., 1958. С. 101—174.
17. Брик Л. Ю. Щен: (Из воспоминаний о Маяковском). Молотов, 1942.
18. Г. В. [Винокур Г. О.] Старославянский язык // Лит. энциклопедия. Т. 11. М., 1939. Стб. 12—15.
19. Красильникова Е. В. «Почему не говорят?» // Развитие современного русского языка. 1972. Словообразование; Членимость слова. М., 1975. С. 221—227.
20. Чукоккала: Рукописный альманах Корнея Чуковского. М., 1979.
21. A Bibliography of the Publications of Roman Jakobson on Language, Literature and Culture. Cambridge, Mass., 1951.
22. Roman Jakobson: A Bibliography of His Writings. The Hague; Paris, 1971.
23. Matejka L. Church Slavonic as a Tool of Poetry and Spiritual Unifications // Roman Jakobson: What He Taught Us. Columbus, Ohio, 1983. P. 46—51.
24. Jakobson R. Selected Writings. VI. Early Slavic Paths and Crossroads. P. 1. Comparative Slavic Studies; The Cyrillo-Methodian Tradition. Berlin; New York; Amsterdam, 1985.
25. Rudy S. Jakobson-Aljagrov and Futurism // Language, Poetry and Poetics: The Generation of the 1890s: Jakobson, Trubetzkoy, Majakovskij. Berlin; New York; Amsterdam, 1987. P. 277—290.
26. Vallier D. Intimations of a Linguist: Jakobson as Poet // Language, Poetry and Poetics: The Generation of the 1890s: Jakobson, Trubetzkoy, Majakovskij. Berlin; New York; Amsterdam, 1987. P. 291—304.
27. Jakobson R. Стихотворные цитаты в великоморавской агиографии // Slavistična revija. 1957. X. letnik, N 1—4. S. 111—118.
28. Jakobson R. The Slavic Response to the Byzantine Poetry // Actes du XII Congrès International d'Étude byzantines. T. I. Beograd, 1963. P. 249—267.
29. Kostić V. Бугарски епископ Константин — писац службе св. Методију // Byzantinoslavica. 1937—1938. Roč. VII. S. 189—211.
30. Гиндин С. И. Взгляды В. Я. Брюсова на языковую приемлемость стиховых систем и судьбы русской синлабикки: (по рукописям 90-х годов) // Вопр. языкознания. 1970. № 2. С. 99—104.
31. Этимологический словарь славянских языков: Праславянский лексический фонд. Вып. 8. (*Ха — *jъvьlga) / Под ред. О. Н. Трубачева. М., 1981.
32. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4 т. М., 1986—1987.
33. Polański K., Sehnert J. Polabian-English Dictionary. The Hague; Paris, 1967.
34. Панов М. В. О членимости слов на морфемы // Памяти академика В. В. Виноградова. М., 1971. С. 170—179.
35. Винокур Г. Маяковский — новатор языка. М., 1943.
36. Бурлюк Д. От лаборатории к улице: (Эволюция футуризма) // Творчество. 1920. № 2. С. 22—25.
37. Гофман В. Язык литературы: Очерки и этюды. Л., 1936.
38. Nilsson N. A. Futurism, Primitivism, and the Russian Avant-Garde // Russian Literature. 1980. Vol. VIII, N V. P. 469—482.

39. Nilsson N. Å. Футуризм и примитивизм // *Umjetnost riječi*. 1981. God. XXV. Izvanredni sv. S. 77—89.
40. Nilsson N. Å. Prvobitnost — primitivizam // *Pojmovnik ruske avangarde*. Sv. 1. Zagreb, 1984, 131—138.
41. Соболевский А. Стихотворение Константина Болгарского // *Рус. филол. вестн.* 1884. Т. XII, № 3—4. С. 313—315.
42. Соболевский А. Церковно-славянские стихотворения конца IX — начала X веков // *Библиограф.* 1892. № 12. С. 375—384.
43. Соболевский А. И. Церковно-славянскитѣ стихотворения отъ IX.—X. вѣкъ и тѣхното значение за черковно-славянския езикъ // *Сборникъ за народни умоторения, наука и книжнина*. Кн. XVI.—XVII. I. Наученъ отдѣлъ. София, 1900. С. 314—324.
44. Соболевский А. И. Церковно-славянские стихотворения IX—X веков и их значение для изучения церковно-славянского языка // *Тр. XI Археологического съезда в Киеве*. Т. II. М., 1902. С. 28—37 (2-й пагинации).
45. Соболевский А. И. Древние церковно-славянские стихотворения IX—X веков // *Сб. Отд. рус. яз. и словесн. Имп. акад. наук.* 1910. Т. LXXXVIII, № 3. С. 1—35.
46. Георгиев Е. Две произведения на св. Кирила: Къмъ въпроса за книжовната дейность на славянския първоучитель. София, 1938.
47. Vaillant A. *Manuel du vieux slave*. Т. II. Textes et glossaire. Paris, 1948.
48. Георгиев Е. Кирил и Методий — основоположници на славянските литератури. София, 1956.
49. Vaillant A. Une poésie vieux-slave: La Préface de l'Évangile // *Revue des Études slaves*. 1956. Т. 33, fasc. 1—4. P. 7—25.
50. Топоров В. Н. «Проглас» Константина Философа как образец старославянской поэзии // *Славянское и балканское языкознание: История литературных языков и письменность*. М., 1979. С. 26—46.
51. Станчев К. Поетика на старобългарската литература: (Основни принципи и проблеми). София, 1982.
52. Топоров В. Н. О ведущем композиционном принципе «Прогласа» Константина Философа // *Slavica Hierosolymitana*. 1985. Vol. VII. P. 211—238.
53. Топоров В. Н. Слово и премудрость («логосная структура»): «Проглас» Константина Философа // *Russian Literature*. 1988. Vol. XXIII, № 1. P. 1—80.
54. Franko I. Kleine Beiträge zur Geschichte der kirchenslavischen Literatur // *Archiv für slavische Philologie*. 1913. Bd. XXXV, H. 1—2. S. 150—179; 1915. Bd. XXXVI, H. 1—2. S. 201—222.
55. Корш Ф. Происхождение десятисложного стиха южных и западных славян // *Сборник статей, посвященных почитателями академику и заслуженному профессору В. И. Ламанскому по случаю пятидесятилетия его ученой деятельности*. Ч. 1. Спб., 1907. С. 482—497.
56. Jakobson R. Zur vergleichenden Vorschung über die slavischen Zehnsilber // *Slavistische Studien*. Reihe 1. 1929. H. 5. S. 7—20.
57. Stang C. S. *Slavonic Accentuation*. Oslo, 1957.
58. Иллич-Свитыч В. М. Именная акцентуация в балтийском и славянском: Судьба акцентуационных парадигм. М., 1963.
59. Дыбо В. А. Славянская акцентология: Опыт реконструкции системы акцентных парадигм в праславянском. М., 1981.
60. Зализняк А. А. От праславянской акцентуации к русской. М., 1985.
61. Якобсон Р. Заметка о древнеболгарском стихосложении // *Изв. Отд. рус. яз. и словесн. Росс. акад. наук.* 1923. Т. XXIV, кн. 2. С. 351—358.
62. Якобсон Р. Опыт фонологического подхода к историческим вопросам славянской акцентологии: Поздний период славянской языковой праистории // *American Contributions to the Fifth International Congress of Slavists*. Vol. I. Linguistic Contributions. The Hague, 1963. P. 153—178.
63. Поливанов Е. Д. Музыкальное ударение в говоре Токио // *Изв. Имп. акад. наук. Сер. VI*. 1915. № 15. С. 1617—1638.
64. Булатова Р. В., Дыбо В. А., Николаев С. Л. Проблемы акцентологических диалектизмов в праславянском // *Славянское языкознание: X Международный съезд славистов: Доклады советской делегации*. М., 1988. С. 31—66.

65. Дыбо В. А. Закон Васильева—Долобо в древнерусском: (на материале Чудовского Нового Завета) // *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*. 1975. Vol. XVIII. P. 7—81.
66. Якобсон Р. О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским. Берлин, 1923.
67. Львов А. С. Исследование Похвалы великому князю Святославу и царю Симеону // *История русского языка: Исследования и тексты*. М., 1982. С. 162—168.
68. Jakobson R. *Verš staročeský* // *Československá vlastivěda*. Díl III. Jazyk. Praha, 1934. S. 429—459.
69. Jakobson R. K časovým otázkam nauky o českém verši // *Slovo a slovesnost*. 1935. Roč. I, № 1. S. 46—53.
70. Якобсон Р. Таинная служба Константина Философа и дальнейшее развитие старославянской поэзии // *Зборник радова Византолошког института*. 1963. Књ. VIII. С. 153—166.
71. Liewehr F. *Zum Vers der Kiewer Blätter* // *Zeitschrift für Slawistik*. 1956. Bd. I, H. 2. S. 35—48.
72. N. S. Trubetzkoy's Letters and Notes. The Hague; Paris, 1975.
73. Trubetzkoy N. Ein altkirchenslavisches Gedicht // *Zeitschrift für slavische Philologie*. 1934. Bd. XI. S. 52—54.
74. Якобсон Р. Похвала Константина Философа Григорию Богослову // *Slavia*. 1970. Roč. XXXIX, seš. 3. S. 334—361.
75. Гин Я. И. О «поэтической филологии» // *Литературный процесс и проблемы литературной культуры: Материалы для обсуждения*. Таллинн, 1988. С. 20—22.
76. Шапир М. И. Поэзия и наука в творчестве Александра Стрхова // *Проблемы поэтического языка. Т. I. Общее и русское стиховедение*. М., 1989. С. 62—68.
77. Гаспаров М. Л. Современный русский стих: Метрика и ритмика. М., 1974.
78. Илюшин А. А. О метрике силлаботонического стиха // *Сов. славяноведение*. 1986. № 5. С. 49—56.
79. Жирмунский В. Стихосложение Маяковского // *Рус. литература*. 1964. № 4. С. 3—26.
80. Жовтис А. Л. Освобожденный стих Маяковского // *Рус. литература*. 1972. № 1. С. 53—75.
81. Жовтис А. Маяковский и эволюция стиховых форм в поэзии XX в. // *Тр. Киргизск. ун-та. Филол. науки*. Вып. XIX. Сер. Вопросы поэтики. II. 1975. С. 11—22.
82. Лотман М. Проблема вольных двусложных метров в поэзии Владимира Маяковского (просодия и метрика) // *Учен. зап. Тартуск. ун-та*. Вып. 683. Литература и публицистика: Проблемы взаимодействия: Тр. по рус. и слав. филологии. 1986. С. 66—89.
83. Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха: Метрика; Ритмика; Рифма; Строфика. М., 1984.
84. Jakobson R. *Selected Writings*. III. Poetry of Grammar and Grammar of Poetry. The Hague; Paris; New York, 1981.
85. Станчев К. Ритмичната структура в химничната поезия на Климент Охридски // *Български език*. 1969. Кн. 6. С. 523—531.
86. Sievers E. Die altslavischen Verstexte von Kiew und Freising, herausgegeben im Verein mit Georg Gerullius und Max Vasmer // *Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften*. Philologisch-historische Klasse. 1924. Bd. 76, H. 2. S. 1—59.
87. Илюшин А. А. Русская силлабика: Автореф. дисс. на соискание уч. ст. докт. филол. наук. М., 1984.
88. Штокмар М. П. Рифма Маяковского. М., 1958.
89. Тимофеев Л. И. Силлабический стих // *Ars poetica*. II. Стих и проза. М., 1928. С. 37—71.
90. Британишский В. В сторону Кантемира: (К переводам Леонида Мартынова из Яна Кохановского) // *Мастерство перевода*. Сб. 10. 1974. М., 1975. С. 232—253.
91. Гаспаров М. Л. Итальянский стих: силлабика или силлаботоника? (Опыт использования вероятностных моделей в сравнительном стиховедении) // *Проблемы структурной лингвистики*, 1978. М., 1981. С. 199—218.



П.А.РУДНЕВЪ

СТИХ И ПРОЗА

Существует ли между стихом и прозой четкая конструктивная граница или, напротив, эта граница размыта? Вот вопрос, требующий ответа в первую очередь.

Когда перед нами такие тексты, как, скажем, «Война и мир» или «Преступление и наказание», с одной стороны, с другой же — такие, как, скажем, «Евгений Онегин» и «Коробейники», сомнений никаких быть не может: мы даже на слух четко ощущаем конструктивную границу между ними. Отсюда, казалось бы, напрашивается вывод о существовании такой твердой границы между стихом и прозой вообще. Обратимся, однако, к примерам иного рода. Вот небольшая цитата из очерка А. Белого «Армения»:

«Осколки крепчайших костей, разрывающих мускулы почвы, здесь выперты — рушить массивы; под ними сражались римляне; и Митридат, порабощенный, армянским ущельем бежал, и Помпей пролагал переправы из древнего Фазиса; все беспокойно: в двадцатом году еще курды вырезывали население под Караклисом; тря-

сущий центр национального и земляного неистовства — здесь; революция с первым покончила; второе бунтует доселе; в ущельях разводится сыр, виноград, извлекаются руды и строятся электростанция».

И две цитаты из Блока:

- 1) Когда вы стоите на моем пути,
Такая живая, такая красивая,
Но такая измученная,
Говорите все о печальном,
Думаете о смерти,
Никого не любите
И презираете свою красоту —
Что же? Разве я обижу вас?
- 2) От здания к зданию
Протянут канат.
На канате — плакат:
«Вся власть Учредительному
Собранию!»
Старушка убивается — плачет,
Никак не поймет, что значит,
На что такой плакат,
Такой огромный лоскут?
Сколько бы вышло портянок для
ребят,
А всякий — раздет, разут . . .

Если прочесть эти (или им подобные) фрагменты в аудитории, то чаще всего не искусственные в литературе начала XX века слушатели воспринимают первые два фрагмента как прозу, третий — как стих, только благодаря возникающему рифменному ожиданию. Вместе с тем авторская установка на то, как воспринимать первых два текста, зафиксирована в их графике, диктующей и определенную форму их декламационного произнесения. Мнимая стиховность текста Белого обусловлена сильной метризацией его прозы, но именно прозы, а не стиха. Мнимая прозаичность первого блоковского текста обусловлена отсутствием внутренней ритмичности строк (метра), выделенных, однако, графически (в чем и состоит авторская установка на стиховность данного фрагмента). Это — свободный нерифмованный стих, *vers libre*. Что касается цитаты из поэмы «Двенадцать», то даже при отсутствии внутрисклонового ритма стиховность этого фрагмента сомнений не вызывает: она обуславливается наличием рифмы, выполняющей в этом типе стиха функцию метра. Это — свободный рифмованный стих, литературный раешник.

Перед нами своеобразные речевые формы, одни признаки которых относятся к стиху, другие тяготеют к прозе, обнаруживая известную размытость границ между обоими типами поэтической речи.

Более того — существует немалое количество текстов разных жанров, где одновременно сочетаются чередующиеся стиховые и прозаические пассажи. Последнее характерно для европейской литературы разных периодов. Так, чрезвычайно поучительный для филологического анализа образец представляет текст романа Томаса Манна «Избранник», речевой структуре которого свойственны семантические ударные стиховые «вкрапы», начертанные, правда, в прозаической графике, но метризованные достаточно отчетливо, чтобы восприниматься на слух как стихи. Сочетание стиха и прозы в пределах структуры одного текста имеет место и в русской литературе. Например, о композиционно-семантической функции вставки лирического фрагмента-стихотворения можно говорить в связи с текстом повести Пушкина «Египетские ночи»; авторские примечания к «Евгению Оне-

гину» в сочетании с основным текстом романа в стихах — также вполне наглядное свидетельство чередования стиха и прозы в пределах одного текста; в лирике это у Пушкина «Прими сей череп, Дельвиг, он...», у Некрасова — «Ершов-лекарь»; в поэме «Двойная жизнь» К. Павловой. Особенно наглядно проявляется эта тенденция в драматургии, восходящей к шекспировской традиции («Борис Годунов» Пушкина, пьесы Мей, Островского, А. К. Толстого, Блока). Свойственно это и структуре текстов водевилей Некрасова, Кони, Ленского.

Обратим внимание на такую особенность этих стихо-прозаических конструкций. В текстах классической литературы стиховые и прозаические звенья характеризуются, как правило, конструктивной замкнутостью (важное исключение представляет структура текста поэмы К. Павловой «Двойная жизнь», на что, видимо, впервые указал С. М. Бонди в своем стиховедческом спецкурсе). В текстах литературы XX века, в частности в драмах Блока (например, в драме «Роза и Крест»), мы сталкиваемся с конструктивной разомкнутостью стиховых и прозаических звеньев, что делает общую структуру подобных стихо-прозаических текстов крайне оригинальной, новаторской и открывает огромные, доселе неизвестные поэтам семантико-стилистические возможности.

Вот наиболее характерные примеры.

А. К. Т о л с т о й. Царь Борис
(IV действие):

Ш у й с к и й

С чего, миряне, подняли вы шум?
Грех вам мутиться.

Н а р о д

Батюшка, Василий
Иванович! Вступись, отец родной!
Твой род ведь всегда за нас стоял,
а ноне нам от сыщиков житья нет!
Вступись, батюшка!

Ш у й с к и й

Опомнитесь, миряне. Царь Борис
Феодорыч так приказал. Он знает.

Отчетливая граница между нерифмованным пятистопным ямбом и прозой проходит в пределах реплики народа: слова «твой род» начинают прозу. Сигналом, помимо чисто звуковой фактуры двух прозаических фраз, является иней, чем в стихе, графический отступ, расположенный ближе к левому полю страницы, чем отступ стиховой. Спутать и на слух и на

глаз стиховой и прозаический фрагменты почти невозможно.

А. Блок. Роза и Крест
(действие III, сцена III):

Граф

Говорите и не бойтесь! Арчимбаут
щедр!

Алиса

Увещания святого отца помогли ей... Она хотела бы помолиться в церкви... мы только что говорили об этом...

Граф

Доволены ты, святой отец?

Капеллан

Если моя смиренная молитва помогла заблудшему стаду...

Изора (входит)

Мой повелитель здесь...

Граф

Святой Иаков!

Какие волосы! — супруг примерный
Давно бы их остриг! — Ну, ну, не
плачьте...

Я пошутил...

Изора

Что сделала я вам,
Что вы меня томите в этой клетке?

До начала речи Изоры в тексте идут прозаические реплики. Однако выделенные разрядкой слова Графа «Доволен ты, святой отец?» имеют отчетливую ямбическую структуру. Стиховность этого пассажа подчеркивается его интонационно-синтаксической автономностью. Вслед за этим — снова явная проза Капеллана, но восприятие ямба уже подготовлено: реплика Изоры явно коррелирует с вопросом Графа. Поэтому ухо слушателя (произведение писалось для сцены) не ощущает столь резкой смены прозы стихом, как это имело место в примере из драмы А. К. Толстого. Особенность речевой структуры текста драмы «Роза и Крест» заключается не только в том, что там чередуются стих и проза, но и в том, что стиховые звенья пьесы полиметричны, то есть написаны разными размерами. Можно считать установленной такую закономерность: чем метрическая форма типологически ближе к прозе, тем слабее ощутим «перелив» стиховой речи в прозаическую при конструктивной разомкнутости стихо-прозаического контекста.

Итак, мы убедились, что одна серия примеров свидетельствует о том, что между стихом и прозой существует твердая конструктивная граница. Серия

других примеров подобный вывод решительно опровергает и, напротив, свидетельствует о том, что между стихом и прозой твердая граница отсутствует, что между ними можно отыскать промежуточные структурные образования и встретить многочисленные случаи сочетания стиха и прозы в пределах структуры одного текста. Выходит, граница между стихом и прозой зависит от контекста, она имеет не статический, а диалектически подвижный динамический характер.

Чем же все-таки отличаются стих и проза? Каков конструктивный принцип, позволяющий обособить их друг от друга?

На этот счет в современном стиховедении существуют три основные точки зрения.

Первая — принадлежит Л. И. Тимофееву и пропагандируется его учениками и последователями.

Суть этой концепции состоит в следующем.

«Стих представляет собою целостную стилистически выразительную систему, определенный тип речи... Вряд ли можно выделить какой-нибудь один решающий языковой признак, наличие которого заставляет нас ощутить ту или иную речь как стихотворную... Корни стиха уходят в речь эмоционального типа... Стих и представляет собой предельно сгущенную... форму эмоционально окрашенной речи... главная черта стихотворной речи: постоянство однородной, эмоционально окрашенной интонационной системы в отличие от прозы, где... переменная интонация... Это постоянство интонационного строя является основой для возникновения периодичности речи».

Во-первых, это суждение противоречиво: с одной стороны, исследователь утверждает, что единый, определяющий системности признак отсутствует; с другой — говорит, что таковым является эмоционально (в других случаях употребляется термин «экспрессивно») окрашенная постоянная интонационная система. Во-вторых, постулируется обязательная целостность стихотворной речи и вторичное значение ее ритма, так как последний есть следствие ее эмоциональной сгущенности по сравнению с прозой. Решающее значение специфически стиховой интонации настолько велико, что позволяет Тимофееву постро-

ить иерархию элементов, которая способствует выявлению единства содержания и формы стихотворного произведения: определенное понимание действительности — характер — эмоциональная речь — интонация — ритм и т. д.

Возражения вызывает тезис о первичности интонации и вторичности порождаемого ею ритма. На это обратил внимание М. Л. Гаспаров в рецензии на монографию Л. И. Тимофеева «Очерки теории и истории русского стиха» (М., 1958): «Если эмоциональная интонация в зачаточной форме содержится в самом языке . . . то ритм стиха даже в зачаточной форме не содержится в языке (экспрессивная речь ничуть не ритмичнее всякой иной) . . . ритм стиха создается двумя моментами: во-первых, речь должна распадаться на краткие отрезки, выделенные паузами (строки), и, во-вторых, эти отрезки должны быть соизмеримы по тому или иному принципу. Первый из этих моментов действительно заложен в особенностях экспрессивной речи, но принцип соизмеримости отрезков никак не может быть выведен из какой бы то ни было интонации».

Еще в начале 1920-х годов Г. Г. Шпет усматривал методологическую некорректность в том, что «иногда именно экспрессивной стороне слова придают исключительное эстетическое значение. Поскольку экспрессия наряду с прочими эмоциями вызывает и эстетическую, постольку отрицать этого нельзя. Но как принцип это утверждение в корне неверно. Ни с каким членом структуры слова эстетическое восприятие исключительно не связано. В целом оно сказывается как сложный конгломерат переживаний, фундированных на всех моментах словесной структуры . . . Вокруг поэтического произведения, к его услугам, располагается со всем материальным богатством стилистика данного языка», то есть все его выразительные ресурсы.

Против гиперболизации экспрессивной функции поэтической речи выступали и такие видные филологи, как Б. А. Ларин и Г. О. Винокур.

По мнению Ларина, эмоциональность в поэзии «отличается от всякой другой эмоциональности в двух отношениях: основным чувством при чтении стихов бывает такое несводимое к другим, которое можно назвать чувством пе-

ременного лирического напряжения. Мы замечаем его как особое волнение, обусловленное восприятием стихов . . . непреходящее, сверхиндивидуальное. Все другие эмоции могут соучаствовать, но с исключительным характером абстрактности: вне собственно-моих чувств». По Ларину, для лирики характерна «необязательность эмоционального заряжения . . . которое отступает перед чисто речевой заинтересованностью и чисто интеллектуальным эффектом».

С точки зрения Винокура, «поэтическое слово есть орудие творчества самого языка», а поэтическая речь — особый модус языковой действительности. Отличие поэтического слова от слова практического языка в том, что «все отдельные структурные моменты в поэзии будут иметь совершенно иное качество, иную функцию и иной смысл, чем в слове вообще». Контекст поэтической речи трансформирует обычное слово, переосмысливает признаки естественного (непоэтического) языка, используя и актуализируя самые разнообразные его качества, в том числе — и экспрессивность. Но специфика поэтической речи, по Винокуру, принципиально несводима к какому-либо одному языковому признаку, ибо «берутся на учет все, без исключения, структурные моменты слова в их конкретной связи и цельности». В одной из последних работ Г. О. Винокур говорит «о поэтичности как особом экспрессивном качестве языка», видя в этом особом роде традицию-шаблон, «с которым в поэзии борются так же, как борются, например, с «театральностью» в истории театральной культуры».

Особый интерес представляет трактовка категорий «эмоциональности» и «экспрессивности» в книге Ю. Н. Тынянова «Проблема стихотворного языка» (1924). Полемизируя с французским исследователем Граммоном, Тынянов пишет, что Граммоном исследуется «не вопрос об экспрессивности ритма, а о том, насколько он оправдывается семантически . . . все случаи немотивированного ритма он объявляет неправильными, ошибочными . . . считает ошибкой весь *vers libre* нового времени, так как здесь изменения ритмических групп не совпадают с семантическими . . . При такой постановке вопроса стиховой ритм заранее

наделяется функциями, присущими ему в общеречевой деятельности (эмоциональность и коммуникативность»). В чем же, по Тынянову, отличие стихового слова от слова прозаического? «У многих напрашивается ответ . . . слово стиховое отличается от слова прозаического особой эмоциональной окраской. . . Понятие ритма вовсе не обязательно связано с эмоциональностью. . . Понятие «художественной эмоции» гибридно, ибо переносит точку зрения с эмпирической эмоции на понятие «художественности», а стало быть, ждет в первую очередь обоснования этого понятия и обращает нас снова к фактам конструкции. . . Решающим здесь оказывается для словесных представлений то обстоятельство, что они являются членами ритмических единств. Эти члены оказываются в более сильной и тесной связи, нежели в обычной речи. . . Итак, слишком общую ссылку на эмоциональную природу словесных представлений в стихе следует заменить положением об «объективном соотношении частей представления», определяемом конструкцией художественного произведения». Тем самым отвергается «наивно-психологический подход к поэтической семантике» и сущности стихотворной речи.

В своей первой семиотической публикации (1963) Ю. М. Лотман, полемизируя с концепцией Л. И. Тимофеева, обнаруживает у него стремление объяснить генезис поэтического слова при помощи «простой антитезы логического и эмоционального». Несмотря на то, что Л. И. Тимофеев подчеркивает несводимость поэтической речи целиком к речи экспрессивной, возможность такого истолкования заложена в основах критикуемой теории.

Все сказанное можно подытожить следующим образом: и для Г. Г. Шпета, и для Б. А. Ларина, и для Г. О. Винокура, и Ю. Н. Тынянова, и для Ю. М. Лотмана категория экспрессивности (= эмоциональности) не является универсальным качеством поэтической (в частности — стихотворной) речи. Основной тезис концепции Л. И. Тимофеева, согласно которому стих более экспрессивен, чем проза, до сих пор остается на уровне никем не доказанной гипотезы, которая остро нуждается в дальнейшем обсуждении и проверке.

Второй и как будто наиболее обще-

признанной в стиховедении является теория, в основе которой лежит принципиально иной, чем в концепции Л. И. Тимофеева, тезис: «Главное свойство стихотворной речи, отличающее ее от прозы, — это ритмичность, то есть стих — это ритмически организованная речь. Такая формулировка бытует в школьных и вузовских учебниках и почитается как бы само собой разумеющимся постулатом. Вдумаемся, однако, в это столь привычное определение, подвергнем его логической проверке. Поскольку стих всегда воспринимается на фоне прозы (и — наоборот — проза на фоне стиха), постольку следствие из посылки о ритмической организованности стихотворной речи как основном ее структурном качестве, отличающем ее от речи прозаической, может быть сформулировано только так: проза — это речь, ритмически не организованная. Но в прозе-то есть ритм, и он давно и плодотворно изучается. Отсюда следует: подобные дефиниции стиха и прозы нельзя считать удовлетворительными. Надо поставить вопрос иначе: чем отличается стихотворный ритм от ритма прозаического, какова специфика порождения того и другого?

Исходная посылка наших последующих рассуждений такова. Известно, что всякая речь членима на слова, словосочетания (синтагмы), предложения, сверхфразовые единства. Механизм этого членения чисто языковой, синтаксической. Именно синтаксическое членение является главным механизмом порождения ритма прозы: «В особенностях синтаксического строя отчетливо выражаются единые принципы ритмической организации прозаического художественного целого. . . В творческом процессе ритм выступает в роли одного из наиболее непосредственных и первичных материальных выражений единства и органической целостности литературного произведения» (М. М. Гиршман).

Как же обстоит дело в стихе? Здесь, помимо чисто языкового, синтаксического членения «отритмизованного» (Ю. Н. Тынянов) материала, функционирует еще специфически стиховое, метрическое. Быть может, первым из русских стиховедов XX века, кто близко подошел к подобному по-

ниманию стиха, был В. Я. Брюсов в неопубликованной при жизни работе «Что такое стих». О специфичности стиха — носителя сверхсинтаксических норм, необходимых для порождения чисто стихового ритма, писал в 1920-е годы Б. В. Томашевский.

К интерпретации стиха как речи с двойным членением подходит О. Мандельштам в своем «Разговоре о Данте»: «Поэтическая речь есть скрещенный процесс: первое из этих звучаний — это слышимое и ощущаемое нами изменение самых орудий поэтической речи, возникающих на ходу в ее порыве; второе звучание есть собственно речь, то есть интонационная и фонетическая работа, выполняемая упомянутыми орудиями».

Особенно актуальными для нашей темы являются следующие высказывания Ю. Н. Тынянова: «Необоснованным представляется мнение... о том, что ритм стиховой является как бы подчеркиванием, сгущением ритма разговорной речи. Ритм разговорной речи является одним из факторов, не динамизирующих речь, а несущих на себе ее коммуникативную функцию. О подчеркивании, о сгущении ритма разговорной речи в определенном направлении можно говорить, может быть, только при анализе ритма художественной прозы. Ритм предложения является в стихе одним из факторов динамической системы ритма — системы взаимодействия; стиховой ритм является результатом между многими факторами, один из которых — ритм речевой». Совершенно точно истолковывал этот тыняновский тезис Г. А. Гуковский: «Стихи несут в себе потенцию двух родов членения речи... двух рядов, находящихся в сложном взаимоотношении. С одной стороны, это синтаксис, синтаксическое деление и объединение словесных и смысловых групп; с другой — это деление на стихи, строфы, полустихия, то есть стиховое членение, имеющее, как показал Ю. Н. Тынянов, вовсе не фонетический, а, в первую очередь, семантический характер и создающее особые условия сопоставления и взаимопроникновения смыслов».

Еще на заре второго ренессанса отечественной стихорусистики (1961) Вяч. Вс. Иванов выдвинул тезис, кото-

рый в терминах семиотики уже вплотную подводит нас к разрешению обсуждаемой проблемы: «Язык поэтических текстов — это креолизованный язык, образовавшийся благодаря взаимодействию знаковой системы поэзии и знаковой системы обычного языка».

Наконец, свой классический вид, законченную формулировку идея двойной сегментации стиха получает в первой половине 70-х годов в одновременно и независимо друг от друга созданных и опубликованных исследованиях Б. Я. Бухштаба, М. Ю. Лотмана и С. А. Шахвердова.

«Основной признак стиха, — пишет Бухштаб, — удобнее всего определить как признак двойной сегментации текста. Любой текст членится на соподчиненные синтаксические отрезки; но в стихотворном тексте с этим членением сочетается членение на стихотворные строки и на более крупные и мелкие, чем строка, стиховые единства. Это второе членение то совпадает, то расходится с первым, создавая бесчисленные возможности ритмико-синтаксических соотношений. Эта двойственность, эта соотношенность двух членений — основной признак стиха».

М. Ю. Лотман и С. А. Шахвердов внесли в эту концепцию весьма существенный терминологический нюанс: вместо двойной сегментации они говорят о принципе двойного кодирования, исходя из постулата о взаимодействии в структуре стиха языкового и метрического кодов. Корректность и уместность подобного уточнения становится особенно очевидной, если учесть, что стих (и шире — поэзия, как и всякое искусство вообще) является одной из вторичных моделирующих (семиотических) систем, предполагающих раскодировку в процессе восприятия этой системы адресатом (читателем, слушателем, зрителем).

Итак, нами рассмотрены три концепции стихотворной речи, бытующие в нашей науке:

1. Стих есть речь с повышенной экспрессивностью.
2. Стих есть ритмически организованная речь.
3. Стих есть речь с двойной сегментацией.

Именно последняя дефиниция представляется нам наиболее адекватной природе стихотворной речи. Именно на ее основе мы предлагаем следующие определения стиха и прозы:

Стих — разновидность поэтической речи, реализуемая в текст при помощи двойной сегментации (двойного кодирования) — языкового (синтаксического) и стихового (метрического).

Проза — разновидность поэтической речи, реали-

зуемая в текст при помощи механизма одинарной сегментации, или одинарного кодирования, языкового (синтаксического).

В предложенном в статье варианте постановки и решения проблемы «стих и проза» абсолютно превалирует структурно-типологический подход к вопросу. Для более полного исследования проблемы необходим и подход историко-генетический, что предполагает специальную публикацию.

В. П. РУДНЕВ ПРОЗА И ПОЭЗИЯ

И, Фебовы презрев угрозы,
Унижусь до смиренной прозы.

А. С. Пушкин

Разграничивая стих и прозу, мы разграничиваем механизмы литературы. Разделяя прозу и поэзию, мы разделяем два основных рода литературы. Что же получается?

Получается, что стих так относится к поэзии, как... проза к прозе. И еще невольно выходит так, что у стиха есть механизм, а у прозы вроде бы и нету.

Конечно, это не так. Просто мы не знаем, как этот механизм называется, потому что он неизмеримо сложнее.

И вообще проза в целом сложнее поэзии. И возникает она на более поздней стадии развития культуры (Ю. М. Лотман). Очень редко бывает так, чтобы писатель начинал как прозаик, а заканчивал как поэт. Наоборот бывает сплошь и рядом — Пушкин, Тургенев, Пастернак. Почему это происходит?

Потому же, почему верлибром писать труднее, чем ямбом, а иностранцу овладеть разговорной речью труднее, чем литературной. Потому что в последнем случае правил как бы и нет.

Хотя на самом деле они, конечно, есть. И искать их необходимо.

Противопоставление «стих/проза» — из тех, которые один из основателей современной структурной лингвистики князь Николай Сергеевич Трубецкой назвал привативными, то есть такими,

в одном члене которого (стих) присутствует признак (ритм), который отсутствует во втором (проза).

Противопоставление «проза/поэзия» называется в той же терминологической системе эквиолентным. Здесь у одного члена оппозиции присутствует один признак, а у второго — совсем другой.

Каков же отличительный признак прозы?

Сюжет.

Вы скажете, что сюжет есть и в поэзии. Да. Но в такой же мере и ритм есть в прозе. А мы сейчас говорим о доминантных признаках.

Итак, поэзия и проза построены по совершенно различным законам. Я бы даже рискнул сказать, что это два разных искусства.

Что происходит в поэзии? Самое важное здесь — не смысл слов в их обычном употреблении, а деформация этих смыслов, которую производит стихотворный ритм (Ю. Н. Тынянов). А ритм есть не что иное, как отбор слов — эти употреблять можно, а эти нельзя. То есть одни слова укладываются в схему метра, другие не укладываются. Происходит отбор слов. Слова соотносятся нетривиальным образом — и вот мы уже следим не за словами, а, так сказать, за словаритмом. Поэтому можно читать или

слушать поэзию на незнакомом языке, а прозу нельзя. Здесь надо понимать: **что происходит!** Вот это «что происходит?» и есть сюжет.

Но самое парадоксальное, что на самом деле **ничего не происходит**. Вот мы читаем: «Все смешалось в доме Облонских». Но ведь мы знаем, что на самом-то деле никаких Облонских на свете не существует, и поэтому ничего смешаться в их доме не может. И Толстой, когда писал, тоже отдавал себе отчет в том, что их не существует. Что же он, врал, что ли?

Нет, не врал.

Сущность художественной прозы в том, что мы верим в то, во что мы не верим. Как же так? А вот как. Когда произносится какое-либо предложение, то при этом подразумевается, что оно либо истинно, либо ложно. В противном случае оно — бессмысленно. Например, когда мы сейчас говорим: «Нынешний король Франции лис» (пример Бертрана Рассела), то это высказывание не имеет смысла, потому что никакого короля с 1871 года во Франции нет. Но все-таки ведь как-то мы эту фразу понимаем? Да. Точно так же, как мы понимаем фразу «Все смешалось в доме Облонских». Мы понимаем, что в принципе это сказано по-русски. И ждем, что же будет дальше, что он этим хочет сказать. Вот в этом и состоит феномен сюжета в художественной прозе: сказать нечто, что в принципе понятно, но не является ни правдой, ни ложью, и проследить, что же будет дальше.

Таким образом, можно сказать, что художественная проза возникает тогда, когда несуществующим в действительности именам (в логическом употреблении термина «имя») приписываются вполне возможные предикаты (признаки). А может быть и наоборот, когда реальным именам приписываются никогда не происходившие с ними события. Например, так часто строится детский анекдот: «Пушкин, Лермонтов и Толстой играли в прятки». (Между прочим, подобного рода вещи случались и в серьезном срезе культуры. Достаточно вспомнить картину Репина «Славянские композиторы», где по воле живописца сидящими в одной комнате изображены люди, не только никогда в жизни не встречавшиеся, но и жившие в разное время.)

А может быть и то, и другое. То

есть когда вымышленными являются и имена, и предикаты. Тогда возникает того рода проза, которую сейчас принято называть научной фантастикой: «Космонавт Такой-то высадился на гладкую поверхность Меркурия». Ясно, что не существует ни космонавта Такого-то, но того, что с ним «произошло», однако, любители прочесть подобное всегда найдутся.

В поэзии возникает то же самое, но только на уровне слова. Тогда мы читаем загадочные фразы типа «В сухой реке пустой челнок плывет» и так далее. То есть поэзия ориентирована скорее стилистически и тем самым ритмически, а проза — сюжетно. Это означает, что в прозе важно, что за чем следует, а в поэзии — что с чем соотносится. Проза ориентирована горизонтально (синтагматически), поэзия — вертикально (парадигматически). Для создания вертикальности нужен повторяющийся ритм, для создания горизонтальности — развешивающийся сюжет. Поэтому поэзия без ритма не может обойтись в той же мере, как проза без сюжета (случаи бессюжетной прозы и неритмической поэзии суть те же пограничные явления, которые рассматриваются выше в статье П. А. Руднева).

И все же, каким образом существуют высказывания, которые никак не соотносятся с реальностью?

В послевоенные годы англо-американская лингвистика много занималась тем, что исследовала обычную речь как часть реальности. Была создана так называемая «теория речевых актов» — то есть таких высказываний, которые одновременно являются и речью, и действием. Например, когда человек говорит: «Объявляю заседание открытым!», он самой фразой производит действие — открытие заседания. Такие речевые акты называются иллокутивными актами. При этом существует забавный феномен, при котором человек, производя иллокутивный акт, полностью уничтожает его результаты. Это называют иллокутивным самоубийством. Например, высказывание «Я клевету на вас» само себя зачеркивает. Но при этом, если данное предложение из главного сделать придаточным (например: «Он утверждает, что я клевету на вас»), то эффект иллокутивного самоубийства пропадает.

В художественной прозе каждое предложение является функционально

равным придаточному изъяснительному. То есть всегда подразумевается, что это говорит кто-то. Лев Толстой утверждает, что «Все смешалось в доме Облонских». Поэтому и перестает быть важным истинность или ложность того, о чем говорится. Вся ответственность за сказанное взваливается на автора, который может сказать, что угодно.

Художественная проза находится по ту сторону правды и лжи. Ее «правдивость» — это то, насколько хорошо, адекватно оно передает все богатство наших обыденных речевых актов.

Можно сказать, что если поэзия — это искусство слова, то проза — это искусство предложения.

Дело в том, что обычная речевая деятельность не является однородной. Один и тот же человек будет разговаривать с другом не так, как с женщиной, а общаясь с продавцом продовольственного магазина, будет употреблять иные риторические приемы, нежели в публичной лекции или в выступлении на научном семинаре. Мир, в котором живет человеческий язык, — речевая деятельность, — представляет собой совокупность довольно четко очерченных «речевых жанров» (М. М. Бахтин), или «языковых игр» (Людвиг Витгенштейн). И те выражения и предложения, которые возможны и уместны в одном речевом жанре, невозможны и неуместны в другом. Но может быть и наоборот, когда

одно и то же предложение будет по-разному осмыслено, в зависимости от того, к какому речевому жанру оно принадлежит. Например, предложение «Он пришел» может принадлежать ситуации «ожидания»: «Он пришел. Ну, наконец-то!», к ситуации «муж приходит домой за полночь»: «Он пришел. Сейчас он у меня получит!» или к ситуации «убийства»: «Он пришел. Смотри не промахнись!». Литературные жанры надстраиваются над жанрами речевыми. И развитие сюжета в литературе всегда будет обусловлено тем, к какому жанру принадлежит данное художественное высказывание. В первом из приведенных примеров употребления предложения «Он пришел» оно будет соответствовать жанру бытового рассказа, и сюжет здесь будет развиваться совершенно по-другому, чем в мелодраме (пример второго употребления) или в детективной истории, как в третьем примере.

Но как бы сюжет ни был опосредован жанром и каким бы «реалистическим» он ни казался нам, в любом случае нарративная сюжетная проза была, есть и будет рефлексией не над миром, а над языком, коим наш мир ограничен (Витгенштейн). Она будет рефлексией над предложением в той же мере, как поэзия — рефлексией над словом, музыка — рефлексией над звуком, живопись — над цветом, а кинематограф — над гемом и другим, и третьим, вместе взятым.

Май 1988

БОРИС ШИФРИН

ИНТИМИЗАЦИЯ В КУЛЬТУРЕ

Памяти Арсения Тарковского

Die Tatsachen sind für mich unwichtig. Aber mir liegt das am Herzen, was die Menschen meinen, wenn sie sagen, daß die „Welt da Ist“.

L. Wittgenstein

В. Р. Нам всем знаком, понятен и необходим тот тип знания, который дает энциклопедическая статья, где общаются наиболее безусловные и в этом отношении не подлежащие сомнению факты. В XX веке знание о факте как о содержании высказывания стало лозунгом одного из наиболее влиятель-

ных философских направлений — логического позитивизма. Ученые, принад-

¹ Факты сами по себе для меня не важны. Но то, что люди имеют в виду, когда они говорят: «Мир находится здесь», глубоко проникает мне в сердце.

Л. Витгенштейн

лежащие к этому направлению, старались построить идеальный язык, где каждому факту однозначно соответствовал бы определенный языковой символ. Впоследствии, однако, выяснилось, что такой язык не только невозможен, но и вряд ли нужен, так как он не отражал бы реального богатства мира, на нем невозможно было бы разговаривать, как невозможно ходить по гладкому льду (по выражению Л. Витгенштейна, который был и защителем и критиком логического позитивизма).

В нашем диалоге мы будем говорить о другом типе знания, которое прежде всего моделирует своих получателей не как безликую массу, а как разных по образу мыслей собеседников. Такое знание мы будем называть *интимизированным*, а сам процесс его получения — *интимизацией*, в противоположность тому «энциклопедическому» знанию, которое мы будем называть *объектизированным*, а процессы, связанные с ним, — *объектизацией*. Поскольку оба эти понятия предложены моим собеседником, то ему я и предоставляю слово.

Б. Ш. Объектизация — это преобразование явления к качеству наблюдаемости извне. «Личные» (волевые, ценностные и т. д.) моменты со стороны явления, или чего-нибудь (кого-нибудь) требуются «вынести за скобки», описать, учесть, изъять. Точные науки долгое время трактовали эти моменты как побочные факторы, деформирующие результаты: их, в принципе, можно устранить, снять. За образец был взят абсолютный и закономерный мир ньютоновской механики. Наука отмежевалась от магии, медицина — от знахарства. Но постулат «вещи как таковой» оказался не абсолютным. В частности, в квантовой механике обнаружилось, что результат наблюдения не есть свидетельство о частице как таковой — он свидетельствует о ситуации опыта в целом, включая наблюдателя и его прибор. И этот «субъективный фактор» принципиально неустраним. В других областях культуры дело обстояло еще сложнее. С *объективностью* — не вещь, у него иной статус.

У объектизации есть и вторая сторона. Первое — это то, что при объективном взгляде на вещи мы, наблюдая предмет, не допускаем его обратной активности, мы можем его анализировать, не более того, то есть отношение

одностороннее, оно не является настоящим диалогическим отношением. И вот плохо то, что при этом молчаливо предполагается, что все наблюдатели — это одно единое человеческое сознание. Но разве на самом деле это так?

В. Р. Почему ты противопоставляешь не объектизацию и субъектизацию, а объектизацию и интимизацию?

Б. Ш. В критике концепции субъект/объект наиболее важно то, что увиденная вещь никогда не свидетельствует только о себе, а всегда участвует в сложной ситуации опосредования, медиации. Субъектизация — если иметь в виду чисто количественную множественность субъектов — все же означает своего рода снятие медиативности. Предъявив реестр возможных точек зрения и языков описания (в духе принципа дополнительности), мы как бы преодолеваем их опосредующую роль, созидая некую многомерную, стереоскопическую картину. Явление вновь оказывается безголосой и завершенной вещью — перед лицом этого, протоколирующего ее совокупного Субъекта. Но оно сразу обретает голос и изменчивость, как только «я» допускаю именно наличие качественно *другого* видения, в которое я так запросто переносятся не могу. Такое явление я могу только пытаться охватить внутренним взором, особым переживанием, преображающим мою сущность. Абстрактный субъект направляет свою деятельность вовне, на «вещь». Но человек через вещь — дав ей заговорить — приходит к другому человеку. А поэтому и к своему новому «я».

В. Р. В чем пафос слова «интимизация»?

Б. Ш. Всякая процедура объектизации двусторонняя. С одной стороны, она направлена на то, чтобы мы рассматривали предмет как вполне фиксированный и готовый для нашего понимания, а не как часть самой жизни, непонятной для нас, волнующей и полной своего собственного содержания. Вторая сторона состоит в том, что если мы предполагаем, что нечто является таким единым объектом, то тем самым мы предполагаем существование некоей единой точки зрения на него. Когда речь идет о культурных явлениях, то это означает, что мы представляем нас самих как нечто усредненное. Вместо разнообразных людей с разными запросами, мотивами и интересами возникает некая обезличенная ценностная

какое-то культурное явление — пытаюсь само это явление осмыслить.

В. Р. Но ведь ты его не можешь осмыслить вполне. Ведь тут, насколько я понимаю, важна сама возможность и даже скорее несбыточность этой возможности?

Б. Ш. Я бы сказал так. Важна именно невозможность увидеть этот предмет так, как его увидел другой человек. И тем самым мир перестает быть загадкой и становится чем-то мучительным для человека. Эта ситуация непередаваемости и ценностного переживания этой непередаваемости отражается в нашем языке, например, с помощью употребления слов «так» и «такой». Когда мы читаем в стихах Тютчева:

В ее непостижимом взоре,
Жизнь обнажающем до дна,
Такое слышалось горе,
Такая страсти глубина, —

то здесь слово «такой» взывает к душевному опыту читающего, у которого тоже были такие ситуации непередаваемости, когда он не мог передать другому то, что он пережил сам, именно потому, что они находятся в разных положениях по отношению к этому событию: он приближен к тому, что он описывает, а другому он должен рассказать об этом через свое посредство.

Возьмем аналогичную ситуацию. Пусть я должен некоему человеку объяснить свое восприятие какого-то стихотворения, и тут возникают еще более сложные явления. В моем представлении — в той действительности, яви, куда вписывается этот текст, имеется и сам этот «некий человек», который меня слушает. И это соседство вносит определенный нюанс в восприятие текста.

Или представь, что ты второй раз идешь смотреть какой-то фильм с близким человеком, и ты будешь очень явственно ощущать его присутствие в своем восприятии этого фильма. Но как ты сможешь ему рассказать этот текст, в который включается и его присутствие? Для него, в его восприятии ведь тоже имеется присутствие другого, но это присутствие твое. Тут вы оказываетесь в принципиально разных положениях. И это не столь уж редкий случай. Представление о некоторой общей для нас всех реальности — это некоторое бытовое представление, которое вполне устраивает нас и на некотором установившемся удачном

уровне. Причем научные революции происходят именно тогда, когда приходится обновлять объектность. Когда мы начинаем понимать, что окружающее нас — не просто вещи — а и отношения людей к ним, явь — это не просто предметы, а мир, ценностно переживаемый в сознаниях тысяч разных современников этого мира. Мы можем это игнорировать, когда речь идет о каком-то ритуализованном быте, но когда такое игнорирование начинает свою экспансию в области культуры, когда нам навязывается единая ценностная шкала, мнение, что имеется единый готовый мир, то тогда эта процедура бесчеловечна. Она умертвляет и этот мир, и нас.

В. Р. Что ты понимаешь под противопоставлением уменьшительной и расширительной интимизации?

Б. Ш. Если речь идет о сосуществовании различных ценностей в культуре и об их иерархии, то для меня существенны два момента. С одной стороны имеется некоторая официальная шкала ценностей, и ей соответствуют некие речевые жанры, которые считаются наиболее приоритетными, или высокими. И это слово авторитарное (если воспользоваться термином Бахтина). Такая система вынуждена, впрочем, считаться с тем, что, кроме нее, имеются у людей какие-то личные, очень ценные для них вещи. Но предполагается, что понимание этого насколько не меняет понимающего. В этом плане характерно отношение к ребенку, фамильяризованное отношение. Это и есть уменьшительная интимизация: когда мы умиляемся слезам ребенка, который виден, понятен, его можно погладить по головке, пожалеть и понять, что если у него разбилась чашечка или сломалась лошадка, то не нужно говорить, что это ерунда, а нужно его пожалеть. Но для нас при этом собственно ничего не происходит. Мы знаем, что есть на самом деле наша взрослая система ценностей. И если угодно, это аналогично тому случаю, когда мы видим человека, читающего книгу, заглядываем в нее и убеждаемся, что ничего интересного там нет.

В. Р. А какова альтернатива? Как ты можешь описать расширительную интимизацию в случае с ребенком, разбившим чашечку?

Б. Ш. Это очень трудно: сказать,

что должен пережить человек и должен ли. Но я думаю, что настоящее понимание ребенка предполагает понимание того или даже переживание того, что мир деформировался, что потерянная галоша — это столь же ужасно, как уход близкого человека для взрослого, и что в этот момент ребенок испытывает сильное экзистенциальное потрясение, потому что вещь ушла в непонятно какой мир. Это очень сложное чувство — всякая потеря. И всякий, кто помнит свои детские слезы, помнит, что это далеко не безобидные слезы. Разумеется, мы с радостью создаем этот уменьшительный и понятный образ ребенка. Но в культуре наряду с этим активно «работает» образ другого ребенка, молчаливого, дичащегося, своими расширенными глазами наблюдающего наши взрослые дела и происходящие события. Это такой ребенок, подойдя к которому взрослый может испытать мистический страх, потому что, если он достаточно чуток, он понимает в этот момент, что есть еще один уникальный взгляд на мир, что вообще мир не столь прост и ясен, хотя бы потому, что рядом с ним существо, которое мучается этим миром. И всякий, кому приходилось переживать смерть близких людей, если он увидит ребенка, впервые осознающего смерть, для него должно все изменить свой смысл, когда он подойдет и станет рядом.

В. Р. Хорошо, а что он будет делать потом с этим своим изменившимся смыслом?

Б. Ш. Ничего. Мне кажется, что просто это то самое представление об открытом мире, которое помимо прочего является важным моментом эстетического переживания. Я думаю, что ценностное восприятие мира невозможно без этого.

В. Р. Я думаю так. Некоторые интимизационные моменты необходимы в жизни человека, необходимы для того, чтобы не произошло того омертвления, о котором ты говоришь. Как человеку хотя бы один раз в жизни необходимо влюбиться или подраться, или опоздать на поезд. Но застыть в этом экзистенциальном переживании уходящего поезда человек не может. Хотя оно, это экзистенциальное потрясение, может настолько потрясти его, что вся жизнь его переменится. По-видимому, это очень хорошо чувствовал Лев Толстой. Как правило, в его

лучших вещах перелом с героем происходит тогда, когда происходит резкое разусреднение воспринимаемого мира: это и князь Андрей Болконский, лежащий на поле Аустерлица, и Пьер, стреляющий в Долохова, и герой рассказа «После бала». Но при этом заметить, что Толстой всегда понимает, что интимизация это некое мгновение, а потом человек начинает жить более или менее нормальной «объектной» жизнью. Поэтому мир героев Толстого — это здоровый мир. И очень характерно, что герои Достоевского совершенно не в состоянии жить «объектной» жизнью. Любая мысль для них, любой поступок, любое слово в той или иной степени, в ту или иную сторону интимизированы, разусреднены. Достоевский показывает, что интимизация в больших дозах для человеческого сознания — это большое зло, она ведет к разусреднению всех ценностей, в том числе этических, и тогда вот возникает такое экспериментирующее сознание вроде сознания Ивана Карамазова, Ставрогина или Раскольникова: «А что если Бога нет?», «А что если убить старуху и завладеть всем миром?» Короче говоря, интимизация и объективизация — это два механизма, регулирующих ценностную шкалу в человеческой экзистенции и в культурном самопознании.

Б. Ш. Одна из самых сильных интимизирующих ситуаций — это попадание человека в середину действия. Жизнь можно представить как какой-то поток человеческих отношений, судеб, разговоров, в которые мы всегда внедряемся со стороны, потому что мы не замечаем его, если речь идет о нашей непосредственной жизни. А восприятие жизни под углом искусства — это значит, что мы какое-то качество внеаходимости в нем имеем. Стало быть, мы попадаем в него в середину, зашли сбоку, это просто означает, что мир является контекстом чьей-то деятельности и чьей-то жизни другой. Я люблю основную метафору повести «Пикник на обочине», где это сказано совершенно ясно. Что это такое, вот эта зона? То ли это оставленное для нас некоей цивилизацией послание. То ли это просто результат непонятной для нас жизни, то ли, наконец, как это отчасти показано в фильме «Сталкер», имеется уже человек, для которого эта зона является частью его практической жизни и веры, и тем, что

к тексту, что в нем оно не сидит вообще, и более того, нам очень странно, как этот мальчик воспринимает этот текст, и не менее удивительно, что мы слышим, как он произносится детским сбивающимся голосом. И у нас происходит смещение нескольких планов, потому что даже звуковая стихия оказывается двойственной, потому что мы слышим сбивающуюся артикуляцию ребенка при очень большой четкости и духовной оформленности мысли, где речь притом идет не о чем-нибудь, а о судьбе России.

В. Р. Интересно, что мальчик выступает и как объект интимизации, и как субъект, и как ее инструмент одновременно.

Б. Ш. Тут происходят многообразные явления. С одной стороны, книга перестает быть объектом, и ее содержание становится непонятым, оно даже и культурно перестает быть чем-то заданным, потому что, если ее воспринимать через посредство ребенка, то эта речь начинает звучать совсем иначе. В принципе оказывается, что возможны совершенно разные бытования этого текста. С другой стороны, ребенок, нам каким-то образом данный через посредство этого текста, сам становится непонятым, потому что, реконструируя отношение ребенка к этому тексту, мы можем пунктирно представить, как его эти взрослые, навсегда запоминающиеся слова должны поразить и как грандиозно и странно они должны звучать в этой ситуации.

В. Р. Притом, что в этом ребенке

Тарковский изображает отчасти себя, что вообще делает эту ситуацию в интимизационном плане просто головокружительной.

Б. Ш. С другой стороны, что происходит со зрителем. Он должен полностью разусредниться в такой ситуации.

В. Р. То есть один и тот же должен быть и тем зрителем, который знает, что это за текст, и тем, который не знает.

Б. Ш. То же самое происходит, когда за кадром звучат стихи Арсения Тарковского. В этот момент интимизируется связь режиссера со стихами, актуализируется родственность, причем опять-таки один зритель знает, а другой не знает, чьи это стихи и что режиссер является сыном человека, чей голос звучит с экрана. И все это происходит на фоне документальных кадров: солдаты, бредущие вдаль по воде. И при взаимодействии этих двух рядов: голоса, читающего стихи, и изображения солдат — фотодокумент изменяет свое значение, он превращается в совершенно открытый, как бы сказал Бахтин, текст: символ во все времена идущих людей, который нам с краю дано наблюдать и к которому мы таким странным образом приобретаемся.

В. Р. Здесь можно было бы и закончить, если бы не важные слова об открытости текста, которые говорят о том, что все только начинается...

Разговор вел **Вадим РУДНЕВ**



АЛЕКСАНДР ПИКИТАЕВ ТАЙНОПИСЬ ДАНИИЛА ХАРМСА ОПЫТ ДЕШИФРОВКИ

Переоды разных книг меня смущают, в них разные дела описаны, и подчас даже очень интересные. Иногда об интересных людях пишется, иногда о событиях, иногда же просто о каком-нибудь незначительном происшествии. Но бывает так, что иногда прочтешь и не поймешь, о чем прочитал. Так тоже бывает. А то такие переоды попадают, что и прочитать их невозможно. Какне-то буквы странные: некоторые ничего, а другие такие, что не поймешь, чего они значат. Однажды я видел перевод, в котором ни одной буквы не было знакомой. Какие-то крючки. Я долго вертел в руках этот перевод. Очень странный перевод!

Даниил Хармс

Рукописное наследие Даниила Хармса находит, наконец, выход к широкой читательской и исследовательской аудитории. Волна публикаций в периодической печати (в том числе и в «Даугаве»; см. 1986, № 10; 1987, № 12), выход двух сборников его произведений в Ленинграде и Москве, растущее число аналитических работ — все это позволяет надеяться, что наступает время серьезного изучения творчества писателя, составляющего гордость отечественной литературы. На этом пути исследователя ждут трудности, обусловленные не только спецификой русского авангарда вообще и авангарда 30-х годов в частности, но и связанные с другим, вполне банальным обстоятельством: невозможностью полностью прочитать текст Хармса. Склонность Хармса к мистификации и игре, многократно отмеченная мемуаристами, выразилась, среди прочего, в том, что ряд записей в его рукописях зашифрован. Способы шифровки, применяемые Хармсом, разнообразны: от относительно легко разгадываемых датировок 1940—1941 гг., в которых использованы астрологические символы светил и знаков Зодиака, до идеограмм 30-х годов, которые можно считать текстами пока только предположительно. Какова бы ни была истинная значимость таких записей, дешифровка их содержания является необходимым этапом любой серьезной

текстологической или аналитической работы.

В сборнике Д. Хармса «Полет в небеса» (Л., 1988), подготовленном А. Александровым, приведены образцы тайнописи, встречающейся в рукописях 30-х годов (см. фотографии на с. 501 и 504). Один из воспроизведенных здесь листков (с. 504) содержит варианты «алфавитных» знаков, а другой (под заголовком «Сокращения», с. 501) представляет собою словарик, переводящий тайнописные слова на «язык» идеограмм.

Мы предприняли попытку расшифровать эту систему тайнописи, выбрав для анализа три текста Хармса, записанных сходными знаками и хранящихся в фонде 1232 (Я. С. Друскина) в Государственной Публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (Ленинград):

30 LN~CV+L1391~6L
4L6~AC~CNIJLXL I
10N~L3IXL

(записи карандашом на рукописи рассказа «О явлениях и существованиях № 1», датированного 18 сентября 1934 г.; ед. хр. 236, л. 1);

A~VQIV ~X 3LACUICI

27 марта 1937 года
(на обороте обложки школьной тетра-

ди с надписью «Гармониус»; ед. хр. 367, л. 1 об.);

ЦТ+1101η1~y13z

(на недатированной рукописи [1930-е годы] внутри текста, обращенного к себе самому, после слов: «Это эксгибиционизм <sic!>»; ед. хр. 186, л. 1).

При дешифровке мы исходили из следующих предположений:

1. Все три текста записаны одним шифром;
2. Шифровка подвергались русскоязычные надписи;
3. Применено побуквенное кодирование алфавита¹.

Попытка дешифровать приведенные тексты, сопоставляя частоту употребления тайнописных значков с частотой отдельных букв в стандартном русском тексте, наталкивается на очевидную трудность, связанную с малым объемом материала и, следовательно, большой неопределенностью в значениях частот. Так, наиболее употребительным оказался знак |, однако пробное отождествление его со слово-разделом (имеющим близкую частоту) приводит к тому, что в тексте 16 мы получаем два пробела подряд, а фраза 3 содержит последовательность из четырех сверхкоротких слов, практически не встречающихся в русской речи.

Тексты 1—3 удалось дешифровать с учетом их топографии внутри нешифрованного текста. Прежде всего, отождествим текст 3 со словом «эксгибиционизм», непосредственно ему предшествующим. Такая идентификация оправдана наличием четырех одинаковых знаков при нетождественности всех остальных. Далее, разумно предположить, что запись 1а, предшествующая тексту рассказа, представляет собою зашифрованную дату. Тогда титлованные знаки должны кодировать день и год, а последние четыре значка —

слово «года», две буквы которого являются общими с текстом 3. Знание первых двух цифр года позволяет понять принцип кодирования цифр вообще: оно осуществляется по алфавитной системе, напоминающей древнерусскую, когда цифры от 1 до 9 обозначаются первыми девятью буквами алфавита под титлами.

Дальнейшая дешифровка текстов не представляет серьезных трудностей. Окончательный результат выглядит так:

1. а) 3 <воскресенье?>апреля 1938 года;
- б) надо переписать и исправить;
2. получил от машенки 27 марта 1937 года;
3. эксгибиционизм.

Единственной непоследовательностью, которую мы вынуждены были допустить, является отождествление (в текстах 16 и 3) двух разных значков с одной и той же буквой («с»). Ниже мы покажем, что такого рода допущение правомерно. Кроме того, расшифровка второго титлованного символа в тексте 1а неоднозначна. Предложенный вариант основан на астрологическом Хармсом в ряде текстов астрологического знака ☉ (Солнце) в качестве стандартного обозначения воскресенья. Другой возможностью является отождествление этого символа со словами «день» или «днем».

Если обратиться теперь к рукописям, воспроизведенным в книге «Поет в небеса», мы увидим, что большая часть дешифрованных знаков встречается и здесь. Можно думать поэтому, что при составлении рукописи «Сокращения» применена та же система тайнописи, что и в рассмотренных выше текстах. Дешифровку этой рукописи можно провести совершенно независимо от дешифровки текстов 1—3, отождествив тайнописный заголовок со словом «сокращения» и допустив, что взаимно обращенные идеограммы («сокращения») кодируют пары слов-антонимов. При этом все без исключения значки, общие с текстами 1—3, имеют те же самые буквенные соответствия.

В результате дешифровки рукописи «Сокращения» получаем следующий список слов: «малый», «большой», «потустороннее», «земное», «властелин», «жизнь», «смерть», «небо», «свет», «тьма». При идеографическом

¹ Альтернативой этой гипотезе могло бы являться предположение о частичном использовании слогового письма (тотальная шифровка русскоязычного текста слоговой азбукой практически невозможна). Известно, что Хармс проявлял интерес к японской слоговой азбуке — катакане. Более того, часть знаков, использованных для шифровки, весьма близка к значкам катаканы. Однако попытки расшифровать тексты с этих позиций успеха не имели.

кодировании некоторых из этих слов (в правой части рукописи) Хармсом использованы иероглифы китайского языка или их упрощенно-стилизированные формы. В этих случаях значения дешифрованных слов точно соответствуют значениям иероглифов: «съяо» (малый), «дá» (большой), «тянь» (небо), «мйн» (светлый), «сюань» (темный). Этот факт подтверждает правильность предложенной дешифровки. Отметим, что и в рукописи «Сокращения» для кодирования ряда букв русского алфавита использовано по два разных

значки, которые при этом могут употребляться в соседних словах или даже в одном и том же слове². В рукописи с набросками тайнописных знаков, как правило, присутствуют оба варианта, расположенные рядом друг с другом. Одну из причин такой неоднозначности следует, по-видимому, связывать с возможностью включения этих значков в различного рода монограммы (см. ниже).

Совокупность прочитанных текстов позволяет почти целиком восстановить тайнописный алфавит Хармса:

а	Л	К	τ	х	
б	О	Л	ν, ~, ⚡	ц	У
в	З	М	≡, Ʒ	ч	л
г	1	Н	=, ʒ, у	ш	я
д	б	О	~, ϑ	щ	я
е	с	П	⊙	ъ	
ё	с	Р	~	ы	Е
ж	ш	С	ɔ, +, tʃ	ь	Л, Δ
з	ʃ	Т	х, Э, Э	э	ь
и	1	У	о	ю	
й	~	Ф		я	т, у

Этот алфавит является изобретением самого Хармса — во всяком случае, мы не смогли обнаружить его возможные прототипы. Среди источников отдельных графем (почти без фонетических соответствий) следует указать китайскую иероглифику, японскую катакану и древнесемитские системы письма, изучение которых подтверждается рукописями Хармса и воспоминаниями

современников. Еще одним источником служил, по-видимому, так называемый «герметический алфавит», приведенный в книге Папюса «Практическая магия» (СПб., 1913, ч. III, с. 4). При хорошо известном интересе Хармса к оккультной литературе его знакомство с этой книгой весьма вероятно³.

Видимая эклектичность, «бесстильность» графической системы тайнописного алфавита, явно сознательная установка Хармса избежать какой-либо узнаваемости его букв создают ощущение

² Недоразумений при дешифровке из-за этого не возникает, поскольку обратное соответствие однозначно: каждому тайнописному значку соответствует вполне определенная буква.

³ Встречается в рукописи «Знаки» (см. прим. 7).

⁴ Ставится над предшествующей гласной.

³ Заметим попутно, что в этой же книге (с. 259—260) имеется описание «Царицы мух», принадлежащее Агриппе Неттесгеймскому и почти без изменений перенесенное Н. Заболоцким в авторском комментарии к одноименному стихотворению 1930 г.

всего внимание на то, что в строках этой рукописи: «Я о, я сирь, я ись, я тройной, научи меня чтению» — скрыто указание на некий шифр и на имя «Осирис». Верхняя каллиграмма как раз и представляет собою запись этого имени посредством уже знакомых нам тайнописного алфавита. В отличие от рассмотренных выше текстов с линейной последовательностью знаков, в данном случае тайнописные буквы группируются в монограммы, соответствующие трехчастному членению имени «О-сир-ис» (или «О-зир-ис»). Центральная монограмма, составленная из значков J (или J), I и L , вероятно, изображает стилизованную букву еврейского алфавита — «мэм» (M) — оккультными значениями которой являются, в частности, «женщина» и «превращение человека». Несомненная связь этой монограммы (как и рукописи в целом) с Р. И. Поляковой, адресатом письма Д. Хармса от 2 ноября 1931 г. (см. с. 459 в сб. «Полет в небеса»).

Анализ достаточно сложной символики рассматриваемой рукописи выходит за рамки настоящей статьи. Укажем здесь лишь на некоторые очевидные ее источники: Апокалипсис (особенно Откр. 3, 7; 6, 14; 21, 1 и параллельные места), славянскую мифологию (воз-

можно, в передаче А. В. Трояновского), оккультную литературу [в частности, книгу П. Д. Успенского «Символы Таро» (СПб., 1912), важную для понимания семантики египетского креста] и др. В целом же эту рукопись можно квалифицировать как текст-заклинание, связанный с серьезным душевным переломом (ср. просьбу к Богу о чуде в тексте «Утро», датированном 25 октября 1931 г., «Молитву перед сном 28 марта 1931 года в 7 часов вечера» и ряд других произведений этого времени). Магическая функция тайнописи в этом тексте не вызывает сомнений и должна быть учтена при его анализе.

Автор благодарит А. Г. Герасимову и В. И. Глоцера за предоставление копий архивных материалов, а также J. I. J. L. I. L. и $\text{J. I. O. V. X. Z. L.}$ за помощь при дешифровке текстов и плодотворное обсуждение вопроса.

В фонде Я. С. Друскина (ед. хр. 398, л. 59) сохранилась рукопись Хармса под названием «Знаки», которая содержит ряд условных обозначений и символов, в том числе B («окно»), а также аббревиатуры «Ра<ю>» («идел») и «Ра<я><по>» («еелефону»). Пояснение к одному из символов дано значками тайнописного алфавита: CO .



Андрей Зорин

СТИХИ НА КАРТОЧКАХ

(ПОЭТИЧЕСКИЙ ЯЗЫК ЛЬВА РУБИНШТЕЙНА)

Центральная особенность поэтической техники Л. Рубинштейна — система записи его текстов — обладает как конструктивной (в плане организации стиха), так и смыслопорождающей функциями. Служа единицей (квантом, по определению М. Гаспарова) стиховой материи, своего рода эквивалентом строки, карточка способна нести совершенно различные количественно фрагменты текста. Возрастание внутренней неоднородности текстовых единиц, в свою очередь, предполагает повышение их дискретности. Перелестивание карточек оказывается ритмообразующим фактором.

С другой стороны, стопка карточек воспроизводит структуру библиотечного каталога, который может быть интерпретирован как особый текст, представляющий (поскольку библиографическое описание репрезентирует издание, а издание — то, о чем в нем говорится) модель мироздания, причем модель, пренебрегающую причинно-следственными связями и тяготеющую к исчерпывающей (в идеале) инвентарной описке.

Роль такого описания берут на себя у Л. Рубинштейна записи на карточках, каждая из которых в отдельности воспроизводит тот или иной языковой мир, давая возможность по частям судить о целом. И. Бродским высказана мысль о миметической природе традиционной стихотворной графики, воспроизводящей на белом листе пропорции человеческого тела по отношению к пространству. Графика карточек Л. Рубинштейна ориентирована на контур губ говорящего рта. Его космос оказывается населен голосами, перекликающимися в лишенной тел пустоте.

Существенно, что композиция каталога определяется набором жестких

формальных критериев (в зависимости от типа каталога). Тонко имитируя эту технику, Л. Рубинштейн, однако, перестраивает ее. Законы поэзии, по которым ассоциативные сцепления элементов по существу и формируют семантику, взрывают изнутри поверхностный синтаксис этих текстов, подчиненный принципу реестра. Их внутренняя динамика порождена мучительной попыткой сознания освободиться от магичности перебора вариантов, высказать себя в механическом движении времени. Отсюда та особая нагрузка, которая падает на паузы, зоны молчания между фрагментами, куда еще теоретически может встать единственная нужная и искомая карточка.

Ощущение необходимости и невозможности последнего высказывания сближает поэтическое мышление Л. Рубинштейна с концепцией романтической иронии. (Ср. роль фрагмента в эстетике немецкого романтизма.) Конструируемый каждый раз заново смысл текста формируется как суммой записей на карточке, так и в большей мере их произведением — композиционной игрой выхваченных из контекста и сведенных в новое целое языковых единиц. Таким образом, поэзия Л. Рубинштейна — явление глубоко семантическое и не может рассматриваться в рамках принципиально внесемантической поэтики концептуализма, с которой оно соотносится в современной критике. При адекватном понимании эстетической природы этих текстов они могут быть корректно интерпретированы с помощью процедур, выработанных на материале классической поэзии. Необходимость такого рода критических интерпретаций очевидна, но им должна предшествовать публикация самих текстов:

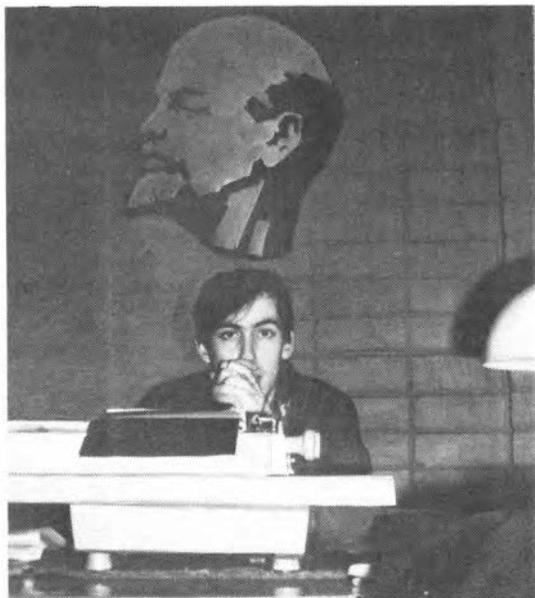
ЛЕВ РУБИНШТЕЙН

МАМА МЫЛА РАМУ

1. Мама мыла раму.
2. Папа купил телевизор.
3. Дул ветер.
4. Зою ужалила оса.
5. Саша Смирнов сломал ногу.
6. Боря Никитин разбил голову камнем.
7. Пошел дождь.
8. Брат дразнил брата.
9. Молоко убежало.
10. Первым словом было «колено».
11. Юра Степанов смастерил шалаш.
12. Юлия Михайловна была строгая.
13. Вова Авдеев дрался.
14. Таня Чирикова — дура.
15. Жених Гали Фомниной — однорукий.
16. Сергею Александровичу провели телефон.
17. Инвалид сгорел в машине.
18. Мы ходили в лес.
19. У бабушки был рак.
20. Бабушка умерла во сне.
21. Я часто видел бабушку во сне.
22. Я очень боялся умереть во сне.
23. Игорь Дудкин был похож на грузина.
24. Сергей Александрович шутил с папой.
25. У Сорокиных были сливы, но был и Джек.
26. Ребята играли в волейбол на полянке.
27. Глеб Вышинский приносил мышь.
28. Володя Волошенко врал.
29. Елена Илларионовна знала Сашу Черного.
30. То и дело падало напряжение.
31. В кино шел интересный кинофильм.
32. Брат заводит проигрыватель.
33. Папа громко кричал.
34. Буян гремел целью.
35. Саша Смирнов завидовал, какие у меня марки.
36. Он умел шевелить ушами.
37. Потом и я научился.
38. Полина Мионовна сказала, что ее Борька — тулица.
39. Мужа Клавдии Ефимовны звали Михаил Борисович.
40. Раиса Савельевна работала в сороковом гастрономе экономистом.
41. Юра Винников был ее сыном.
42. Ксения Алексеевна была совсем простая, но очень хорошая женщина.
43. Дом, где жили Павлик и Рита Ароновы, был соседним.
44. Таня Чирикова, кстати говоря, тоже жила в этом доме.
45. Имени мужа Райки Гусевой я, к сожалению, не запомнил.
46. Дул ветер.
47. Брат рассказывал, что делают мама и папа в соседней комнате.
48. Также росли щавель, редиска и лук-порей.

49. У Славы Новожилова был шрам от проволочной клюшки.
50. Пошел дождь.
51. Я боялся куклы Тани Белецкой.
52. Отец Юры Степанова был беззубый, мать толстая, а сестра — придурочная.
53. Сестру звали Юля.
54. У меня не было сестры, а был брат.
55. Брат сказал, что сегодня умер Сталин.
56. Брат меня ударил, потому что я смеялся и кривлялся.
57. Папа бросил курить.
58. Мы мечтали, чтобы скорее была война.
59. Мы любили китайцев.
60. Мне не разрешали переходить через дорогу.
61. Однажды я чуть не угорел.
62. Галя Фомина училась в педагогическом институте. Когда я ее спросил, почему идет дождь, она стала объяснять и начала так: «В нашей стране много морей и рек . . . » Дальше я не понял и не запомнил.
63. Саша Смирнов имел привычку пердеть в помещении.
64. Слышно не было, но очень воняло.
65. Он не признавался, что это он.
66. Я учился кататься на велосипеде.
67. Я стеснялся сказать, как меня зовут.
68. Однажды я увидел такую огромную гусеницу, что не могу забыть ее до сих пор.
69. Меня укачивало и рвало.
70. Однажды, войдя без стука в комнату Гали Фоминой, я увидел впервые.
71. Однажды, одержимый ужасными предчувствиями, стремительно вбежал.
72. Пришли, но с большим опозданием.
73. Всю ночь бушевал ветер, также была и гроза.
74. Была ужасная погода, все изменялось и текло.
75. Из-за угла повеял ветер, принес прохладу и тоску.
76. Ударил гром, возникла скука, смятенье пенилось в груди.
77. Во тьме свистело и сверкало, град в крышу страшно колотил.
78. Верхушки елей трепетали, повисли тучи над крыльцом.
79. Вначале было, как в начале, но все закончилось концом.
80. Все было надо мной, как прежде, но подо мной шаталась твердь.
81. Кружили, падали и плыли и уходили кто куда.
82. В тот день все было как обычно.
83. Я встал, оделся.

1987



ВЛАДИМИР ЛИНДЕРМАН

* * *

Мы шли в атаку, танку подмигнув.
Снаряды рвались, хлюпали, а мины
плясали, как плешивый стеклодув,
нас выдувший из похоронной глины.

Мы шли ва-банк: бандиты, голытьба.
Поверх голов червонная десятка
витала, алчная, и кроткая судьба
вершила суд приземисто и кратко.

Мы шли, как шлак. Плясали мертвецы
на пяточке, раздвинутом атакой
до самых звезд. Молодчики, мальцы,
на «ты» со всей космической клоакой,

мы шли, как шелк — знаменный, змеевой —
безусые, к безумию, к зачатыю
других себя, отмеченных другой
и той же самой гробовой печатью . . .

* * *

Гурьбой за гробом шли большевики.
И каждый третий матерно рыдал.
И шла пехота, высунув штыки.
И нес зенитчик скомканный радар.

Шли полководцы в сизых кителях,
как голуби близ райских рубежей:
взъерошенные выпуклости блях —
во вмятинах от пушечных дрожжей!

И плыл мертвец, похожий на себя
живого, как две капли на одну,
и сморщенное, пленное «ребя . . .»
ныряло ввысь, как бесы в седину.

И шли гурьбой. Тянулись большаки.
И каждый третий, глядя вкось, кричал
второму, что он — первый, и буйки,
как блюдца, разбивались о причал —

такая буря зрела в головах.
Аж голуби садились на волну.
И командиры в розовых штанах
шли на войну. И только на войну.

И плыл мертвец — по озеру реки,
через моря и горы. Черт лица
уже не разобрать . . . одни буйки,
а море выпито . . . Как воду пьют с конца.

ЗА ВСЕ, ЗА ВСЕ . . . *

За холод электрического стула
и за слепую сутолоку дня,
за инвалида, севшего на дуло
орудия у Вечного огня,

за все, чем эта родина богата,
за то, что нету родины другой,
и за фанеры — фазовой, брюхатой —
полет над бездной, Азией, Москвой,

за тонкий шелест заводского блуда,
за исповедь трибуны вечевой,
за бурлаков, как два больших верблюда
запутавших друг друга бечевою,

за поступь ассирийского фантома,
за грудь твою — в железных орденах,
за этот шепот в сумерках, у дома,
в собачьей будке, за полночь, в кустах,

за строй гитар, высокий строй молитвы,
за главремстрой и за походный строй,
за безопасность всей электробритвы
в футляре, как за каменной стеной,

за чудный голос, в потолке живущий,
за все, чем я обманут в жизни был,
за торжество конструкции, несущей
меня к тебе, которого любил!

ТРИ БОГАТЫРЯ

Ильич на скуластой кобыле
и сам знаменит, как скала,
читает лукавые были,
и несть им конца, ни числа.

А тетки тех славных погибших мужей,
насилью подвергшись, бежали взашей.

И падали с корнем кряжистые деды,
горланя неистово «День Победы».

Животные спились, растенья спились,
кефир заржавел и болты вознеслись,

и белые в клетках заржали вороны,
ледея на то роковые резоны.

Масоны ж роняли росу на усы
и двигались дальше подобьем грозы.

* * *

Когда коловорот мазурки
насквозь прорвал аппендицит,
он завязал глаза и в жмурки
сыграл с царем, и был убит.

Убит! . . К чему теперь рыданья?
Нас всех рассудит трибунал.
И жалкий лепет адвоката
струится в зыбких камышах . . .

Я верю: три удара в пах,
и мир опять предстанет странным,
слегка задумчивым, стеклянным . . .

БЛИЖЕ . . . БЛИЖЕ . . . БЛИЖЕ . . . *

И Сталин на стене, и Троцкий на диване,
и Коминтерна крик, и Пятилетки меч.
История в ушах, бандит на шарлатане,
а седы в седле, и льется речи речь.

Здесь приступ головы имеет легкий минус
остаточных ушей, где давит вечный плюс.
Я знаю, где мой дом, но с места я
не сдвинусь.

Пусть двигается он, а я не тороплюсь.

Так подобает жить: неспешно, без надрыва.
Правительственен день, но монархична ночь.
Она придет к тебе — костлявая, как дыба —
и покраснеет вдруг, не зная, чем помочь:

Но краснота глазниц — лишь верный
признак цели,
неисцелимой, как (как пишут фраера)
тот частокол голов, что трудности отпели:
и Сталин на стене, и Троцкий, и ура.

* Стихотворения, помеченные звездочкой, опубликованы в журнале «Третья модернизация», № 1 и 7.

ВИКТОР ЛЕТЦЕВ

КОНЦЕПТУАЛИЗМ: ЧТЕНИЕ И ПОНИМАНИЕ

Гибок язык человека — речей для него изобильно
Всяких: поле для слов и сюда и туда беспредельно.
Что человеку измолвишь, то от него и услышишь.

Гомер, Илиада, XX, 248—250, Гиедич

«Концептуализм»¹ как система письма и поведения происходит из известной атмосферы иронии, отрицательности, «анти-мирности», неконформности 60-х годов, растет и развивается в атмосфере релятивизма и скептицизма, ученой и, особенно, неученой софистики 70-х годов и переходит в наши бурные, часто на поверхности, годы... Будучи открытой, внутренне многомерной и развивающейся системой он, однако, неподведен под какое-нибудь одно «исповедание» или направленные мысли. Тем более невозможно определить его просто как некую систему «каналizations», отводящую культурный мусор и хлам», как это делает М. Эпштейн. Для этого надо было бы либо отбросить большую часть «концептуалистских» текстов, либо ограничиться только поверхностным их прочтением. И уж совсем навню сводить концептуализм к чему-то вроде эпатажа или «зубокалства», как это делают ныне «критики». Все это несомненно есть в концептуализме, но лишь как его моменты.

Концептуализм можно рассматривать с разных точек зрения, с разных сторон: со стороны конструктивной, со стороны тематической, со стороны мировоззренческой. Можно рас-

сматривать его традиции — прямые и не прямые, можно акцентировать нетрадиционность. Можно рассмотреть отдельные проблемы, ставящиеся и в порядке эксперимента решаемые в концептуализме. Например, проблему автора, проблему героя, проблему личности (или безличности).

Я здесь сосредоточусь главным образом на стороне конструктивной, рассмотрим некоторые основные посылы и принципы концептуализма, так или иначе относящиеся к проблеме чтения и понимания «концептуальных» текстов.

Пожалуй, что разгадка парадоксальных усилий, устремлений, проявлений и творений концептуализма как системы кроется в его пограничности в культуре, то есть пребывании на краю, на границе культурных сфер, культурных традиций и т. п. Эта пограничность была принята им на себя как миссия, как крест и пронесена через все коллизии нашей культуры 60—70-х годов. Это принято и перенос можно обозначать по-разному. Можно говорить об этом как о некотором «отказе», отрицании, отстранении, можно как о своего рода духовном «путешествии», «странствии», «переходе», можно как о пути, испытании, инициации. Так или иначе речь всегда пойдет о поиске и становлении какого-то нового качества, нового измерения нашей культуры, в котором участвовал и которое отражал (пусть и негативно) концептуализм. На философском языке это можно определить как выход из самодетства и становление иным.

Пограничностью объясняется и необычная или сверхобычная творческая активность концептуализма, созданное им огромное количество текстов, циклов, книг, каталогов и т. п.

¹ О времени появления в нашей культуре этого «стилевого течения» можно прочитать в статьях М. Н. Эпштейна. Некоторые выводы этих работ, касающиеся концептуализма, слишком однозначны и спорны. В размышлениях М. Эпштейна о происхождении названия «концептуализм» смещение философских понятий концептуализм и номинализм, хотя бы и в применении к «концептуализму», представляется неверным. Вопрос о соотношении и влиянии отечественной концептуальной традиции и западного концептуального искусства здесь приходится оставить в стороне.

Расположившись на границе и не признавая ограничений, все озирая и ко всему устремляясь, он пытается все исследовать и обо всем сказать, все запечатлеть и все развенчать, во все вникнуть и от всего отстраниться.

Будучи всепорождающей и всепоглощающей границей, он стремится все выделить, обнажить и все объять, охватить, все различить, разграничить и все связать, соединить.

Граница различающая и связующая пролегает в концептуализме везде: между эстетическим и этическим, эстетическим и познавательным, познавательным и этическим, между знакомым и незнакомым вообще, между литературой и жизнью вообще.

Подобную парадоксальную разграниченность и проницаемость различных сфер демонстрирует, например, Д. Пригов. Одна из его статей называется: «Как вернуться в литературу, оставаясь в ней, но выйдя из нее сухим».

Пограничностью же объясняется таковой важнейший конституирующий для концептуализма момент, как сосредоточенность на языке, на способе выражения. Язык здесь заключает в себе все возможные выражения о Мире, и в этом смысле, для концептуализма все есть язык, а язык есть все. Мир рассматривается как некоторого рода Текст, а Текст — как Мир. Все в мире сказывается через язык и все исчезает в языке, на границе языка, молчит за ним. Так появляется потребность освоения языковых пространств:

«Важно принять как должное, что языковое пространство не должно быть незаселенным, неосвоенным», — читаем у Л. Рубинштейна. Отсюда же и возможность проецирования языка на мир: «... мыслимым счастливым свершением моей светливой и поспешной жизни были бы одна-две, застрявшие в чьих-то головах нехитрые грамматические изобретения...» — читаем в предуведомлении у Д. Пригова.

Еще одно следствие пограничности и важная предпосылка концептуалистского отношения к миру — это парадоксальное отсутствие в текстах «я» автора, как бы отсутствие субъекта, создавшего концептуальный текст. Это своего рода присутствие в отсутствии. Пребывание в языке, точнее на границе языка оказывается, по определению Л. Витгенштейна, «методом изоляции субъекта». «Субъект не принадлежит

миру — ... — но он есть граница мира», — пишет он в своем «Трактате»¹.

Переходя из посылок к принципам, в первую очередь следует сказать о релятивности концептуалистских построений. Концептуальный Мир-Текст или Текст-Мир принципиально двусмыслен, двузначен, двуобращен. Подходя к нему с однозначными определениями, мы всегда будем — как это происходит, скажем, у М. Эпштейна — грешить против «закона», который, по его же выражению, «признает над собой это стилевое течение». Тут все зависит от онтологической посылки интерпретирующего.

Так, выделяя в концептуализме момент аналитичности, обнажения, разрушения — мы получаем концептуализм как «поэтику голых понятий, схем, стереотипов, самодовлеющих знаков», (М. Эпштейн), т. е. увидим лишь интерпретации, обращенные в прошлое.

Выделив же моменты синтетичности, конструктивности, событийности — мы получим уже нечто иное, некое прониженное уразумение, обращение к тому, что «первичней и выше всяких умалений», то есть найдем здесь уже интерпретации, обращенные в будущее.

Важнейшим принципом или способом существования в творчестве является для концептуализма эксперимент. Он распространяется на все сферы, захватываемые концептуализмом, и осуществляется по обе стороны границы. В сфере знаковой это бесчисленные смены объектов и углов зрения на предмет, бесконечно уточняемые «снятия» и исследования его. Это непрерывное создание и пересоздание разнообразных «возможных миров» — формул, конструкций, предложений и т. п. Вообще вся концептуалистская продукция может рассматриваться как непрерывный эксперимент по форма-

¹ Здесь можно заметить, что кроме прочего концептуализмом как системой иллюстрируется и утверждается идея парадоксальности «я», а именно: авторский субъект в концептуализме не существует как ряд отдельных событий или атомарных высказываний, но является лишь как постоянно обнимающее собою и устремляющее усилие, собирающее эти отдельные акты, поступки, высказывания в смысловое целое. И это есть творчество жизни, Путь...

лизации, перестраиванию и конструированию огромного числа всевозможных мнений, оценок, состояний, их именованию, сопоставлению, уточнению, каталогизации и т. п.

Отказ от «я», о котором уже шла речь, — является для концептуализма и принципом «письма». Конструктивный смысл такого отказа, такого «устранения субъекта» в обретении свободы для аналитического отношения к предмету. Это своего рода «эпическое» отношение к бытию, позволяющее сохранить чистоту взгляда. Иногда оно предстает как античное скептическое «эпохе» (греч. остановка, прекращение, воздержание от суждения), то есть состояние ума, «при котором мы ничего не утверждаем и ничего не отрицаем». Скептическое «эпохе» является, как учат скептики, в связи с «отсутствием полной достоверности в человеческом познании». «Эпохе» в современном, то есть феноменологическом его значении, позволяет усмотреть и иной смысл устранения субъекта в концептуализме. В феноменологии такое устранение осуществляется при помощи так называемой феноменологической редукции, когда исследуемый предмет «выключается из обычных эмпирических связей» и как бы «заклывается в скобки». В результате этой процедуры сознанию, как утверждает в феноменологии, «открывается сам смысл предмета». В концептуализме, где речь идет о Тексте, важен и момент конструктивности, то есть активного отношения к Тексту, его перестройка, пересоздание в определенном направлении.

Чарльз Моррис в начале своей работы «Основания теории знаков» выносит цитату из Г. Лейбница: «Никто не должен бояться, что наблюдение над знаками уведет нас от вещей: напротив, оно приводит нас к сущности вещей».

Как же в концептуализме мы приходим к сущности вещей, или напротив — к не-сущности, пустотности, отступствию?

Естественно, что для чтения концептуалистских текстов так же важна установка на «концептуальность», то есть на непрямое, неоднозначное понимание, как, например, при чтении символистской поэзии важно знать, что это не какая-то другая поэтическая система, а именно символизм. Кроме этого, концептуализм внутренне неоднороден и в общем массиве его

продукции, оговорив условности, можно выделить **три группы текстов**¹. Попробую показать это на примере «концептуализма» Д. Пригова, точнее, на его малых текстах. Текстов этих огромное количество, они пронумерованы и собраны в книги. Диковинное это собрание напоминает «Вертоград многоцветный» Симеона Полоцкого².

Итак, **первая группа текстов**. Это, как правило, наиболее ранние по времени создания тексты. Рефлексии подвергаются лишь формальные отношения между знаками. В этих текстах так или иначе уясняются формальные возможности языка, обыгрываются различные языковые стереотипы, устойчивые формулы, «крылатые» выражения, омонимия языка и т. п. Например:

И даже эта птица козодой,
Что доит коз на утренней заре,
Не знает, отчего так на заре,
Так смертельно пахнет резедой.
И даже эта птица воробей,
Что бьет воров на утренней заре,
Не знает, отчего так на заре,
Так опасность чувствуется слабей.
И даже эта травка зверобой,
Что бьет зверей на утренней заре,
Не знает, отчего так на заре,
Так нету больше силы властвовать
собой.

В этих текстах возможны извлечения различных простых эффектов из перегруппировок, разбиений столкновений, необычных соединений, удвоений знаков и т. п., то есть это лишь новые

¹ Выделение здесь логическое, структурное, а не по времени создания, ибо и раньше и позже могут появляться тексты, которые можно отнести к различным группам. Кроме того, оговорка условности касается и множества всяких промежуточных и, так сказать, «нестандартных» текстов. Да и вообще, трудно вписать что-либо в схему без остатка.

² Здесь можно отметить, что при наличии общей функции в культуре, — опосредование, — эти поэтические системы принципиально разнонаправлены. Так, у Симеона Полоцкого вещь в конце концов только форма, знак, «иероглифик» истины, сущей вне Мира. В «Вертограде» же Д. Пригова, напротив, знак, конструкция в конечном счете стремится быть, становится «вещью» в Мире. Здесь появляются различия в наиболее общих, доминирующих устремлениях двух культур. В первом случае — к формализации, во втором — к экзистенции.

комбинации «старых» возможностей. Другими словами, это формальный эксперимент с языком. Поверхностная и глубинная структуры языка здесь еще очень слабо или почти не различаются. Нет еще достаточно напряженного «остранения» от языкового знака. Здесь можно еще говорить об элементах пародии, иронии и т. п., которые потом исчезают из концептуалистских текстов. Это как бы опробование возможностей языка в определенном направлении, обнаружение формальных приемов для будущей аналитической работы. Все находки здесь случайны, но найденное так или иначе входит потом в языковую практику.

Эту группу текстов я назвал бы — «языковые игры».

Вторая группа — довольно обширный массив текстов, которые уже несомненно можно считать концептуальными. Здесь последовательно проводится принцип «остранения», «очуждения» от знака, или, как выражается Д. Пригов, «невлипания в язык». Из наличного Текста (Текст-Мир), описывающего и определенным образом кодирующего Мир, аналитически выделяются, вычленяются некоторые фрагменты и, формально преобразованные в определенном направлении (схематизация, сгущение, гиперболизация и т. п.), являются нам для обозрения. Это как бы отслоение знака от реальности, снятие слепка с реальности и его исследование, рассматривание.

Фуражку-мундир одевает
И в зеркало долго глядит
Свой образ в себя он вливает
И рушится зеркало в прах
И он на прозрачных ногах
Проходит как слон двухголовый
От площади, скажем, Свердлова
До темной подземной реки

Перед нами некий «анти-эпос». Подобные «идеализации» по видимости лишены оценочного отношения и даны как бы совершенно объективно, но сконструированы они таким образом, что происходит явное снижение представленного, разрушение соответствующих схематизмов и стереотипов мышления и, таким образом, как бы их изъятие или отпадение от осмысленной картины мира. Вот еще, уже цитировавшийся однажды текст:

Течет красавица-Ока
Среди красавицы-Калуги
Народ-красавец ноги-руки
Под солнцем греет здесь с утра

Днем на работу он уходит
К красавцу черному станку,
А к вечеру опять приходит
Жить на красавицу-Оку

И это есть, быть может, кстати
Та красота, что через год
Иль через два, но в результате
Всю землю красотой спасет.

Если в предыдущем тексте мы лицезрели обнажение пустоты и бессмысленности механического деяния, то здесь перед нами уже формальность и механистичность представлений, обнажение разрыва между идеей и ее конкретным воплощением.

Важно, что за подобными механическими деяниями, воплощениями и представлениями раскрывается еще и некий порождающий механизм, некая безликая механическая сила, которая чудовищна и слепа и потому порождения ее это «анти»- и «лже-порождения»...

Можно заметить также, что в мире, описанном этой группой текстов, происходит как бы фиксация некоторой границы, некоего предела развития определенной, закрепленной в языке системы смысла, системы, дошедшей до пустого схематизма и нулевых содержаний.

Таким образом, цель подобных аналитических «концептов» — это критика бессубъектного и бессодержательного мира. Результатом же оказывается «блокирование коммуникации» с одиозной системой смыслов и представлений.

В целом эту группу текстов я назвал бы — «схематизмы» или «механический мир».

Третья группа текстов — видимо, главным образом тексты уже последних лет. Здесь язык описания, усложняясь, обретает еще одно измерение. И если для второй группы текстов своеобразным заданием являлось обнажение идеальных конструкций и порождающих механизмов, то есть некоторое аналитическое преобразование исходного Текста, то для третьей группы главным оказывается уже конструирование различных возможных высказываний о мире и, таким образом, своеобразное достраивание ис-

ходного Текста. Другими словами, если для предыдущей группы текстов реальность оказывалась порождением неких идеальных языковых структур, то здесь уже сами структуры рассматриваются как порождение реальности. Этот мир уже не только объектен, но и субъектен, в нем появляется субъект речи и его мнения о мире. Субъект в данном случае, конечно, только возможная, конструируемая, так сказать, «концептуальная» личность.

Ведь вот, мы русского мороза
Ни на кого не пожалели
Ни на поляков, ни французов
И ни на немцев, в самом деле

Иди же Рейган, наш магнолиевый
Наш гиацинтовый и нежный
Иди в объятия наши нежные
Без боли, нежно успокоим
Еще благодарен будешь

Эти высказывания о мире могут быть самых различных регистров, моделирующие самые разнообразные отношения о мире мнений: от совершенно пустых или «фиктивных» высказываний, «псевдо-высказываний» и «лже-мнений» до хитроумных и неоднозначных «конструкций», релятивных суждений.

Вот что-то разочаровался
В ракетно-ядерной войне —
Бездушно как-то, не по мне
Когда б взамен очаровался
Уютным чем-нибудь и чинным
как, скажем, в той же Кампучии —
Не могу
Не дано
В глобальных масштабах уже
только мыслью и чувствую

Таким образом, своеобразным заданием этой группы текстов является не только «аннигиляция» или снижение значимости «лже-мнений», то есть их изъятие из Мира, но и неясное внесение разнообразных мнений в Мир, за счет двусмысленности, релятивности высказываний, как бы «контрабандой». Здесь, видимо, можно говорить о масках и об авторских самопорождениях, «проговорах».

Когда здесь немец пер на нас
И гибли лучшие из нас
В Бразилии какой сидела
Вроде меня какая сука

И говорила: Что за мука!
Стих не выходит! — эго дело:
Стих у нее не выходит
У суки

Опомнись! открой глаза свои,
гноем заплывшие! — он, война между Ираном и Ираком пятый год длится! Тысячи безумцев гибнут безвозвратно или через подвиг своей святой прямо в рай гуриеобильный колоннами шествуют! а ты — стих не выходит, сука!

В целом эту группу текстов можно назвать — «предложение», или «мир мнений»¹.

Если концептуализм Д. Пригова это, несомненно, «этический» вариант концептуализма, то у Л. Рубинштейна, по преимуществу, его «гностический» вариант. Это различие в одном из своих выступлений метафорически определил Д. Пригов, как различие между «устремлением в небожители» у Л. Рубинштейна и «нисхождением небожителей в мир» у него самого. Можно почему-либо спорить с таким именно определением, разграничением; но различие действительно есть. Не замечая этого важного различия, М. Эпштейн² определяет «концептуальную» систему Л. Рубинштейна лишь как «более жесткую версию концептуализма». Отсюда у него и другие натяжки. По-прежнему оказывается удобным понимать языковую работу концептуализма лишь как критику схематизмов и обнажение стереотипии языка, не замечая, и, таким образом, отбрасывая его конструктивность, поисковость, стремление овладеть новым смысловым пространством, построить альтернативные «возможные миры».

¹ Здесь, кажется, уместно сделать добавление и сказать, что по аналогии с выделенными тремя группами концептуальных текстов, можно говорить и о трех возможных уровнях понимания этих текстов. Первый уровень — прямое или наивное понимание — это, так сказать, для «профанов». Второй уровень — аналитическое — это для «умных». Третий же, скажем так, для «неумных» или «не-для умных». Интересно, что последние, кажется, скорее договорятся с первыми, чем с «очень умными».

² Здесь я вновь упоминаю статью М. Эпштейна, ибо он чуть ли не единственный у нас официальный толкователь концептуализма.

Вот уже цитированный М. Эпштейном цикл Л. Рубинштейна «Всюду жизнь»:

- Жизнь дается человеку не спеша.
Он ее не замечает, но живет . . .
- Так . . .

- Жизнь дается человеку, чуть дыша.
Все зависит, какова его душа . . .
- Стоп!

- Господа, между прочим чай стынет . . .

- Три четыре . . .
- Жизнь дается человеку на всю жизнь.
Нам всю жизнь об этом помнить надлежит . . .

- Хорошо, дальше . . .

Трудно свести смысл подобных «конструкций» лишь к играм по выявлению и нанизыванию речевых клише, к «выставлению пошлости пошлых речеобразований». Кажется, что смысл подобных нанизываний, повторов в ином, как раз в использовании «речеобразований», в использовании устойчивых формул и общих мест языка как некоего трамплина для «прыжка» из сферы вербального, рационального, аналитического мышления в сферу так называемого континуального мышления, или «недвойственного» сознания. Именно в этом конструктивная роль таких, казалось бы, мало-симпатичных слов языка, как междометия, всякие модальные и служебные слова и т. п. «Три-четыре . . .», например, в русском языке так прямо и употребляется как знак некоего рубежа, порога перед прыжком или вступлением в нечто . . . В этих текстах вовсе не отсутствуют, как утверждает М. Эпштейн, а напротив, только и может появиться субъект. Ибо индивидуальное, личное только и открывается, только и может сказаться через сферу общего, сверхличного.

А вот начало цикла Л. Рубинштейна «Из романтических предположений»:

¹ Кажется, что таким же «переключателем» или «включателем» в непосредственно в поток существования может служить и фраза в цитируемом выше тексте: «— Господа, между прочим чай стынет . . .»

— Возможно ли что-либо между прошлым и настоящим?

— Что же если не это самое.

Функция таких текстов в чем-то, пожалуй, может быть подобна функции дзенских коанов — парадоксальных вопросов, загадок, задач, не имеющих логического разрешения на уровне дискурсивного мышления. Их цель вывести практикующего с ними за пределы дискурса, включить его в сферу интуитивного усмотрения, в сферу непосредственного понимания. Или же цикл Л. Рубинштейна: «Это интересно, или Есть из чего выбирать»: Порочный круг — или — надо бы по-мочь.

Терпение и только терпение — или — только теперь начинаем что-то понимать.

Искомое настоящее — или — неужели не достаточно.

Искомое решение — или — ну что ж, будем искать.

Конструктивный смысл этих «альтернатив», конечно, не во взаимоисключении, а, кажется, напротив, в столкновении и взаимопроникновении двух пространств, двух миров — знания и мнения, которые могут пересечься в некоей «третьей точке», на границе или за пределами ее.

Так или иначе, но тексты или «конструкции» Л. Рубинштейна предлагают логику самоизменения, логику вхождения в новые смысловые пространства, субъектные миры.

Подытоживая каким-то образом эти заметки о концептуализме, я бы еще раз подчеркнул, что смысл «концептуальных» построенный не просто в обозначении или разрушении, но и в своеобразном конструировании типических структур мышления, их исследовании и «испытании» с целью последующего включения в качестве значимых, или же исключения из имеющейся концептуальной картины мира. То есть концептуализм это и, своего рода, поэтическая «верификация» — проверка истинности и достоверности наших мнений и знаний о мире, — и своеобразное поэтическое «моделирование», создание разнообразных возможных предложений, формул, конструкций, могущих стать актуальными в некоей новой модели Мира.

Если же теперь забыть на время о

знаках и конструкциях и спросить: какой же Мир описал нам концептуализм, то придется вновь вернуться к понятию границы. Ибо:

Это мир парадоксальных качеств, определений, состояний — и мир антиномического мышления и бытия.

Это мир всеобщей изменчивости, текучести, неуловимости, ускользающих мгновений — и мир окостенения, отвердения, застылости, вневременности.

Это мир бесчисленных случайностей, неожиданностей, внезапностей — и мир неотвратимой закономерности, предсказуемости, повторений.

Это мир непрерывных порождений, необыкновенной новизны, оригинальности, остроты жизни — и мир вымирания, выхолащивания, пересечения, серости, пустоты.

Кажется, что концептуализм оказался здесь между Сциллой и Харибдой и, чтобы проплыть, чтобы пробиться, чтобы уцелеть между двух огней, он должен был выработать адекватную этому миру поэтику. И, кажется, он выработал ее.

Это поэтика антиномического на-

пряжения, разведения, остраненности, противоречивости, и —

это поэтика парадоксальности, двусмысленности, неочевидности.

Это поэтика раскрытия, обнажения, аналитизма и —

это поэтика сокрытия, обобщения, типизации.

Это поэтика конструктивизма, жестких схем и поэтика неопределенности, наивной семантики.

Это поэтика бесчисленных возможных миров и поэтика единого связующего отношения.

Опробовав, кажется, все границы, побывав концептуализм и на границе возможного контроля, там, где является некий неуничтожимый и неконтролируемый «остаток», который никак невозможно уже ни спрятать, ни «заключить в скобки». Другими словами, практика концептуализма убеждает нас в невозможности тотального контроля, подводит к «неконцептуализируемому» и ставит перед ним, а значит, и перед проблемой Выбора . . .

Это, пожалуй, то единственное, что несомненно утвердительно в концептуализме . . .

ПОПРАВКА

В № 4 «Даугава» за 1989 г. в предисловии и комментариях к публикации А. Дж. Тойнби по моей вине допущен ряд искажений фактов.

1. А. Дж. Тойнби умер в 1975 г. [а не в 1971].

2. Эдуард Гиббон не может быть причислен к историкам XIX века, так как он умер в 1794 году.

3. Инициалы русского историка Данилевского — Н. Я.

4. Произведения А. Дж. Тойнби публиковались в СССР в следующих изданиях: *Знание — сила*, 1979, № 12; *Наука и религия*, 1974, № 9; *Современная буржуазная философия*. М., 1965.

Приношу читателям свои извинения и выражаю искреннюю признательность В. М. Мучнику, сообщившему редакции эти сведения.

В. РУДНЕВ

ЭДУАРД НАДТОЧИЙ ДРУК, ТОВАРИЩ И БАРТ (НЕСКОЛЬКО ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫХ ЗАМЕЧАНИЙ К ВОПРОШЕНИЮ О МЕСТЕ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА В ИСКУССТВЕ XX ВЕКА)

На чем нас ловят?
На чем нас крочат?
На том и ловят,
На том и дрючат.

В. Друк

1. Характернейшей чертой современных бурных обсуждений новых (или попросту современных) языков в искусстве является полное умолчание о социалистическом реализме. Если же и будет он не к ночи вспомнят, то только как резиновое чучело с аккуратной бородкой, густыми усами и бровями, а также компенсирующей всю эту чрезмерную волосистость блестящей лысиной — чучело-громоотвод накопившейся социально-художественной злобы. Серьезного отношения к социалистическому реализму как важнейшему языку в искусстве XX века среди прочих («новых») языков авангардная критика пока не проявила. Тем более не наблюдается попыток применить к социалистическому реализму те методологические средства, совокупность которых эксплуатирует обсуждаемые здесь «новые» языки искусства.

По сути дела, в исследовании языка социалистического реализма мы ни на йоту не продвинулись со времен написанной в 1957 году статьи Абрама Терца «Что такое социалистический реализм». С тех пор, как ее автор определил этот феномен XX века как «полуклассическое полумискусство не лишком социалистического совсем не реализма» — как некую помесь классицизма и романтизма в пропорциях безвкусицы — мы снова и снова пытаемся говорить о социалистическом реализме на языке его самооправдания. В этом все и дело: современная критика идет на поводу социалистического реализма. Приняв его теоретическую формулировку (тридцатых годов)

как «правдивого и исторически-конкретного изображения действительности в сочетании с задачей идейной переделки и воспитания трудящихся в духе социализма», критики социалистического реализма занялись сличением социалистических реализантов с этой идеологической декларацией. Т. о. социалистические реализанты либо интерпретируются в формах «отражения жизни в формах самой жизни» (в жизни голодали, а в романе — изобилие!), либо рассматриваются как бессодержательная «неподлинная» литература в противовес настоящей подлинной литературе (а ведь это противопоставление — критический метод самого социалистического реализма!), либо и вовсе разжалуются в произведения (чаще всего — плохие) уже известных стилей и направлений (вроде упомянутых выше романтизма и классицизма).

Хороши бы мы были, если бы судили о творчестве Кандинского или Дали на основании их собственных суждений о целях и смыслах искусства! Не говорю уж о манифестах современного советского авангарда... Все это, тем не менее, выпадает из памяти, едва мы вступаем на территорию социалистической реализации. Это ли не свидетельство художественной мощи пренебрежительно и легкомысленно охаиваемого способа письма?!

Поверхностность в интерпретации социалистического реализма не есть частный вопрос искусствоведения. Современное голое отрицание социалистического реализма лишь углубляет власть соцреализма над литературой. Отрицая и осмеивая видимые следствия — например, выстраивая бинарные оппозиции произведений социалистического реализма вроде «Счастья»

или «Тли» и «подлинно высокохудожественных творений советской литературы» вроде «Детей Арбата» — мы лишь углубляем власть невидимых причин, тех сокрытых истоков, из которых выдвигается в пространство артикуляция сознания столь характерный способ письма.

2. Какой род письма составляет социалистический реализм? Напомним, что согласно Р. Барту письмо есть пространство встречи языка и стиля. Если язык — горизонт предписаний и навыков, связующих писателя с Общезначимым, с Историей, то стиль — вертикаль погружения в структуру авторской плоти, в глубины ее памяти, в биологическое начало речевого организма.

Но кто же тот автор, чей опыт плоти превращает язык в письмо? И здесь мы сталкиваемся с фундаментальной особенностью этого письма — у него нет автора. «Потребительская стоимость» письма, узор дыхания мастера полностью стерт в «стоимости» письма, в абстрактно всеобщей однородности атомов «литературного письма вообще». Господство безликой анонимности захватило не только «книгу о рабочем классе» или «о судьбах советской деревни», но даже и поэзию. Так, до основания износилась тютчевско-фетовская линия русской поэзии, где автоматизм шаблонных березок, голубых небес и прочих имиджей «родного края» а ля «Везежка» сделал авторство бессмысленным ритуалом. Узнавание авторства и развертывание его в стройную систему знаков, принадлежащих этому, а не какому-либо другому индивиду, превратилось в увлекательную проблему литературоведения. Разделение в литературоведении на «авторов» и «бездарных подражателей» в значительной мере произрастает из административно-политической борьбы внутри организации, принадлежность к которой тождественна авторству (то есть внутри т. н. «союза писателей»).

Собственно, уже у романа Горького «Мать» — первого произведения социалистического реализма — нет автора. Все дальнейшие создатели произведений в поле этого письма должны именоваться «Горький-2», «Горький-3»... «Горький-20336» (сколько там у нас членов Союза писателей?). Письмо здесь направлено навстречу авторской плоти, на полное уничтоже-

ние и растворение этой плоти в романе. Автор — как тот, чей индивидуальный опыт рождает связь вещей и слов — исчезает. Остается тот, кто расписывается за гонорар в кассе. Дружественная нам Народная Корея, где все писатели образуют один анонимный союз, носящий славное имя дня рождения Ким Ир Сена и занятый созданием бесконечной эпопеи подвигов великого вождя (имена на обложке творений упразднены) — лишь более последовательное сведение начал и концов социалистического реализма. (А почему и не образ нашего будущего, столь блистательно описанного В. Войновичем в «Москве, 2042 год», где среди прочего действует Ордена Ленина Гвардейский Союз Коммунистических писателей, создающий разнообразными способами «Гениалисмуссаяну» и постронный на началах военной дисциплины.)

И тем не менее автор у произведений социалистического реализма имеется. И о нем нам твердят непрестанно со времен передвижников и «Могучей кучки». «Народ творит музыку, а мы ее только записываем». Именно структура плоти «народа вообще» — массы — и есть то биологическое начало речевого организма, чья энергия удерживает на письме событие встречи вещи и слова. Письмо социалистического реализма устроено как машина кодирования потока желаний массы: ее желания приобрести сверхплотность («еще теснее сплотиться вокруг...»), ее желания растворить индивидуальные конфигурации биологических тел в тотальном равенстве элементов единого сверхтела, ее желания расти, вечно повторяясь в каждой новой единице, ее желания остановить время...

Именно такого рода кодирование опыта плоти масс осуществляется в литературе о войне. Опыт войны вводится в сетку бинарных оппозиций, идентифицирующих телесность массы: свой — враг, патриот — отщепенец, хаос — порядок, родина — чужбина и т. п. Точно так же кодируется опыт Истории (коллективизации, эволюции семьи в социальном времени и т. п.).

Такому опыту плоти соответствует определенный способ нормализации языка, превращения его в знак выбора определенного типа поведения. Это — язык, в котором слово лишается объема и плотности и превращается в просто орудие на службе у коммуника-

ции масс. Исток языка, временноющегося из будущего осмыслением, закрывается онтологией Будущего. По сути дела в социалистическом реализме будущее время обращено — вопреки грамматике — в настоящее, время развернуто на 90° из нормы в касательную, вещественно протекает перед лицом Зрителя. Непосредственно это ведет к функционализации языка и превращению его в застывшее нормативное образование. Редактура художественных и всех прочих текстов не просто ужесточается, а превращается в универсальную машину по нормированию сказывания сообразно опыту плоти массы. Словотворчество остается (с годами все стихая), но обретает технический характер — в основном, новизна черпается из сокращений, терминов науки и хозяйства (ОВИР, ЧК, пятилетка, фундирование), интернационализации общепринятых слов (никогда не забуду, как один научный редактор отстаивал слово «тотальность» перед словом «целокупность» как более русское). Характерно, что и в «альтер эго» советского социалистического реализма — эмигрантской литературе последнего поколения — развитие языка происходит прежде всего за счет снятия табу с родового (унифицированно массового) опыта именования сексуальных отношений и выстраивания сложных технических зависимостей среди этих слов-действий, функционализация «русского» матерного (давно, кстати, ставшего интернациональным).

Создание предпосылок невозможности изменения языка, превращение слова в орудие связывания следствий и причин в рамках языковой утопии растворяет язык в сказывании власти. Стремление массы к сверхплотности вызвано страхом ее крайней плоти перед пустотой открытой, немассовых пространств. Масса желает быть сдавлена обручем власти, схвачена некоей сеткой, стремится во что-нибудь вернуть свою голую плоть. Так в коммуникации массы сливаются государство и язык. Грамматикой того языка, на котором говорит масса, является административное отождествление факта и идеологической ценности. Акт «говорения», коммуникация и акт сплочения в массу, акт схватывания обручем власти — один и тот же акт¹. Массу делает массой общение на языке власти. Письмо социалистического ре-

ализма, где встречаются опыт плоти массы и язык власти, и составляет способ существования массы².

¹ На это указывает и этимология слова «подлинный» из категории «подлинное бытие», характеризующей суть онтологии социалистического реализма. «Подлинное» в русском языке — значит добытое под лием, то есть средствами телесного наказания биологической плоти, следующего за посягательством последней на право тела деспота (ср. с этимологией слова «подноготная»).

² Вслушаемся в голос Поэта, в силу своего призвания более чуткого к зову плоти:

Всё уже круг широких масс.
«Аврора» чхает на приколе.
И в космос шурят рыбьи глаз
гермафродиты поневоле.

В. Коркия. Сорок сороков

Эти слова, если продумать их до самых предельных оснований порождения смысла, исчерпывают предмет, о котором столь смутно, длинно и мучительно сказывается в этом докладе. Поэт говорит нам: Масса растет в своей плотности, сужая пространство протяжимости плоти. Растворившаяся в идеологическом знаке вещь (крейсер — лишь метонимическое указание на вещь как таковую) усыхает, катастрофически теряя материальность, на том приколе, который учинил социалистический реализм (и слово «прикол» здесь начинает играть тысячу смыслов). Слив мужское и женское начало (превратившись в гермафродита — как физиологического, так и духовно-политического), Масса в страхе взирает на обхватившую ее со всех сторон бесконечность немассового, смертельного и одновременно манящего и желанного в своей сверхчеловеческой гармонии (ибо сама масса относительно космоса идентифицирует как хаос). Само это взирание осуществляется через единственный, холодный и беспощадный глаз Власти, обнимающий массу гермафродитическим кругом неволи. Разумеется, этот фрагмент укоренен глубже в артикуляции бытия массы, но тут уж ничего не поделаешь — толкование всегда есть машина банализации.

Вообще замечательных поэм Виктора Коркия «Свободное время» и «Сорок сороков», с опорой на цикл «Фигура» вполне достаточно для того, чтобы вернуть пространство социалистического реализма во всей его страшно пленительной мощи. По сути дела, Виктор Коркия поразительным образом разворачивает в своей поэзии последнего периода в самом ее языке, внутреннее устройство машины социалистической реализации. Особенно наглядно это в его знаменитой песне «Черный человек...».

Таким образом, письмо социалистического реализма переступает границы литературы. Происходят обобщение, коллективизация дискурсов, выражающаяся прежде всего в универсализации языка относительно форм искусства. Как метко заметил В. Друк, «от доноса до рецепта — рамки творчества концепта». Рамки литературы радикально расширяются. Здравницы, некрологи, доклады для секретарей парткомитетов, политические анекдоты и поздравительные приветственные телеграммы («пролетая над Череповцом, шлем дружеский привет . . .») — все это входит в новый тип письма. Устойчива тенденция сломать перегородки между всеми типами жанров. Формируется некоторое общее пространство предвместимости кино, живописи, театра, музыки, артикулируемое именно в языке власти как система госзаказов. Книга, фильм, картина и даже музыкальное произведение в пределе абсолютно трансформируемы друг в друга, ибо их общий язык — язык госзаказа — локализуем вербально.

3. Важнейшие метаморфозы происходят в отношении письма с т. н. «реальностью». Онтологизация будущего, в которой сливаются языковая и государственная утопия, радикализует асимметрию в отношениях означаемого и означающего в сторону тотального господства второго над первым. Точно так же знак полностью подчиняет значение. Достаточно вспомнить распространеннейший прием массового самосознания — навешивание ярлыков, ярлыклизацию, чтобы понять, что текст полностью растворил в себе внетекстовую реальность. Соцреализм приписывает значение самому знаку, свойствами реальности наделяется сам текст. Натурализация идей, наделение их чувственным бытием — примета всякой онтологии — доходит до полного формализма этого типа письма. По сути дела, искусство превращается в иконографию идеологических форм («Нарком на прогулке», «В степях Украины», «Петр I» и т. п. — все это химически чистая натурализация знаков языка власти). Замечательным явлением этой победы означающего над означаемым приходит в новый мир наглядная агитация с ее по-беккетовски и ионесковски чеканной лозунговостью («Долой поджигателей войны», «Слава КПСС», «Ленин и теперь живет всех живых», «Вперед, к коммунизму . . .»).

Революционизируется характер осознания форм чувственного восприятия в опыте. То, что пишут, снимают, ставят, — существует «на самом деле», в то время как многообразие непосредственного восприятия повседневности превращается в «нечто субъективное», в случайное, в «отдельный недостаток». Тем самым чтение обретает фундаментальный характер процедуры, в которой совпадают идентификация сознания и реализация власти. Именно чтение наделяет читателя социальностью. В чтении житель общества реального социализма и социалистического реализма (что одно и то же) идентифицируется с собственным телом — с массой. Если письмо — акт, направленный от массы к государству, от плоти к духу, то чтение — акт, направленный от государства к массе, от души к плоти. Совпадение чтения и письма, о котором мечтает Р. Барт как о радикальной демифологизации, составляет ядро социалистической реализации. Посредством чтения Номо Советicus попадает в пространство надзора. Письмо создает конфигурацию его поведения, локализует дисциплинарное пространство надзора за плотью. Не я читаю «Вечный зов», «Волгу-Волгу» или картину Дейнеки «Грачи улетели», а они надзирают надо мной, идентифицируя меня в пространстве между плотью массы и оком абсолютного наблюдателя — государства. Куда там Орвеллу с его телескрином! Значительно более незаметный, всепроникающий, этот способ чтения рождает в читателе потребность в утверждении себя в пространстве общезначимого, в разрушении самостояния субъекта. Властная медитация над текстами соцреализма растворяет меня в бесконечности коридоров канцелярий, проложенных в теле массы как система ее жизнеобеспечения.

4. Хочу еще раз подчеркнуть, что письмо социалистического реализма является текстом в полном смысле слова, как его трактует Р. Барт («бесконечный отход от означаемого»). Превращение машины текста в пространство социализации означает, что процедура социализации (чтения-письма) строится как неминуемое ускользание от общезначимого, представленного в том же тексте как онтологизация будущего — иконизация идеологем. Ускользание одновременно запрещено и неизбежно. Запрещено не только

средствами внешнего индивиду властного надзора (выше уже сказано, что этот надзор столь же внешний, сколь и внутренний), но прежде всего как помеха идентификации с собственным телом — плотью массы. Неизбежна — ибо мое восприятие мира в опыте есть заведомо нечто большее и иное, чем «подлинное бытие». Неуничтожимая внетекстовая повседневность разворачивает принципиально иной опыт восприятия того же самого (голод вместо изобилия, черно-белое вместо цветного, обезбоживание вместо святости . . .), а с ним — вину перед подлинной реальностью и страдание от неизбывности своей «неполноценности». Эта неполноценность, переживание невозможности абсолютного растворения в Тексте, принципиальная невозможность выдержать тест на полноценность социализации есть необходимое звено машины социалистической реализации. Так устроен акт самонадзора. Через переживание ускользания в форме вины¹ за свою неполноценность я ввожу в пространство власти.

Это ускользание есть вместе с тем соскальзывание с плоскости идентификации своей телесности как плоти

¹ Как глубоко власть через вину проникает в художника, видно из трагедии Бориса Пастернака. Дело доходит до отречения от целого этапа собственного творчества (наиболее интересного, по мнению многих исследователей) — от «легковесных», по мнению «зрелого» творца, стихов 10—20-х годов. Дело в том, что плотность и сверхметафоричность поэзии Пастернака этого периода противостоит опыту плоти массы (и «зрелых» его стихов) как альтернативный — по-европейски личностный — опыт Эго — плоти.

Ниже будет более подробно разобран механизм вменения вины, пока же замечу, что она значительно глубже лежит, чем интроспекция самоотчета Homo Sovieticus. Поэтому самоупокаивающее «А я не чувствую вины!» есть пустой обман самообольщения — входящий в машину властвования над социализующимся индивидом. Тотальную ангажированность всего и вся — номенклатурных работников и диссидентов, стуканей и мудрецов, художников и обывателей — блестяще развинул в своих синтетических текстах А Зиновьев. По-своему совершенно он описал механизм производства ангажированности в горизонте Вины. Правда, он все сводит к государственному отождествлению факта и идеологической ценности.

массы. Ускользание влечет меня по пути индивидуализации тела как «Эго», как самостоящего субъекта. Изживание вины вовсе не возвращение восвосяи, к полной растворенности в плоти массы. Власть тем сильнее простирается в глубины плоти, чем больше изначальный импульс к индивидуации она придала данному Homo Sovieticus. Возвращение к нормальному состоянию может состояться только через выработку некоторой системы процедур «сублимации» эго-плоти в мы-плоть. Чем глубже в пучину индивидуации соскользнул данный Homo, тем сложнее «возвратный механизм». Осознание своей «яйности», своего противостояния коллективной плоти происходит именно на пути возврата, а не на пути соскальзывания. Поэтому ключевая задача властвования над массой — овладение этим «возвратным механизмом». Такой возвратный механизм составляет в социалистическом реализме его центральная категория — «положительный герой».

5. Обычно, традиционно следуя по гипнотическому пути самообъяснения соцреализма, героя рассматривают как нечто плоскостное, как литературного персонажа, в котором означаемое тотально господствует над означаемым (как того и требует видение мира в горизонте соцреализма). Между тем положительный герой имеет «двойное дно». За его двумерностью в письме (над которой так любят издеваться) скрыто третье измерение — его идентификация с «вечно живыми героями» нарратива Славной Истории Борьбы за Социализм. «Вечно живой герой» — от Бонивура до Павлика Матросова, до 33 панфиловцев и Зои Курченко — есть именно акт индивидуализации Эго. Его бунтующая телесность подвергается воздействию огня, воды и железа со стороны Врага и, вследствие этого, восходит через двойное отрицание жизни («смертью смерть поправ») в пантеон «вечно живых», дробясь в призмах социал-реалистического письма сонмом «положительных героев», эксплицируемых критикой. Что же на деле здесь происходит? Homo Sovieticus помещается изначально в атопическое место между пространством надзора над смертью и пространством надзора над жизнью. Его «гордыня» — соскальзывание в пучину индивидуации — идентифицируется с претерпеванием страдания инди-

видуальной телесностью от стихий — воды, огня и железа (герои тонут, их сжигают, уничтожают холодным и огнестрельным оружием, замораживают во льду и т. п.) и конечным выпадением в пространство смерти. Таково первое отрицание акта индивидуации плоти — государственный жест угрозы гордыне, ячества. Но пространство смерти само слито с образом Врага массы — индивида-вредителя, доставшегося от империализма. Ему поручено испытание будущего героя на сознательную верность Массе (в то время как «гордыня» осуществляется на бессознательном уровне). Иезуитизм ситуации заключается в том, что тайное наказание открыто представлено как самопожертвование единицы во имя Целого, плоти массы. Смерти единицу подвергает абсолютно враждебная масса индивидуальность Врага. Смерть единицы есть двойная смерть — как наказанной за индивидуацию (скрыто) и как защитника идеала массы (явно). В результате этот несчастный Номо, «смертию смерть поправ», возвращается в самую сердцевину массы, в пространство не просто жизни, а вечной жизни, и становится живее всех живых, служа примером (как гордыни, так и верности) всем просто живым. Враг же со своей индивидуальностью остается в пространстве смерти как наглядный урок тем, кто не захочет следовать за вечно живым героем до конца.

6. Я разобрал достаточно поверхностно этот чрезвычайно сложный, имеющий массу вспомогательных устройств механизм возврата соскальзывающего (неизбежно!) в пучину индивидуации *Homo Sovieticus* обратно в лоно массы. Первоначально «вечно живой» и «положительный» герой были слиты (самый знаменитый экземпляр — «Чапаев»). Но затем вечно живой герой утонул в нулевой степени письма (хотя на начальных ступенях детского образования их тождество тщательно и многосторонне втолковывается *fabula rasa*), руководя из подсознательных глубин чтения сублимацией вечно соскальзывающих и вечно возвращающихся в материнское лоно единиц. Возвратный механизм героизации есть самая скрытая и одна из самых впечатляющих деталей машины властвования над массой в реальном социализме — социалистическом реализме. Более всего впечатляет то, что в основе возвратного механизма лежит бинарная оппозиция

пространства надзора над жизнью и пространства надзора над смертью. Ведь это означает, что в мотор легитимации властвования реального социализма над массой превращен художник, первооткрыватель истины бытия.

Опыт художника (того, кто существует искусством) в обществе, в которой техника власти есть техника символизации опыта плоти (а таковым является всякое общество, основная интенция которого — организация практики спасения на индустриальной основе — как коллективного (социализма), так и индивидуального (капитализма) есть опыт бегства из пространства социального надзора. Искусство в обществах этого типа — единственная форма переживания чувственного опыта, где власть не может установить окончательного и универсального господства. Художник устремлен в а-топию, в полноту аннигиляции пространства социальной, и потому власть может преследовать его только до той границы, где оканчивается возможность надзора. Так, капиталистическое общество может преследовать художника лишь до той черты, перейдя которую он попадает из пространства надзора над жизнью в пространство смерти, куда капиталистический способ надзора не может преследовать в силу фундаментальных свойств своей машины надзора (подробнее см. М. Фуко «Надзирать и наказывать»). Не поэтому ли художник, живущий в этом обществе, переживает состояние трансцендентной безнадзорности как переживание пространства смерти?

Для художника общества коллективного спасения на индустриальной основе (социализма) аннигиляция пространства социальной не может строиться подобным образом. Пространство смерти столь же подлечит властному надзору, сколь и пространство жизни. Пространство смерти заселено фигурами власти — ее врагами и теми, кто «живее всех живых», в то время как пространство жизни организуется на основании ритуалов поклонения мертвым и следования их заветам по приращению массы. Поэтому аннигиляция пространства надзора есть бегство из обоих пространств — в точку сверхмаргинальной «ни-во-что-не-погруженности». Вместе с тем бегство из-под надзора есть и бегство к запретному переживанию эго-плоти.

Из предшествующего описания кате-

гории «положительный герой» в социалистическом реализме ясно, что в вождельной точке междуумья, куда устремлен в атопическом порыве схватывания опыта эго-плоти художник общества социалистического реализма, его уже с нетерпением ждет власть. Ему поручено властью самое главное — запустить «возвратный механизм» героизации — с тем, чтобы, испытывая страх и трепет свободного падения, скользить по желобам «русской горки» социалистической реализации, вернуться к месту исхода из социал-реалистической онтологии — и вновь устремиться в садомазохистский маршрут бесконечного бегства к власти коллективизированного дискурса... Вечное возвращение. Самосозидание медного всадника в его саморазрушении — предел мечтаний модернизма.

Каждый, кто проклят на бытие в искусстве этого общества, обречен на вечное возвращение — и кристаллизацию его. Эстетика здесь — не эстетика «произведений» в европейском смысле слова (картин, книг...), а эстетика конфигурации власти. Художнику поручена ответственнейшая миссия — он вычерчивает фигуры возврата Homo Sovieticus, ускользающих от общезначимости опыта масса-плоти в безрассудство опыта эго-плоти (инженер человеческих душ — это очень точно). Ускользает неминуемо каждый — и потому власть столь заботится о художнике. Ей нужна его талантливость, его уникальность — чем изощреннее узор «бегства», тем более даровитые/обыватели устремятся в эту ловушку, тем сильнее и незаметнее они увязнут в пластилине масса-плоти. Власть сплетает себя из фигур «вечного возвращения», и чем этих фигур больше, чем они разнообразнее, — тем она увереннее в завращаем дне бесконечного приближения коллективного спасения.

Любой акт творчества в пространствах социалистического реализма — от Грибачева и Суркова до Булгакова и Платонова — есть выстраивание фигуры возврата ускользающей из-под надзора плоти. Умножающий мастерство — умножает скорбь.

Возможно ли разрушение этого опыта письма? Или — что то же самое — целиком ли погружен авангард в мир

социалистической реализации? Возможен ли сегодня в русском языке иной опыт письма помимо пропускаемого через машину героизации? Ответ на этот вопрос у докладчика отсутствует. Во всяком случае, для исходных размышлений на эту тему в предложенном горизонте требуется особое время и место.

На чем я себя ловлю — это на ложном чувстве Иного по отношению к этому письму и породившему его обществу. Его нельзя судить с позиций западного дискурса, с позиций «индивидуального спасения» — а я сужу, а значит, устраиваю неправый суд. Коллективизированный дискурс сказывает нам об особой, уникальной судьбе тех, кто живет под его надзором. Ощутить себя дома у этого бытия — значит иначе, не с позиций европейского высокомерия продумать необычную судьбу, проступающую на почве сквозь татуировку письма, на которое приколот русский язык.

Все это, разумеется, только предварительные замечания к продумыванию социалистического реализма. Чтобы такое продумывание могло состояться, мы, т. о., должны, как минимум:

— рассеять магию властного жеста самоистолкования социализмом себя с позиций административно-разночинского народничества (а'ля Белинский, Стасов и Куняев). Пора научиться распознавать социал-реалистический прикол!

— прорвавшись сквозь гипноз прикола, эксплицировать опыт плоти, святающейся в речевом организме этого письма. На равных соотносить этот опыт с опытом плоти, заключающим себя в европейский авангардный речевой организм. Осознать, что многое из того, о чем мечтают Барт, Деррида и пр. теоретики поставангарда, уже осуществлено в социализме — и избавиться от европоцентричного высокомерия!

— избавиться от презрения и брезгливости к рядовому творцу этого письма — вроде Павленко и Проскурина. Их письмо не менее крутое, чем у Бекета и Батая. А главное — пора покончить с мифом о непричастности к социализму «больших» художников — Пастернака, Булгакова, Бродского...

СЕРГЕЙ ЗИМОВЕЦ

ДИСТАНЦИЯ КАК МЕРА ЯЗЫКА ИСКУССТВА

(К ВОПРОСУ О ВЗАИМООТНОШЕНИИ СОЦ. РЕАЛИЗМА И АВАНГАРДА)

Печальная история Павлика Морозова сияет светом простой истины и озвучена государственным голосом. Власть говорит, значит, она действует. Действие власти как речь в бесконечную даль, в незамкнутое фантомное пространство отсылает смысл к исторической вертикали, хотя между тем место этого смысла, то есть знак его, расположен просто в ином измерении и его время остановлено. Здесь вертикаль исторического сжимается, локализуется до точки знака, а затем разворачивается в горизонтальной плоскости, образуя то, что мы все безотчетно хотим назвать социалистическим реализмом. Эта гениально простая процедура сведения вертикали к горизонтали через локальную точку выражает собой механизм порождения политического пространства надзора, совпадающего с телом социалистического реализма. Соцреализм как обобщественное письмо выражает опыт плоти массы, власть же контролирует это выражение и его трансляцию. Совпадение этих двух актов наиболее показательно в производстве Героя в соцреализме.

Как отмечал Эдуард Надточий, пульсация коллективной плоти в пределах «индивид — масса» задает архитектонику Героя. Эти пределы, в конечном итоге, рамируют пространство надзора и позволяют локализовать язык власти в некоторых структурах, причем парадоксальность этой ситуации конспирирована тем, что язык власти не стремится создать свои авторские коды в художественном произведении, в большей степени он склонен оседлывать коды, уже наработанные культу-

рой, используя их как средство, как носители языка власти. Из множества социокультурных кодов выбираются наиболее устойчивые, суггестивно наработанные, наиболее действенные и «физиологически» простые, ближе всего стоящие к бессознательному опыту массы, врожденные ей как способы ее автоматического бытия. Так помимо идейно-художественной оболочки произведений соцреализма структура героизации шифруется в кодах сексуальных отношений, милитарных оппозиций или материально-трудового действия. Весьма показательна в этом отношении героика Трех Павлов (Власов — Корчагин — Морозов), положенная в основании соцреализма и впоследствии подвергшаяся многократному аналогическому тиражированию.

Чтобы проникнуть в код, например, в случае Павлика Морозова, нам надо понять, что Идея является подлинной матерью Павлика. Именно она порождает П. М. как Героя. Но и он не безучастен к ней, их интимное соитие как взаимоовладение представляется кульминацией создания Государственного Героя, в рамках которой попытка отца-деспота совершить насилие над телом Идей упрядается «выдачей его с головой» фигуре Смерти, и это предательство-убийство становится актом истинного героизма. В ткани производства героя скрыто присутствует мощно-психотропный код Эдипова комплекса, который принимает на себя роль носителя архитектоники Героя. Чем сказывается смерть П. М. в этом контексте? Ничем иным, как решающим предьявлением тела для креще-

ния его стихией, для последнего его испытания (ведь Павлик не испытывает никаких душевных мук), в результате чего его смерть оборачивается вечной жизнью Героя. Круг замкнулся — подвиг совершен.

Гибель героя за идею открывает основной план государственной идеологии смерти, репрезентирует санкцию власти на смерть. Пространством борьбы всегда является тело героя, которое по сути и есть воплощенная идея. Властные стратегии сталкиваются в этом пространстве, обнажая свои фигуры жизни и смерти. Смерть героя всегда есть его жизнь. Механизм сведения знака к значению задается встречей стихии с телом. Крещение тела стихией трансформирует это тело в Государственное Тело Героя, которое заполняет пространство между знаком и значением, фарширует его идеологемами типа «классовая борьба», «долг», «служение», «священная обязанность», «патриотизм» и т. п. Так в теле соцреализма героика получает структуру и одновременно становится техникой воспитания. Вспомним «Смерть пионерки». Ее отказ от магической защиты сам становится символическим действием, жестом государственного знака, при случае повторяемым миллионами советских школьников.

В свете изложенного возникает понимание, почему авангард порождает себя за порогом пространства надзора, как особый опыт бегства на дистанцию, различающий в составе стартового тела искусства структуры и язык. внешние самому искусству, но определяющие фигуру его тела и дистанцирующие из ее корпуса несхватываемые, неподчиняемые тотальной деспотии дискурсы. Нарботанные приемы языка власти не могут схватить новообразования и переводят их в пространство репрессии. Именно здесь заключена и возможность и необходимость дистанции в горизонте художественного сознания.

Прямая связь с соцреализмом обозначена метаморфозами теломатериала, плоти массы, особенно наглядно представленными сейчас через Объектив параллельного кино, так влюбленного в прозекторскую приставку морга, что масштаб иного зрения межумочных привычек эпохи может быть сопоставим с этой влюбленностью только через самоуничтожение глаза.

Это сопоставление через подглядывание в замочную скважину должно по своей же логике стать ослеплением, устранившись зрелища трупов, без возможности помыслить себя как «иное». Здесь Объективу приходится сталкиваться с парадоксом тотальной модели: смерть идеологического фермента языка власти переходит в агонию соцреализма и вытекает глазным яблоком адресата.

Этот момент создает две задачи — власть должна изменить стратегию, художник изыскать возможности немедицинской (то есть неревOLUTIONционной) стерилизации от миазмов разложения тотального организма. Так возникает дистанция как внутренняя задача художественного сознания. Наиболее успешно оперирует дистанцией язык параллельного кино и современной поэзии, сводимой к следующей условной типологии.

1. Техническое дистанцирование.

Между теломатериалом и сознанием адресата помещается Объектив, техническое зрение которого и есть та зона дезинфекции, позволяющая опосредовать отношение к тотальности как к «иному». Главное условие технического дистанцирования — абсолютное доверие к Объективу, в горизонте беспристрастного зрения которого выдерживается абсолютное (можно сказать, коммунистическое) равенство наличных и любых могущих еще быть репрезентантов тотальности. Объектив снимает все социальные (в том числе моральные, эстетические) определения с объектов, попадающих в кадр; более того, он является единственным гарантом этого снятия, для него нет никакой разницы между трупными пятнами и космической ракетой, — это те знаки, значения которых остаются за его порогом. Сознание адресата безусловно обладает всей суммой этих значений, но, находясь в доверительном отношении к Объективу, вынуждено приступить к корреляции социальных тезаурусов на основе их рационально-технического равенства. Отстраняя их от себя, то есть преодолевая их непосредственность, сознание адресата обретает охранительную дистанцию, создающую эффект представления сознания о себе как о чем-то большем, чем оно само есть. Нарушение самого себя и нарушение тотальной модели посредством Объектива — это две сто-

роны одного и того же горизонта зрения с позиции коммунистического (можно сказать, абсолютного) равенства. И поскольку знаки не способны справиться с функцией носителя значений и выступают только в качестве означаемых, то роль означающего сводится к некоторому общему знаменателю, способному объединить над чертой повседневные трупы, школьные уроки, онанизм и устремленность к коммунизму (см. Г. Алейников. Весна. ж. СИНЕ ФАНТОМ, 1988, № 9).

2. Технологическое дистанцирование. Это дистанцирование связано в первую очередь с изменением суммы приемов зрения, — с такими манипуляциями осмотра трупа тотальности, которые приводят адресата к нарушению ожидаемого и ставят его в позицию рассогласования знака и значения. Здесь активно используется движение вспять: перекомбинация и деформация знаков, косвенно принимающих на себя «чуждые» значения с частичной или полной утратой непосредственного значения. Эта технология патологии языка и как признак смерти, и как попытка оживляжа, приводит и приводит к драме абсурда, в которой смерть представляется не как итог тотальной модели, а как начало и перманентное состояние агонии, блоком подпитки (оживляжем) которой становится структурная цепь или серия приемов, замкнутых на своей самооценности и энергированных в ритмику (вспомним сны Бананана). Это в общем-то зрение-перед-собой на непосредственное тело знака, за которым слабые тени значений играют свои роли в зависимости от изменений элементов тела. Здесь дистанция достигается за счет поиска и предложения иного языка, но на телесной, формальной основе как остранение технологического порядка. Возведение приема в степень, его оборачивание к самому себе как к центру и акценту, производство языковых монстров, превращаясь в алгоритм языка и, наконец, становясь его парадигмой, обычно быстро приводит к амортизации данную технологию и требует ее изменения. Поэтому технологическое дистанцирование можно рассматривать как пульсирующее дистанцирование, не сводимое к какому-то единственному и стационарному горизонту (Это параллельное кино, в поэзии — Вл. Друк).

3. Стёбовый соцарт. Это дистанцирование полностью связано с внутренней эмиграцией сознания из мертвецкой тотальной модели. При этом сознание мыслит себя на дистанции с уверенной последовательностью так, что может без всякого ущерба пользоваться материалом тотальности. Стерилизация в форме иммунитета позволяет оперировать самыми устойчивыми значениями знака, отражая и выражая его один к одному, и между тем достигать эффекта дистанции. Стёб состоит в том, что социальный факт смерти идеологического фермента как бы остается незамеченным, и с «просто-душной» непосредственностью происходит обращение и апелляция к мертвецу, как к живому. Живой мертвец продолжает свой исторический марафон. Манипулируя трупом, соцарт демонстрирует адресату его в различных и наиболее типичных позах, а между прочим труп разлагается и нещадно смердит. Но он продолжает играть роль и сориентирован соцартом к самораскрытию своего маразма. Похороны здесь чисто ритуальные, но и, может быть, самые серьезные и окончательные. Знаки тотальности, взятые в феноменологически чистом виде, в соционтичном соитии означаемого и означающего, принимают на себя гораздо больше значения, чем имели. Здесь дистанция устремляет их по крутой возрастающей линии: знак — символ — утопия, оставляя сознание по ту сторону крутизны. Эта линия, пронзая тело соцреализма, отсылает адресата к некоторому горизонту прочтения, который расположен вне пространства надзора (Параллельное кино; в поэзии — концепт, ирония: Пригов, Еременко, Туркин, Коркия).

4. Нигилизм как псевдодистанция. Крах смысложизненной утопии и невозможность найти ей альтернативу оборачивает сознание субъекта против той почвы, с которой он не в состоянии сойти. Тесная близость к агонии, сопричастность ей, многократное и организованное потребление яда разложения — все это становится самой существенной основой для погрома трупа. То опустошение значений, которое сопровождает этот погром, перерождается в пустую манипуляцию знаками тотальности, иллюстрирующую абсолютно непосредственный нестёбовый цинизм художественного сознания, вспрыгнувшего на крутизну. Это отно-

шение крутизны без дистанции выражает инерцию утопии в ожидании новой конъюнктуры. И при возникновении таковой становится онтологией нигилизма, агрессивно устремленного в свое недавнее прошлое. Вместе с тем происходит неизбежное самосохранительное устранение себя из негации прошлого. Это и есть псевдодистанция, в рамках которой знаку своей собственной судьбы произвольно приписывается диаметрально противоположное значение. Попытка объяснить себя вне тотальной модели, представить себя как независимую и крутую линию, то есть удержание в себе разрушительной функции как идеала крутого противостояния, в то время как знаки используемого языка без остатка принадлежат тотальности, — все это отчетливо выражает нестёбовый цинизм нигилизма как псевдодистанции. Это нынешняя неонеоклассическая поэзия от Межирова и Куняева до Вознесенского и Евтушенко.

5. Дистанция дистанции. Как только был наработан материал авангарда, появилась потребность в его структурной организации, в его сращении в тело. Такую задачу локализации тела авангарда (независимо от того, ставится ли эта задача субъективно) пытается осуществить московская группа «Медицинские герменевтики», то есть их деятельность, связанная с наработыванием дискурса прояснения структур нового языка, проводится, по существу, с некоторой позицией дистанцирования от самой дистанции. Но эти попытки пока еще в пути.

Возвращаясь к треугольнику Власть — инстанция — дистанция,

можно увидеть, что оппозиция андеграунда вместе с его сакральными вождями приобретает собственное тело, структурное формирование которого задано его взаимоотношениями с телом соцреализма. Легитимный ход власти заключается в том, что она изменяет знак пространства репрессии на противоположный и схватывает в свой обруч, заворачивает в свою сеть и тело андеграунда, лишая его позиции противостояния самой власти. Лидер андеграунда, включается в действие масс-медиа, приводя связанные с ним группы индивидов к доверию власти, к ее авторитетности. Тем самым снимается раскол плоти массы, она опять получает свое целостное тело, обогащенное опытом авангарда. Это, конечно, отнюдь не означает наступления царства свободы личности, хотя фигура отрыва и возвращения к массе у нее приобретает индивидуальный почерк. Но власть как всегда вновь полагает некоторые границы тела массы, относительно которых в свое время созреет новый андеграунд, оппозиционный нынешнему. Власть лишь изменяет стратегию, но не отказывается от властвования, и это хорошо подтверждают уже сейчас прощупываемые границы «дозволяемого», обозначая новые границы пространства надзора.

По существу, истинный авангард, понимаемый и действующий радикально, не должен вовлекаться в структуры массы, он в своем маргинальном бытии всегда предназначен ускользать от объятий власти, отступая за положенную границу, прорывая выброшенную оболочку власти в своем устремлении к свободе.

КАРТОТЕКА ЮРАСОВА

V

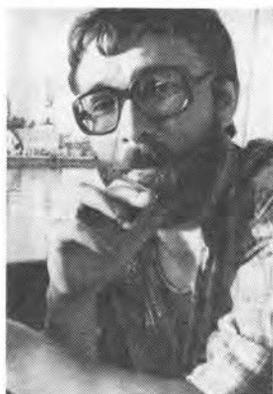


1. **АНДЕРСОН Владимир Максимиллианович** [1880—1931 ИТЛ]
Библиограф. Заместитель директора Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина [г. Ленинград]. Арестован в 1929 году.
2. **АТАН Роберт Павлович** [1909—1938!]
Член КПСС с 1928 года. Секретарь Дальневосточного крайкома ВЛКСМ. Арестован 12 октября 1937 года.
3. **БЕККЕР Ян Петрович** [1892 — год смерти неизвестен]
До ареста — студент Ленинградской финансовой академии. Арестован в 1935 году.
4. **БЕРГ Герман Петрович** [1882—14 сентября 1937 г. «ВМН»]
Слесарь артели «Спортрыболов» [г. Ленинград]. В 1935 году арестован УНКВД г. Ленинграда.
5. **БЕРГ Константи Яковлевич** [1889 — 14 марта 1938 г. «ВМН»]
Член КПСС. Старший инженер завода «Электросила» [Ленинград]. Арестован 5 декабря 1937 года.
6. **БЕРГМАН Александр Александрович** [1897 — 12 февраля 1938 г. «ВМН»]
Член КПСС с 1919 года. Начальник облземуправления Оренбургской области. Арестован 11 ноября 1937 года в г. Оренбурге.
7. **БЕТТО Антон Францевич**
Жил в г. Риге. Служащий. Незаконно репрессирован в 1940 году. Реабилитирован.
8. **БЕРНШТЕЙН Анс Фрицевич** [1909—1942!]
Беспартийный. Жил в г. Горьком, работал инженером-механиком. Арестован в 1942 году.
9. **БИНДУЛЬ Рихард Карлович** [1917 — год смерти неизвестен]
Беспартийный. Жил в г. Ленинграде. Художник. Арестован 15 декабря 1937 года, в заключении выжил.
10. **БИРЗЕ А. М.**
Директор архива феодально-крепостнической эпохи в г. Москве. В 1939 году снят с работы, арестован.
11. **БЛЮМЕНТАЛЬ Иван Иванович** [1895—1938 «ВМН»]
Слесарь в г. Рыбинске. Репрессирован 4 декабря 1937 года. 5 февраля 1958 года посмертно реабилитирован.
12. **БРЕЖКАЛН Милда Каспаровна**
Член КПСС с 1919 года. Директор школы в совхозе «Красногвардеец» Бузулукского района. В 1937 году незаконно репрессирована.
13. **БРУМЕР О. Я.**
Инженер Государственного проектного института в г. Москве. Репрессирован в 1937 году.
14. **БУБЕРГ Ян Янович** [! — 19 декабря 1937 г. «ВМН»]
Директор Центрального архива Советской Армии в г. Москве.
15. **БУЛЬ Иван Борисович** [1890 — год смерти неизвестен]
Член КПСС. Рабочий. В 1938 году незаконно репрессирован.

16. БУРБЭ Арнольд Людвигович [1896 — 10 апреля 1938 г. «ВМН»]
Участник гражданской войны. Беспартийный. Завкафедрой Харьков-ского юридического института. Арестован 3 марта 1938 года, рас-стрелян по решению «тройки».
17. ВИЛЬДМАН Р. М.
Инженер-технолог в г. Москве. Репрессирован в 1937 году.
18. ВОЕВОДИН Петр Францевич [1885 — 14 сентября 1936 г.]
Рабочий фарфорового завода в г. Славянске [УССР]. Арестован, погиб в заключении.
19. ГЕЙНЕ Ольга Иоганновна [1901 — год смерти неизвестен]
Беспартийная. После ареста мужа Р. М. Краута 8 декабря 1937 года выслана из Ленинграда как СВЭ [социально-вредный элемент].
20. ГЕРМАН Владимир Михайлович [1877—1937]
Работал на Северо-Златоустовской железной дороге. В 1935 году репрессирован и осужден. Посмертно реабилитирован.
21. ГЕРМАН Генрих Эрнестович [1886 — 19 ноября 1937 г.]
Член КПСС с 1905 года. Член Всесоюзного общества старых боль-шевиков. Жил в Москве, работал помощником председателя ЦКК ВКП (б) в 1933 г. Брат Я. Э. Германа. Незаконно репрессирован в 1937 году. Посмертно реабилитирован 31 марта 1982 года.
22. ГЕРМАН Эрнест [1893—1937]
Член КПСС с 1910 года. Жил в РСФСР, был на советской работе. Незаконно репрессирован в 1937 году. Посмертно реабилитирован.
23. ГЕРМАН Ян Эрнестович [1884 — 20 февраля 1938 г. «ВМН»]
Член КПСС с 1904 года. С 1923 года работал в Наркомфине РСФСР, с 1932 года — в Москве, журналист, в издательстве «Прометей» в отделе латышского языка. Незаконно репрессирован в 1937 году. Посмертно реабилитирован в 1956 году.
24. ГОБА Янис Яковлевич [1904 — год смерти неизвестен]
Рядовой военно-морского строительного управления МВД СССР. В 1946 году был репрессирован, осужден на 10 лет ИТЛ. Реабилитирован.
25. ГРАНТ Давид Петрович [1880 — 22 апреля 1938 г. «ВМН»]
Член КПСС с 1899 года. Участник революционного движения в России. С 1936 по 1937 г. жил в г. Харькове. Пал жертвой репрессий в 1937 году. Посмертно реабилитирован 30 апреля 1985 года.
26. ГРАСИС Карл Янович [1894—24 декабря 1937 г. «ВМН»]
Член КПСС с 1916 года. Заведующий культмассовым сектором газеты «Большевистская сталь» Новосибирского края. Арестован 21 октября 1937 года.
27. ГРИГОРЬЕВА Софья Алексеевна [1898—1985]
Библиотекарь в г. Ленинграде. Жена К. Г. Сипола. 18 февраля 1938 года выслана в г. Фрунзе.
28. ГРИНГАУТ Кирилл Яковлевич [1911 — 14 сентября 1938 г. «ВМН»]
Работал в механическом цехе Сталинградского азотно-тукового ком-бината. Арестован 14 ноября 1937 года.
29. ГРОДИС Надежда Михайловна [? — 1962]
Жена Гродиса Ю. И. Арестована 28 ноября 1937 г., освобождена 4 января 1939 года.
30. ГРОДИС Юлий Иосифович [1899—1963]
Член КПСС. Участник гражданской войны. Полковник. Начальник раз-ведотдела Ленинградского ВО [1931—1937 гг.] Арестован 27 сентября 1937 года, осужден на 15 лет ИТЛ. Реабилитирован в 1955 году.
31. ГРОТТ Кристиан Эдуардович [? — 1937]
Член КПСС с 1917 года. Делегат XVI съезда ВКП(б). Незаконно репрессирован в 1937 году. Посмертно реабилитирован.
32. ГОФМАНИС Эмилия Юрьевна [1894 — год смерти неизвестен]
Наборщик типографии «Железнодорожник Латвии». В 1948 году аре-стована МГБ Латв. ССР.

33. ГРИЦМАН Ида Петровна [1899—1970, г. Москва]
Член КПСС с 1917 года. До 1938 года работала в ВЧК-ОГПУ. Незаконно репрессирована в 1938 году. Реабилитирована.
34. ГРИЦМАН Яков Петрович [1886—1938]
Член КПСС с 1905 года. Участник революционного движения в Латвии. Работал в латышской секции Коминтерна в г. Москве. Незаконно репрессирован в 1937 году. Посмертно реабилитирован.
35. ГРУЗКАН Ян Августович [1901—19 ноября 1937 г. «ВМН»]
Член КПСС с 1920 года. Работал в тресте «Приморзолото»
36. ГУББЕ Марта Мартьяновна
Жила в г. Риге. Незаконно репрессирована в 1947 году. Реабилитирована.
37. ДАДЗИС Ян Федорович [1888 — 28 февраля 1938 г. «ВМН»]
Инженер-механик. Преподаватель электромеханической школы в г. Кронштадте.
38. ДЗЕНС Зинаида Ивановна [1899 — год смерти неизвестен]
Жена Линдау И. В. 25 сентября 1938 года выслана из Ленинграда как СОЭ [социально-опасный элемент] в места спецпоселения по указанию НКВД СССР.
39. ДЗЕРВИТ Ю. А. [?! — 1937!]
Член КПСС. Военный юрист, работал в Военной прокуратуре Верховного суда СССР. Арестован в 1937 году.
40. ДРАФФЕН Карл Карлович [1889 — 14 апреля 1938 г. «ВМН»]
Член КПСС с 1905 года. Участник революционного движения. Сотрудник главного разведуправления РККА. Арестован в 1937 году.
41. ДУКАТ Лидия Ивановна
Член КПСС с 1929 года. Инспектор Азово-Черноморского крайоно. Репрессирована в 1936 г.
42. ДУНСКУС Александр Францевич
Отец Дунсуса Н. А. В 1937 году арестован в г. Гжатске, погиб.
43. ДУНСКУС Николай Александрович
Военнослужащий 2-го железнодорожного полка РККА. Арестован в 1937 году.
44. ДУНУС Эльвира Александровна [1903 — год смерти неизвестен]
Дочь Дунус О. И. [1882—1937]. Исполнитель Госарбитража в г. Ленинграде. Арестована в 1937 году.
45. ЗЕБЕРГ-ЗАБЕЛИН Иван Каспарович [1887 — 14 марта 1938 г. «ВМН»]
Беспартийный. Преподаватель на курсах Ленинградского автомеханического института.
46. ЗИБЕРТ Александр Петрович
Механик овцевосхоза. В 1937 году незаконно репрессирован. Реабилитирован.
47. КАЛЬМЕЙЕР Ирма Иосифовна [1893—1978]
Беспартийная. Домохозяйка, жена Кальмейера Э. Л. [1882—1937]. Жила в г. Ленинграде. Арестована 12 октября 1937 года. В декабре 1937 года освобождена и выслана в Талды-Курганскую область Казахской ССР, где находилась до 1945 года.
48. КАЛЬМЕЙЕР Эмиль Леонович [1882 — 5 ноября 1937 г. «ВМН»]
Беспартийный. Инженер-конструктор завода «Русский дизель» в г. Ленинграде. Арестован 2 сентября 1937 года.
49. КАУПУШ Владимир Александрович [1907—1938!]
Член КПСС. Слесарь механических мастерских Кировского завода в г. Ленинграде.
50. КЕСТЕР Анна Михайловна
Жена Кестера Р. П. В 1938 году выслана из Ленинграда как СОЭ [социально-опасный элемент] в места спецпоселения по указанию НКВД СССР.

(Продолжение следует)



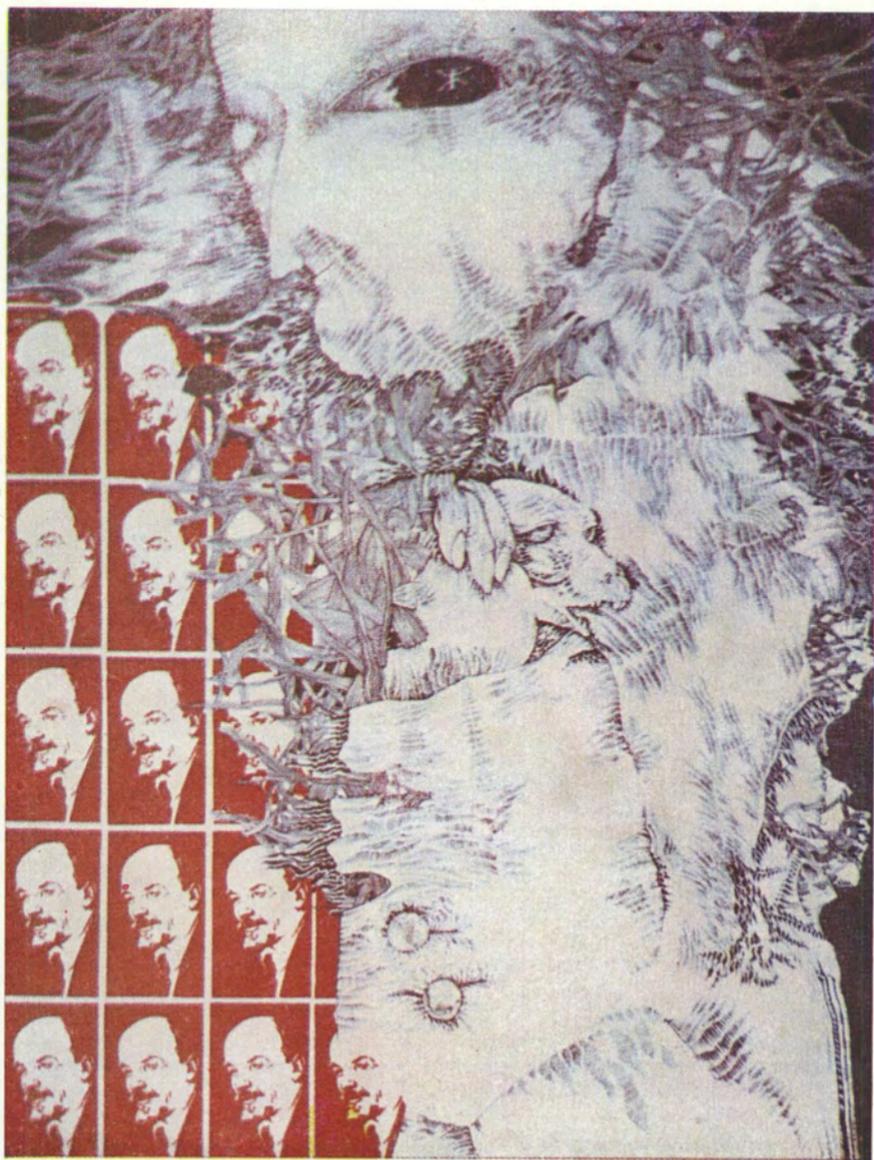
Авторы снимков в тексте: Лаймоинис Блодинокс, Григорий Левиш, Айварс Лиепиньш, Оярс Мартинсонс, Александр Сержант.

Сдано в набор 06.06.89.
Подписано к печати 04.07.89. ЯТ 02920.
Формат 60×90/16. Типогр. бумага № 1,
мелованная бумага. Офсетная печать.
Обложка и вклейки — высокая печать.
8,0±0,25±0,25 усл.-печ. л., 9,75 усл. кр.-отт.,
10,85 уч.-изд. л. Тираж 80 000.
Заказ № 946. Цена 45 коп.

Адрес редакции: 226081, Рига, ГСП,
Баласта дамбис, 3.
Телефоны: гл. редактор 466049,
зам. гл. редактора 465913,
отв. секретарь 465996.
отд. прозы 465992,
отд. поэзии 465998,
отд. критики и публицистики 465990,
техн. секретарь 465993.
Отпечатано в тип. Издательства ЦК КП Латвии,
226081, Рига, Баласта дамбис, 3.

Корректор
Любовь СОКОЛОВСКАЯ.

ХУДОЖНИК — Ж.



Взгляд.
Из цикла
«Портреты русских писателей»



Крик.
Триптих «Петербургская история».
Левая часть.
Фото Ояра Мартинсона

Таня.
Триптих «Петербургская история».
Центральная часть





Учитель.
Триптих «Петербургская история».
Правая часть.
Фарфор, надглазурная роспись.
Фото Айвара Лиепиньша



Голос.
Из цикла
«Портреты русских писателей».
Фарфор, надглазурная роспись.
Фото Айвара Лиепиньша

45 коп.

Индекс 77123

