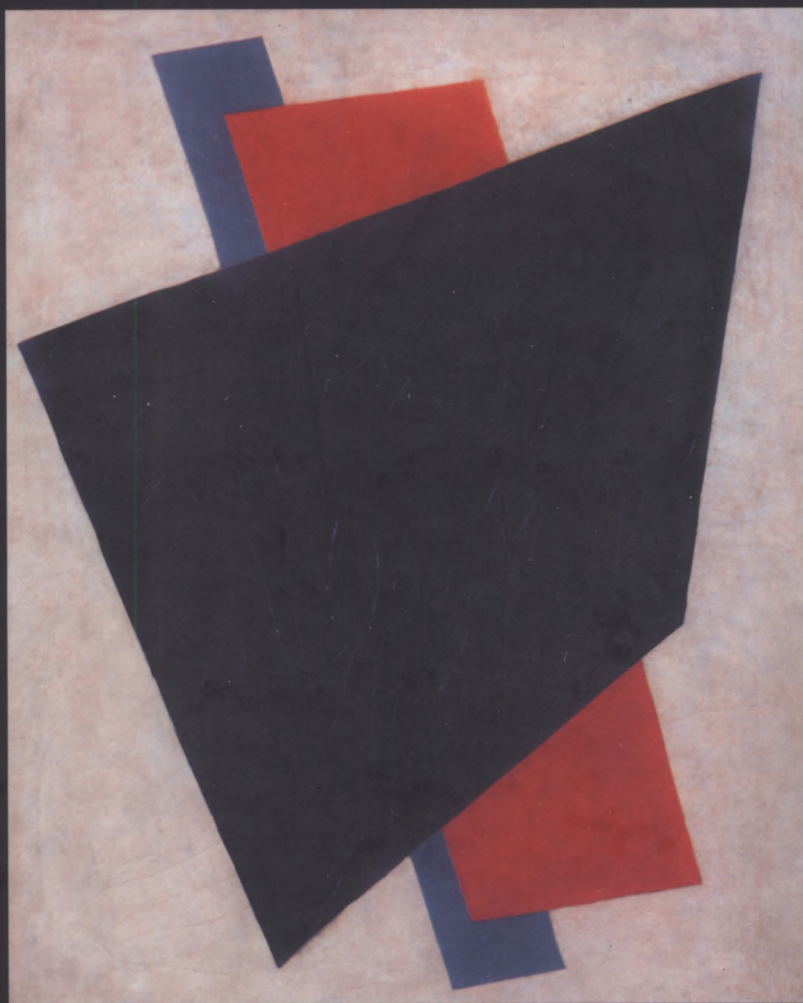


ПОЭЗИЯ И ЖИЗНЬ

Сборник трудов памяти Н. И. Харужиева







ЯЗЫК . СЕМИОТИКА . КУЛЬТУРА



ПОЭЗИЯ И ЖИВОПИСЬ
Сборник трудов
памяти Н. И. Харджиева

Составление и общая редакция
М. Б. Мейлаха и Д. В. Сарабьянова



ЯЗЫКИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ
Москва 2000

ББК 83.3
П 67

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда
(РГНФ)
проекты 98-04-16079

П 67

Поэзия и живопись: Сб. трудов памяти Н. И. Харджиева / Под ред. М. Б. Мейлаха и Д. В. Сарабьянова. – М.: Языки русской культуры, 2000. – 848 с.: ил. – (Язык. Семиотика. Культура).

ISBN 5-7859-0074-2

Сборник «Поэзия и живопись», посвященный памяти скончавшегося в 1996 году Н. И. Харджиева, виднейшего специалиста в области русского авангарда, составлен работами лучших русских и зарубежных ученых, работающих в этой области. Структура сборника отражает разносторонность Н. И. Харджиева, сочетавшего интерес к художественному авангарду с уникальной компетентностью в историко-литературной области.

Вслед за небольшим мемориальным разделом, книга открывает серией статей, относящихся к истории и теории художественного авангарда, творчеству Казимира Малевича и его учеников. Историко-литературный раздел включает статьи, посвященные Хлебникову и Маяковскому, в изучение творчества которых Н. И. Харджиев внес огромный вклад, другим поэтам-футуристам, ряду литературных течений и представляющим их поэтам и писателям.

ББК 83.3

В оформлении обложки использована картина Любови Поповой «Живописная архитектоника. Черное, красное, серое». 1916.

Outside Russia, apart from the Publishing House itself (fax: 095 246-20-20 c/o M153, E-mail: koshelev.ad@mtu-net.ru), the Danish bookseller G·E·C GAD (fax: 45 86 20 9102, E-mail: slavik@gad.dk) has exclusive rights for sales of this book.

Право на продажу этой книги за пределами России, кроме издательства «Языки русской культуры», имеет только датская книготорговая фирма G·E·C GAD.

ISBN 5-7859-0074-2



9 785785 900745 >

- © Составление и редакция. М. Б. Мейлах, Д. В. Сарабьянов, 2000
- © Авторы, 2000
- © Издательство «Языки русской культуры», 2000

На редкость чуткий к языку пера и кисти, неотступно верный летописец русского культурного авангарда, неутомимый собиратель и бережный хранитель опытов и памяток мятежного прошлого, заживо похеренного, Николай Иванович Харджиев вводит нас в самые тайники развития и взаимодействия живописи и поэзии «в боевом десятилетии (1907—1917)».

Р. О. Якобсон

ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>Михаил Мейлах</i>	
О сборнике памяти Николая Ивановича Харджиева	13

Раздел I. Памяти Николая Ивановича Харджиева

<i>В. П. Григорьев</i>	
Промер	21
<i>Вадим Козовой</i>	
Тайная ось	29
<i>В. С. Баевский</i>	
Два мгновенья из молодости Н. И. Харджиева	34
<i>Э. Г. Бабаев</i>	
Рассказы без легенды	36
<i>Р. В. Дуганов</i>	
Из воспоминаний о Н. И. Х.	42
<i>Михаил Мейлах</i>	
«Человек, очень сродный поэзии...» Из разговоров с Н. И. Харджиевым	43
<i>Геннадий Айги</i>	
Стихи разных лет (1965—1985)	59
<i>Олег Прокофьев</i>	
Музыка.	63
<i>Михаил Еремин</i>	
Стихотворения	64
<i>Николай Кононов</i>	
Стихотворения	66
<i>Анатолий Найман</i>	
Стихотворения	68
<i>Владимир Эрль</i>	
Стихотворения	70

Раздел II. К истории художественного авангарда

<i>Нильс Оке Нильссон</i>	
Архаизм и модернизм	75
<i>Д. В. Сарабьянов</i>	
К ограничению понятия «авангард».	83

<i>Нина Гурьянова</i>	
Эстетика анархии в теории раннего русского авангарда	92
<i>А. В. Крусанов</i>	
Самозванное искусство	109
<i>Н. Б. Автономова</i>	
Кандинский и художественная жизнь России начала 1910-х годов	120
<i>И. Н. Карасик</i>	
Манифест в культуре русского авангарда	129
<i>Татьяна Горячева</i>	
Иконология кубофутуризма	139
<i>Н. Л. Адашкина</i>	
Закат авангарда в России	148
<i>Анджей Дравич</i>	
Польско-русские воспоминания об авангарде	159

Раздел III. Казимир Малевич

<i>И. Маркадэ</i>	
Малевич и православная иконография	167
<i>И. А. Вакар</i>	
«Красные крыши». К вопросу о хронологии импрессионистических произведений К. С. Малевича	174
<i>Е. В. Баснер</i>	
Вокруг «Цветочницы» Малевича	186
<i>Г. Демосфенова</i>	
Понятийный словарь теоретических текстов К. С. Малевича (проблемы исследования)	195
<i>Д. Е. Горбачев</i>	
Киевский треугольник Малевича (Пимоненко — Бойчук — Богомазов)	203
<i>А. Д. Сарабьянов</i>	
Малевич и Татлин (Художник и модель)	213
<i>Моймир Григар</i>	
Мировоззрение Малевича: противоречивость и целостность	225

Раздел IV. Художники. Живопись

<i>Александр Флакер</i>	
Ослиный хвост. Об одном самоименовании.	241

<i>Джон Боулт</i>	
Наталья Гончарова и футуристический театр	248
<i>А. С. Шатских</i>	
«Благословен будь, мой Витебск».	
Иерусалим как прообраз шагаловского Города	260
<i>Е. Ф. Ковтун</i>	
«Тайная пружина». Павел Мансуров и организация ГИНХУКа	269

Раздел V. По зия и живопись

<i>Ю. Молок</i>	
Ахматова и Мандельштам (К биографии ранних портретов)	289
<i>Р. Милнер-Гулланд</i>	
Поэт и художник (По поводу стихотворения В. Хлебникова «Татлин, тайновидец лопастей...»)	302
<i>Е. Бобринская</i>	
Слово и изображение у Е. Гуро и А. Крученых.	309
<i>Зоя Эндер</i>	
Борис Эндер. Дневники 1921-го года	323

Раздел VI. Хлебников. Маяковский

<i>Х. Баран</i>	
Заметки о текстах Хлебникова:	
1. Об одной азбуке	341
2. Поэт и календарь	344
<i>О. Седакова</i>	
Этнографический комментарий к одной строфе Хлебникова	352
<i>Р. Вроон</i>	
О семантике гласных в поэтике Велимира Хлебникова	357
<i>Сергей Сигей</i>	
Пьесы Велимира Хлебникова (некоторые наблюдения)	369
<i>В. Н. Топоров</i>	
Флейта водосточных труб и флейта-позвоночник (внутренний и внешний контексты)	380
<i>Вячеслав Вс. Иванов</i>	
Маяковский, Ницше и Аполлинер.	424
<i>Г. Г. Амелин, В. Я. Мордерер</i>	
«Одинокий лицедей» Велимира Хлебникова	426

Лев Лосев

М О Я ковский 431

М. Иванович

Полилог о Конце: Блок — Маяковский — Лунц. 441

В. В. Катанян

«Твой донельзя Рома» (Роман Якобсон и Л. Ю. Брик). 455

М. Шапир

Об одном анаграмматическом стихотворении Хлебникова:

К реконструкции «московского мифа» 460

Раздел VII. Вокруг футуризма*Габриэла Импости*

Роль звукоподражания в поэтике итальянского
и русского футуризма. Маринетти, Крученых и Хлебников. 469

Луиджи Магаротто

«Типографская революция» итальянского футуризма
и художественная деятельность В. Каменского и И. Зданевича 480

Э. Кузнецов

Футуристы и книжное искусство 489

Анна Юнгрен

«Песни города» Елены Гуро: варианты текста и проблема жанра 504

Роман Тименчик

Гумилев — футурист? 509

Т. Никольская

Рецепция футуризма в Грузии (Предварительные заметки) 512

Режис Гейро

Доклад Ильи Зданевича «Илиазда» (Париж, 12 мая 1922 г.) 518

Владимир Марков

Экспрессионизм в России. 541

Г. А. Морев

К истории русского авангарда:

Статья А. Туфанова «Новый эго-футуризм» 557

А. д'Амелия

Стеклоанный город в утопиях авангарда 565

Раздел VIII. ОБЭРИУ, ОБЭРИУТЫ*Ф. Успенский, Ел. Бабаева*

Фирма рифмы (о некоторых способах рифмовки
в ранних произведениях А. Введенского) 583

<i>Б. М. Констриктор</i>	
«Вбегает Мертвый Господин»	
(О поэме Введенского «Кругом возможно Бог»)	590
<i>Юлия Гирба</i>	
«Движение — неизвестного путешественника».	
Тело, жест и пластика в поэтике театра ОБЭРИУ.	604
<i>Нийл Корнуэл</i>	
Черты Даниила Хармса	619
<i>Р. М. Янгиров</i>	
Даниил Хармс «лицом к национальностям».	
О неосуществленном издании стихотворения «Миллион»	629

Раздел IX. Осип Мандельштам

<i>О. Обухова</i>	
Овладение пространством. Раннее творчество О. Мандельштама	
с точки зрения пространственных отношений.	635
<i>С. Г. Шиндин</i>	
К интерпретации стихотворения Мандельштама	
«Сохрани мою речь навсегда»	640
<i>Стефано Гардзонио</i>	
О переводных «Неаполитанских песенках» Осипа Мандельштама	651
<i>Х. Бирнбаум</i>	
Параллели и контрасты, следы и отголоски:	
новое о Мандельштаме и Целане.	656

Раздел X. Модернизм

<i>Н. А. Богомолов</i>	
Заметки о русском модернизме.	669
<i>П. В. Дмитриев</i>	
Две записи М. Кузмина в альбоме Л. И. Жевержеева	677
<i>А. Г. Тимофеев</i>	
Митя Кузмин и царевич Димитрий.	
Из комментариев к стихотворениям М. Кузмина	680
<i>М. Л. Гаспаров</i>	
Академический авангардизм:	
Валерий Брюсов «На рынке белых бредов»	684

<i>С. В. Полякова</i>	
Два этюда о Клюеве	694
<i>О. Г. Ревзина</i>	
Поэтический мир М. Цветаевой 30-х гг.: поэма «Автобус»	703
<i>Богдан Косанович</i>	
Текст, подтекст и интертекст	
«Беспредметной юности» Андрея Николева	717
<i>К. Ю. Постоутенко</i>	
Анна Ахматова и Георгий Шенгели (к истории взаимоотношений)	727
<i>Г. А. Левинтон</i>	
Из черновиков А. Ривина	736
<i>М. Бетей</i>	
Изгнание, элегия и Оден в «Стихах на смерть Т. С. Элиота» Бродского	748

Раздел XI. Прозаики

<i>Ю. К. Щеглов</i>	
Мотивы инициации и потустороннего мира в «Конармии» Бабеля	769
<i>М. Евзлин</i>	
Функция куклы и мотив «ложного подобия»	
в повести Ю. Олеши «Три толстяка»	790
<i>О. В. Шиндина</i>	
Некоторые аспекты растительной символики	
в романе Вагинова «Козлиная песнь»	803
<i>Елена Толстая</i>	
«Мастер» и «Вторая симфония».	
К становлению «московского текста» в новой русской литературе	813
<i>М. Вайскопф</i>	
Булгаков и Загоскин: О мистико-охранительной традиции	
в «Мастере и Маргарите»	817
<i>А. К. Жолковский</i>	
Eccold! Заметки о некоторых подтекстах Зощенко	821
<i>Игорь П. Смирнов</i>	
«...Загробный гул корней и лон», или Радикальный выбор	835
Список иллюстраций	843

О сборнике памяти Николая Ивановича Харджиева

Замысел предлагаемого сборника возник в январе 1994-го года. В Москве проходила конференция по русскому авангарду, собравшая довольно представительное интернациональное сообщество, и в этом пестром многолюдстве особенно заметно было отсутствие всеми признанного патриарха — Николая Ивановича Харджиева, ссылки на которого содержались едва ли не в каждом докладе; сам же он, хотя и жил на расстоянии нескольких остановок метро от Третьяковской галереи, где проходили заседания, никогда на подобных собраниях не присутствовал. На заключительном банкете Д. В. Сарабьянов предложил тост за Николая Ивановича, а очень скоро после этого мы уже говорили с владелицей издательства «Радикс» Е. Турнянской о перспективах издания сборника в честь его приближающегося девяностолетия. Некоторые участники были приглашены тут же на месте, с другими возникла переписка. Некоторое время спустя мы уже располагали весьма объемистым собранием статей русских, европейских и американских ученых на темы, которые могли быть интересны юбиляру. Редактуру статей, посвященных изобразительному искусству, взял на себя Д. В. Сарабьянов, остальных — автор этих строк; помощь в этом нелегком деле им оказали Ю. Арпишкин, И. Л. Пивоварова и В. С. Баевский. Сборник был подготовлен к печати, но перестроечный кризис в сочетании с трудностями самого издательства затянули процесс на четыре года: «Радикс» и не отказывался от издания и не издавал его, — его осуществило в конце концов издательство «Языки русской культуры». Затянувшиеся сроки принесли немало осложнений: иных участников уж нет, некоторые напечатали свои статьи в других изданиях, чьи-то статьи исчезли из компьютера, не говоря уже о том, что, начав в буквальном смысле «за здоровье», мы кончили «за упокой» — сборник в честь юбиляра превратился в том, посвященный памяти покойного ученого.

Том этот, по мере формирования, несколько раз менял очертания. В конце концов полученные статьи были сгруппированы в одиннадцати тематических разделах. Вступлением к сборнику служат несколько эссе о Н. И. Харджиеве — о его творчестве, его личности и о той уникальной роли, какую он сыграл в изуче-

нии русского авангарда; эти эссе дополнены воспоминаниями нескольких людей, хорошо знавших Николая Ивановича. Здесь же — небольшое поэтическое приношение, составленное стихами, опять-таки, поэтов, которые были связаны с Николаем Ивановичем, либо тех, кто, как нам представляется, воплотил в своем творчестве те или иные черты авангардной поэтики.

Собственно научная часть сборника открывается разделом, куда вошли работы, посвященные теории и истории художественного авангарда. В отдельный раздел вынесены статьи, посвященные Малевичу, — не только в силу того места, какое этот художник занимает в истории искусства, но и вследствие особой роли, которую он сыграл в жизни и творчестве Харджиева. Еще один раздел составлен группой статей, посвященных тем или иным направлениям художественного авангарда либо отдельным художникам. Далее закономерно следуют статьи, посвященные ключевой харджиевской теме, обозначенной названием одной из его кардинальных работ — «Поэзия и живопись» (об этом подробнее — ниже); отдельно, опять-таки, выделены статьи о наиболее ценных и наиболее проработанных Харджиевым поэтах — Хлебникове и Маяковском, что подводит нас к следующей теме — «Вокруг футуризма» (книжное искусство футуристов; международные — итальянские и грузинские — параллели и связи; эгофутуризм, экспрессионизм и др.).

Следующие затем разделы посвящены литературным направлениям, так или иначе примыкающим к футуризму, — обэриутам, с которыми Харджиев был связан дружбой, и, в самом широком смысле, модернистам — предшественникам, современникам и последователям авангардных течений. Замыкает сборник группа статей, тема которых — русская проза 20-х — 30-х годов.

Воспользуемся же возможностью «от себя» добавить несколько слов.

Харджиев принадлежал к числу людей, чья культурная роль не сводится к сумме написанных страниц, хотя и написал он немало: трудно даже сказать, что из сделанного им важнее — осуществленные ли издания (ранние тома собрания сочинений Маяковского, «Неизданный Хлебников», Мандельштам в «Библиотеке поэта»); или книги — «Поэтическая культура Маяковского», куда также вошли статьи, написанные им с его многолетним соавтором В. Трениным, и сборник «К истории русского авангарда»; или же множество коротких, блестяще написанных, сверхнасыщенных статей-заметок на темы поэзии и искусства (а в молодости он еще написал книгу о художнике Павле Федотове, недавно переизданную в Италии, и несколько повестей). Но два труда, которых никто уже никогда не сможет создать, как создал бы их он, остались неисполненными: это полное издание Хлебникова и исчерпывающая история русского авангарда. Помимо причин общего порядка — большая часть жизни Николая Ивановича проходила, пользуясь его словом, в «драконовские годы», когда авангардом, да и то революции, мог

быть только рабочий класс,—тому препятствовали и обстоятельства, о которых не место сейчас говорить. За тридцать лет ничем не омраченной дружбы у меня было множество случаев убедиться в том, что написанное Николаем Ивановичем, пользуясь малооригинальным, но точным сравнением, так относится к его знаниям, как верхушка айсберга к его подводной части. Я, однако, убежден, что целые культурные пласты Харджиев формировал своим живым присутствием в роли блистательного собеседника. Его феноменальная осведомленность, помноженная на тем большую чуткость к поэтическому слову и восприимчивость к искусству, каждую с ним беседу превращали в событие, а «левизна» материала, которым он занимался всю свою жизнь, накладывала восхитительный отпечаток на его язык и манеру выражения.

Постоянно оказывалось, что Харджиев так или иначе связан с «людьми и положениями», которые интересовали меня или были мне дороги и которые причудливо перекрещивались в его личности. Кажется, из уст Ахматовой, с которой его с тридцатых годов связывала нежная дружба, я впервые услышал, совсем еще юным, его имя: когда я прочитал ей «Элегию» Введенского, незадолго до того мною найденную, оказалось, что она слышала ее от Харджиева еще до войны. Тогда же я увидел у Бродского харджиевского «Неизданного Хлебникова» с надписью Н. Н. Пунину — эту книгу, чудом вышедшую в том же 1940 году, что и «Шестикнижие» Ахматовой, та послала ему в ссылку. А много позже, когда я готовил издание стихов Ахматовой, Николай Иванович дал мне листок цветной бумаги, на котором ее рукой были выведены дотоле неизвестные строки:

...Оттого, что мы все пойдем
По Таганцевке, по Есенинке,
Иль большим маяковским путем.

Николая Ивановича знали и ценили Бурлюк, который, приехав из Америки в Москву, написал два его портрета (голова, растущая из песка на морском берегу), и Роман Якобсон, при мне объявивший Николаю Ивановичу о разрыве со злоупотребившим доверием последнего шведским славистом; легкомысленная Алиса Порет и серьезнейшая Юдина, а еще раньше, уже не на моей памяти — Малевич, написавший по его просьбе воспоминания о своей юности, и Матюшин; Хармс, подаривший ему сценический экземпляр пьесы «Елизавета Бам» с собственноручными режиссерскими пометками и писавший ему прелестные письма, и Введенский, которому, наоборот, незадолго до войны Николай Иванович отдал его ранние стихи — они сохранились в так называемой «корзине ЛЕ-Фа», а потом у Харджиева, лишь затем, чтобы сгнуться вместе с уничтоженным поэтом; Пастернак, Цветаева, Мандельштам, как известно, считавший, что у Харджиева «абсолютный слух на стихи». Памятуя это, а также годы дружбы, скреплен-

ной тяжелейшими испытаниями, Н. Я. Мандельштам настояла, чтобы Николай Иванович подготовил посмертное издание поэта. Текстологические несогласия привели, однако, к такому накалу страстей, что мстительная Надежда Яковлевна устно и письменно обвинила Харджиева во всех смертных грехах—этого он ей не простил никогда. Отчасти из-за разразившегося скандала научное значение издания осталось недооцененным; ирония же судьбы состояла в том, что Харджиев согласился быть редактором этого тома именно из дружбы: про Мандельштама, чьи стихи он, впрочем, великолепно «слышал» и понимал, он говорил: «не мой поэт» (то же самое он, кстати, говорил и Ахматовой про ее поэзию, и той это чрезвычайно нравилось). Ибо его поэтом был один-единственный—Хлебников, а его искусством—русский авангард XX века, который он знал, как никто. Обширная вступительная глава к изданной в 1976 году в Стокгольме книге Харджиева «К истории русского авангарда» носит уже упоминавшееся выше название «Поэзия и живопись»: по мысли Николая Ивановича, истоки русского поэтического авангарда надо искать в изобразительном искусстве. Это название мы заимствовали для предлагаемого сборника, а также для одного из его тематических разделов.

С середины шестидесятых годов в каждый свой московский приезд я по несколько раз навещал Николая Ивановича—поначалу в его квартире на Кропоткинской, где стены были увешаны картинами Матюшина, Поповой и Розановой, рисунками Чекрыгина и Ларионова, а над дверью висел «Красный квадрат» Малевича. Всего этого Харджиев лишился в середине 70-х годов в процессе истории, которую он потом называл «кражей века». Эту квартиру с опустевшими стенами он, когда давно угрожавший ремонт стал неминуем, обменял на другую, неподалеку от Новодевичьего монастыря, откуда, воссоединившись со своей старинной спутницей Л. В. Чагой, переехал в свой последний московский дом неподалеку от предыдущего. В 70-е годы Николай Иванович дважды гостил у меня в Петербурге, и мы ходили на выставку его любимейшего Ларионова, потом—в запасники под крышей Русского музея, где хранилась часть коллекции русского авангарда; несколько картин после его посещения пришлось перевешивать—оказалось, они висели «вниз головой»... Особым удовольствием для меня всегда было смотреть вместе с Николаем Ивановичем альбомы художников и каталоги выставок, которые он беспощадно комментировал: «ничего не понимают!»—«чудовищно!»—«стилизаторша кубизма...»—«а этот как сюда попал?..» А когда в 1987 году я вернулся из заключения, Николай Иванович сделал мне царский подарок, вручив небольшое, но изысканное собрание европейских гравюр.

Между тем, в то самое время, как задумывался настоящий сборник, сам Харджиев под давлением Л. В. Чаги уже приступал к осуществлению иного проекта, а именно—своего переезда на Запад. Не будем останавливаться на этой теме, уже разработанной в статьях и книгах журналистами разной степени желтиз-

ны,— заметим лишь, что приблизительно за год до отъезда в Амстердам осенью 1993 года Харджиев, к нашему общему несчастью, был лишен общения со старыми друзьями, которых Чага перестала к нему допускать. В результате этого переезда, чрезвычайно плохо организованного, Николай Иванович утратил значительную часть своего ценнейшего архива, осевшего на московской таможне и немедленно захваченного алчными ревнителями национализации частных писем, личных рукописей и картин, спасенных им в «драконовские годы» от заведомого уничтожения.

В следующий раз мы встретились с Николаем Ивановичем лишь в июне 1995 года, когда я смог навестить его в Амстердаме. Впервые за десятилетия, что я его знал, изменился облик, в котором, может быть, благодаря седой бороде, проступали восточные черты патриарха, сам же он не изменился ничуть, и если поначалу и казался подавленным и заторможенным, то очень скоро разговор принял все тот же восхитительный накал, глубину, остроту...

А в ноябре Л. В. Чага, выражаясь юридическим языком, «при невыясненных обстоятельствах» упала с крутой голландской лестницы у себя в доме и разбилась. Перед этим, продолжая ссориться с преданными Николаю Ивановичу старыми друзьями—да и новых среди русских в Амстердаме оказалось не так уж мало,— она успела окружить себя более чем сомнительными персонами, в чьей безраздельной власти оказался после ее смерти Николай Иванович, вскоре окончательно слегший. Буквально через два дня после ее кончины они создали «фонд Харджиева», неограниченным распорядителем которого стал авантюрист, чьи действия голландские газеты определяли как уголовные, а самого его—как человека опасного и готового на все. Отзыв, который сам Николай Иванович дал своим благодетелям в последний мой к нему приезд в конце марта 1996 г., был вполне харджиевский: «чужие люди... и чем больше стараются понравиться, тем они неприятнее». Есть трагическая ирония в том, что мафия, которой Харджиев и Чага так боялись в Москве, настигла их именно в благополучном Амстердаме, а после смерти Чаги, вероятно насильственной, Николай Иванович попал в полную зависимость от авантюриста, своекорыстно распоряжавшегося его коллекциями, имуществом и даже жизнью. Через полгода после смерти Чаги не стало и Николая Ивановича. На поспешно организованных похоронах не было никого из старых друзей, узнавших о его кончине лишь тогда, когда все было кончено.

«Наследники» продали дом и оставшиеся картины, заработав на этом огромное состояние. Амстердамская часть архива, с которым они не знали что делать, осела в голландском Стеделийк-музее, и знакомясь с этим богатством спустя два года после ухода Харджиева, я снова и снова поражался этой адской кухне—плавильне замыслов, в которых, кажется, преломилась едва ли не вся русская культура двадцатого века...

Раздел I

**Памяти
Николая Ивановича Харджиева**

В. П. Григорьев

Москва

ПРОМЕР*

Нам союзно лишь то, что избыточно,
Впереди не провал, а промер,
И бороться за воздух прожиточный—
Эта слава другим не в пример.

«Стихи о неизвестном солдате»

К К 75-летию Крученых Феофан Бука, в миру известный как Николай Иванович Харджиев, составил альбом «Крученыхиада 2-ая» (1957—1961). В нем содержится автограф Н. Я. Берковского, начало которого процитируем: «Дорогой Алексей Елисеевич, (...) Вы и Ваши друзья смотрели на Пушкина как на живого соперника и Ваша живая ревность к нему была для Пушкина лучшей хвалой. С прошлым нужно состязаться и так сохранять его. Кажется, в этом одно из правил «бюджетлянства» (...)»¹.

В стихотворном поздравлении там же Н. И. Харджиев называет Крученых *языкодеем* и *звукарем*, *Звученых*, *Чертеных* и *Лученых*, использует такой «бюджетлянский» неологизм, как *злюни* (в ином значении и с иной структурой есть у Маяковского). В палиндромах С. Кирсанова находим строчки «Ментол глотнем?» и «Ала / водила вниз инвалидов / искать такси». А сам Крученых, выступая в ЦГАЛИ 18 декабря 1959 г. с воспоминаниями о Маяковском и футуристах, говорил о том, что в «Истории Москвы» (очевидно: М., тт. 1—6, 1952—1959) перечислены футуристические сборники и сказано, что в них печатались Бурлюк, Крученых, Хлебников «и др.». «Наконец-то и Маяковский,— иронизировал Крученых,— попал в «и др.»².

Это—несколько арабесок из послевоенных лет, малоизвестные или неизвестные многим наслышанным о Н. И. Харджиеве как велимироведе и мандельштамоведе, друге А. А. Ахматовой и прочая и прочая, о нем как некоем «скандалисте» класса Е. Д. Поливанова, «критикане» не хуже В. В. Виноградова («сполна получавшем при жизни всяких «сдач по поводу», а то и нападок без причин»), о *Легендаре*, что твой Крученых («и как узнать теперь, после драматического скандала 1998 г., чем еще обогатил Н. И. фонды РГАЛИ?»).

* Статья была подготовлена по предложению М. Б. Мейлаха для сборника к 90-летию Н. И. Харджиева, теперь же посвящается памяти о нем. Но текст статьи потребовал ряда грустно естественных правок. Все они заключены в угловые скобки. Мелкие стилистические коррективы не отмечались.

Права он, разумеется, не (был) «лилейного». Зато «линейного» в нем (было) немало. Как и Хлебников (далее: Хл), Н. И. рано определил для себя две линии — две «осады» (среди других): Хл и Мандельштам (далее: ОМ). И подобно ОМ всю жизнь боролся, ради своих «осад», «за воздух прожиточный». Как Хл, он мог бы сказать о себе много раз: «Плетусь. Ученье мое давит мне плечи. / Проповедь немая: нет учеников»³. Но проповедь заговорила, учеников — прямых и косвенных — не счесть. Гены текстологии Харджиева в крови, в искусствоведческих хромосомах трех поколений российских и зарубежных ученых. Если все-таки удастся порой обнаружить у Н. И. текстологическую оплошность, чувствуешь себя подобно студенту, сдавшему трудный экзамен, потому что среда «ошибок Н. И.» может стоить десятков иных безусловных истин, насаждаемых оппонентом в среде корысти или недостойнства. Здесь хлебниковский «закон обратного величия малого» блестяще подтверждается всей деятельностью Н. И.⁴

Текстологическую планку велимироведения Н. И. сумел поднять на такую высоту, что не только стал в ряд крупнейших отечественных текстологов, но и сделал невозможным для уважающего себя велимироведа работать по-старому, по дохарджиевским меркам. Хотя... «Хоти невозможного», — провозглашал Хл в 1908 г. В 80-е годы наше хотение достигнуть тех же высот, что и «Неизданные произведения» Хл, подготовленные Н. И. (вместе с Т. С. Грицем) к 1940-ому году, еще напоминало вечную тяжбу желаемого с действительным. Но за пределами велимироведения, в 90-ые, оказалось же возможным довести уж такого «невозможного» Александра Введенского до самых высоких кондиций. «Все-таки добился своего, разбойник», — как Хл говорил о себе, открывшем «основной закон времени». Очередь за самим Велимиром в «полном» издательском объеме.

Если бы мой отец (знавший Давида Бурлюка и выставлявшийся с ним на уфимских вернисажах) не читал наизусть «Я смеярышня хохочеств» своему сыну, когда тот был еще совсем недоростком и «доумцем» (так что заушь, «Каждый молод, молод, молод...», с «животе» вместо «в животе», Пушкин, Маршак и «Вперила в перила...» казались вещами одной вечно счастливой панхронии), а затем не подарил мне в 1940 г. красный томик малой серии «Библиотеки поэта», и не прочитай я уже перед самой войной (с упоением) статью-некролог Маяковского, — наверное, гораздо позже и по-иному мне полюбили бы Хл. Но в 46-ом такой же инвалид войны Володя Свешников, сын известного ученика П. В. Митурича и памятный «лучший друг на 21-ом году жизни», дарит пишущему эти строки том «Неизданных произведений», сработанный героическими усилиями Н. И. (НП, по всемирно известной аббревиатуре). И это в значительной степени определило жизнь.

В другом месте было показано, что у Хл больше, чем у кого-либо еще, прав на славный и спорный титул неизвестного солдата из таинственных стихов ОМ⁵.

Какими глазами велимировед Н. И. читал статью В. Циммерлинга «Промер»⁶, нетрудно представить. Использовано в заглавии слово-место, самое «подозри-

тельное» в «Стихах о неизвестном солдате» (далее: СоНС) по присутствию здесь Хл. Двигаясь от слова *промер* вверх и вниз в этом тексте и за его пределами в творчестве ОМ, можно было добраться и до реконструкции разговоров Хл и ОМ весной 1922 г. Что же касается Хл, то как было не восстановить в памяти следующий фрагмент из начала «Досок судьбы»?:

«Судьба Волги дает уроки судьбознанию.

День измерения русла Волги стал днем ее покорения, завоевания силой паруса и весла, сдач(и) Волги человеку. Промеры судьбы и изучение ее опасных мест должно сделать судьбоплавание настолько же легким и спокойным делом, насколько плавание по Волге стало легким и безопасным ремеслом после того, как сотни буйнов алыми и зелеными огнями отметили опасные места, камни, отмели и перекаты речного дна. Так же можно изучать трещины и сдвиги во времени. Подобные же промеры можно делать и для потока времени, строя законы завтрашнего дня, изучая русло будущих времен, исходя из уроков прошлых столетий и вооружая по способу судьбомерия разум новыми умственными очами в даль грядущих событий».

В самом деле, когда велимировед, уже давно интересующийся всем-то «хлебниковским» у ОМ, вдруг узнает о статье В. Циммерлинга, дух у него захватывает: что же сказано про слово, в душе, разговорах или печати им самим столько раз сопоставлявшееся с «Досками судьбы»? Но тут же следует вздох разочарования (или, если угодно, эгоцентрического облегчения). Нет, и на этот раз мандельштамоведение бьет мимо. Слово Хл и ОМ служит всего лишь славным заглавием.

«Звезда с звездой—могучий стык...»— сразу же после цитаты из ОМ В. Циммерлинг красиво (но верно) пишет: «есть (...) некая констелляция господствующих на поэтическом небосклоне астральных тел»⁸. Однако эта «констелляция» состоит из звезд, имеющих имена «Хл» и «ОМ», а не «Пушкин» и «Лермонтов», которые, тоже, конечно, присутствуя в едином и необычном небе и пространстве-времени «Грифельной оды», вместе с тем превосходно маскируют своих «двойников», создавая уже как бы «двойные звезды».

И воздуха прозрачный лес
Уже давно пресыщен всеми.

Пресыщены и Хл, и ОМ, но второй—только не первым; если «всеми»—то уж кроме него. «Горящий мел»—это и *горящий* Хл, по воспоминаниям знавших Будетлянина, и полуполемический мел (из концовки «Ладомира»), которым можно теперь «накормить грифель» для «черновика»:

Черти не мелом, а любовью
Того, что будет, чертежи (...)

Два любимца Н. И.—Хл и ОМ—сошлись на узкой временной дорожке в Москве весной 1922 г. О том, что это непосредственно значило для ОМ, свидетельст-

вуют (1) его статьи 1922—1923 гг., изобилующие высочайшими оценками Хл; (2) «Нашедший подкову» (значимое заглавие и верлибр!); (3) та же «Грифельная ода» (1923): Н. И. давно ощутил в ней воздействие «сложных смысловых ходов, отчасти идущих от Хлебникова»⁹. Но, кроме этих «ходов», существенно и прямое присутствие целостного **образа** Хл в обоих названных текстах ОМ: *друг морехода* и *отец путешествий* вместе с *досками* как бы указывают на «Еще раз, еще раз...» и «Доски судьбы». На Хл намекает связь *щепотки соли с небом*. Хл умер — и *причина звука*, преследующего ОМ, *исчезла*, но остается память о Зангези: не просто *конь*, а «пышущий жаром» *иноходец*. ОМ «врастает» в Хл или Хл — в ОМ, возникает своеобразный «кентавр» (т. е. отсылка к «Семеро»?), который признается: «То, что я сейчас говорю, говорю не я (...)» — и сознает: «(...) мне уж не хватает меня самого...» Те же аллюзии можно увидеть в эпиграфе (из Лермонтова) первоначальной редакции «Грифельной оды», а новый — не столь прямолинейный — эпиграф похож на отсылку к «Царапине по небу», сохраняя образ Хл как целое.

Не буду продолжать: Державин и Лермонтов маскируют Хл, который как будто вручает или завещает свою «лиру» ОМ. Детали — тоже см. в другом месте¹⁰. Во всяком случае, *ученик* «Ручья с холодной водой...» ощущает себя *двурушником*, хотя еще и не *корабельщиком*, но уже готовым сохранить опечатку, «совсем по орнитологу» Хл, ради усиления паронимии (*стрепет* вместо *трепет*).

В «Восьмистишиях» и в СоНС еще остававшиеся у ОМ колебания и опасения (и остающиеся; отсюда, отчасти, и маскировка) разрешаются в бесповоротный контрапункт, шифруемый здесь и далее уже главным образом по экстрапоэтическим причинам: среди близких ОМ один так углубился в Хл. Еще раньше, в свете предлагаемой гипотезы, по-новому звучало одно четверостишие ОМ, совсем недавно видевшего, как Хл шевелит губами:

Видно, даром не проходит
Шевеленье этих губ,
И вершина колобродит,
Обреченная на сруб.

(«Вершина» акмеизма?) И это далеко не все, что говорится о Хл у ОМ в 20-е годы.

Прибегая к просторечию, на первых порах хочется даже сказать, что поздний ОМ «набит» Хл; в ином стиле таких же гипербол — что переполнен или перенасыщен им. Пожалуй, более точным причастием будет *пронизан*, и эта пронизанность просто более очевидна в произведениях 1923 г., затем в «Восьмистишиях» и СоНС, а уже как бы через них — и во многих других «промежуточных» текстах, их редакциях и самых последних стихах ОМ.

Н. И. вспоминал слова Пастернака, обращенные к ОМ в конце 1932 г.: «Я завидую вашей свободе. Для меня вы новый Хлебников. И такой же чужой»¹¹. Чут-

кость и искренность Пастернака поразительны. Они явно превосходят несколько ревнивое стремление Н. Я. Мандельштам убедить нас, что любить Хл и ОМ вместе нельзя — только врозь¹². Мандельштамоведаы отнеслись к ее постулату все-таки с излишним доверием.

Образ Хл в «Восьмистишиях» крепнет, становится более значительным, глубоким и понятным именно в том смысле, какого сам Будетлянин никому другому при своей жизни так и не мог объяснить. *И я*, — признается ОМ, — *выхожу из пространства*. Куда? Разумеется, во «время», если еще и не в «государство времени», как (до него) некто уже вышел. *Величины* — это все же не «микрообъекты» (Ю. И. Левин), а «числа». *Голуботвердый глаз* — это глаз Хл, и Белый неоднократно по-своему чокался именно с ним (см. стихи на смерть Белого). *Шепот*, родившийся прежде губ, артикулируется Хл; он действительно появился до бобэоби. Это Хл, *чертежник и геометр*, сделал так, что его уже «полуученик» (свой!) *опыт из лепета лепит*, а сам *пьет лепет* из опыта чужого — опыта Хл. Что же касается предикатов к Шуберту, Моцарту, Гете и Гамлету, то они своей совокупностью вполне определенно рисуют его портрет или образ: пловца, странника, Пуму, и в самом деле «считавшего пульс толпы» и обожавшего птиц. Заключительный катрен «Восьмистиший» мог быть и непосредственно вдохновлен обложкой «Вестника В. Хлебникова» N 2 работы П. В. Митурича.

«Всероссийский тревник-образник», каким ОМ еще недавно, в 1923 г., воспринимал своего «полуучителя», оказался теперь *задачником огромных корней*. (Надо было приступать к полуаналогу хлебниковского «разговора» 1912 г. «Учитель и ученик». «Восьмистишия» существенно совпадают и по времени написания со знаменитой эпиграммой ОМ на Сталина, и по замыслу — с «Одой» Сталину 1937 г., в которой под наружным портретом натурщика ОМ мастерски спрятал образ того же Хл, *близнеца и отца*.)

Перечитывая «всего ОМ глазами Хл», мы наталкиваемся и на такие вот «странные» (Пушкин) сближения-малости, как, например, строка ОМ «И в траве гадюка дышит / Мерой века золотой» (1922; (дата написания стих. «Век» близка к дню рождения Хл!)), напоминающая нам о Хл-натуралисте: «И первая гадюка выползла / На позолоченный пригорок» (и, возможно, об общем отклике поэтов на нэп. Уж не читал ли Хл в семье ОМ свое «Воет судьба улюлю!..»?).

ОМ умирал полубудетлянином, единственным в мировой культуре. Пока он и остается единственным полноправным собеседником — последователем Хл. Радость от чтения «глазами Хл» СоНС (и «Оды») — непередаваема.

«В заключение (вспоминая о *невеличкописи* Хл) — невеличкопубликация. Выбор текстов для нее определялся так: хотелось, во-первых, чтобы мы более отчетливо представили себе сам масштаб *промеров судьбы* (ушедшего от нас юбиляра), во-вторых, предложить еще ряд существенных образов из наследия Хл. Кроме одного фрагмента, это — материалы, прямо связанные с подготовкой

Будетлянином к печати рукописи «Досок судьбы» или с его работой над более ранними вариантами «законов времени».

«Мы разделяем точкой нашего «я» время на две половины. Они кажутся нам существенно различными. Но потомок все наше прошлое и часть нашего будущего (отнесет в прошлое) и будет изучать их как единый кусок явлений, а предок отнесет часть нашего прошлого в (будущее). Поэтому лучше отказаться от понятия(й) прошлого, настоящего, будущего как вредных для ясн(ости) мысли и считать настоящее время исходной точкой счета, прошлое — отрицательным ряд(ом), будущее — рядом положительным. (...) Поэтому нельзя говорить, что существуют причины и следствия. Будущее не менее действует на прошлое, чем обрат(но), но нуж(но) сказ(ать): есть связь между тем и другим, между каждыми двумя точками времени». «Нужно (...) выдвинуть начало множествен(ности) времен. Уравнения часто состоят из частей разного возраста. Урав(нение) вр(емени) походит на ленту кино, где запечатлены разные времена одного и того же события»¹³.

«(...) было бы бесполезно найти что-то похожее на калоши для луж судьбы и непромокашки от косых капель ливня судьбы (...). Война есть грубое измерение ям, предвидение будущего — тонкое, изящное решение уравнений времени». «Цари в пыли с уздечкою в руке», вдруг сброшенные наземь. / И «рцы» покинуло изгнанником дворцы. «Большой советский день вне (шире) России 21 VI 1923». «29 I 1929 дни советской власти за пределами России. / 11 X 1962 опыт(:) советская власть земн(ого) шара»¹⁴.

«От Хрусталева до Ленина / 2 (в 12-ой степени) дней». «Зыбь повторных волн через 48 дней». «Война утонет в чернильнице писателя». «Ведь мир есть все, а ничто есть все с обратным знаком показателя (степени)»¹⁵.

«(...) не подымается ли все человечество, по закону рычага, если мы опускаем слишком высокие?»¹⁶

«Всем всегда все / Воля / Воля будетлянская». «Все точки мирорука связаны (между) собой и в(о) времени, и в пространстве. Это потому, что большие числа единым законом связаны с малыми числами, а люди и вещи находятся внутри больших чисел и обнимают собой малые числа»¹⁷.

«Все и есть зависимое переменное мирового времени»¹⁸.

«или = равенство»¹⁹.

«польза — выгоды общения, нельзя — запрет, невозможность»²⁰.

Множество важнейших или просто значительных и впечатляющих строк и образов Хл остаются в архивохранилищах в рукописных набросках. Поэтому для Хл жанр «фрагмента» расширяется, в сравнении, скажем, с известными «фрагментами» Новалиса, до поэтического «рода» или «вида». Без особых текстологических и публикаторских претензий, а, как и выше, лишь для общего ознакомления, приведем здесь еще один фрагмент, извлеченный из набросков варианта знакомого многим стихотворения о голоде в Поволжье — «Волга! Волга!..» [1921]²¹. Он любопытен и тем, что в нем мы находим слово *беспредел*, однако в значении, совпадающем с сегодняшним лишь при умножении, так сказать, на оценочную «нет-единицу».

Зачем скрипкою смерти унылой
 Смотрит лицо твое(?)
 Если тебе нужн(о) новое русло,
 Возьми Жигулями душу мою.
 Любви мои возьми
 Беспределом степей.
 Ежели холодно, ты озябла,(-)
 Шкурой медвеж(ь)ей, медведями
 Слова мои накинь на Волги низ(овье,)
 Хохотом весен(,.)
 [Бойко смотри в очи міру.]

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ РГАЛИ, ф. 1334, оп. 2, ед. хр. 64, л. 1 б и след.

² Там же, ед. хр. 4, л. 27 и 28.

³ РГАЛИ, ф. 527, 19: 10.

⁴ Заметим, что *величие* здесь — это масштаб, а не совершенство. См. в этой связи: Аверинцев С. «Были очи острее точимой косы...» // НМ, 1991, N 1. С. 238.

⁵ См. (в наст. изд.) серию работ автора: ([ВГ 1994 б, 1996 а, 1995 б, 1997 б], его статьи [ВГ 1996 д (с лит.), 1998 д (с двумя опечатками; имя автора следует читать как Виктор] и «Введение» в кн. [Самовитое слово 1998].—Ряд работ связывают тему *промера* с проблемами авангарда; они находятся в печати или/и в Интернете).

⁶ [Циммерлинг 1993: 44—57].

⁷ Хлебников В. Доски судьбы. М., 1922—1923. С. 3.

⁸ [Циммерлинг 1993: 51]. (Эта «астральность» недавно очень странно аукнулась в журнале НЛО, N 24 [1997; с.207—208]: проф. В. А. Успенский подверг здесь легендарную Черубину, с витиеватой подачи физика акад. Я. Б. Зельдовича, некоей транссексуальной операции, приписав Хл строчки: «Могучий и громадный, далек астральный лад. / Ты жаждешь объясненья — познай атомосклад». Заметкой «Требуется секундант» (журнал НЗ, 1998, N 1) мистификатор попробовал оправдать полуприкрытое издевательство над Хл. В этой связи см. наши статьи [ВГ 1999 е, 1999 в, 1999 а] (речь идет об «окамененном нечувствии»; все — в наст. изд.).)

⁹ Мандельштам О. Стихотворения. Л., 1973. С. 284.

¹⁰ В работах, указ. выше в примеч. 5.

¹¹ Цит. по комментариям к изданию [Мандельштам 1990: 1, 502].—Вспомним, что (не позднее апреля 1922 г., т. е. еще до отъезда Хл в Санталово) ОМ пишет такое стихотворение, как «Кому зима — арак и пуنش голубоглазый...», с «антипастернаковской», в отношении 1932 года, строкой «Тянуться с нежностью бессмысленно к чужому». (Пастернака к Хл не «тянуло» никогда — ОМ «тянулся» к нему и ощущал его харизму, еще и не осознав причин и силы этой «тяги»).

¹² [Мандельштам Н. 1987: 107].

¹³ РГАЛИ, ф. 527, 120: 6 и 9.

¹⁴ Там же, 72: 3, 3 об. (кавычки Хл), 7 (даты указываются поэтом в соответствии ряду: 2 в 11-ой, 12-ой и 13-ой степени дней со времени Октябрьской революции).

¹⁵ Там же, л. 8 (Хрусталева-Носарь упомянут также в «Ладомире»), 9, 11, 14.

¹⁶ Там же, 74: 39.

¹⁷ Там же, 77: 41 об., 55 об.

¹⁸ ОР РНБ, ф. 1087, 24: (26).

¹⁹ Там же, 26: фр. 4, л. (3).

²⁰ Там же, 23: фр. 1, л. 1.

²¹ РГАЛИ, ф. 527, 51: 3 об.—Строка, взятая нами в [], в автографе зачеркнута.

1994—апрель 1998—январь-август 1999

ТАЙНАЯ ОСЬ*

Николаю Ивановичу Харджиеву — 90 лет. Николай Иванович Харджиев (а для меня просто НИХ) — истинный уникам. Не тот уникам, на который сбегаются, дивясь и пляясь, толпы зевак, а иной, сокровенный, как тайная ось, вокруг которой — таких единицы — десятилетиями незримо зиждутся поэзия, живопись, искусство: культура. Имею в виду, разумеется, культуру живую, в ее изменчивости и открытости, в ее улыбке и смехе сквозь слезы — одним словом, ту, что ничего общего не имеет с идолищами благопристойных «почитателей», с их возлюбленными саркофагами «наследствами», «памятниками» и проч. (не в обиду будь сказано отличным изданиям).

Это вовсе не значит, что НИХ, бесподобный, очаровательный, но и свирепый подчас собеседник, всю жизнь оставаясь в тени, не отметил своим именем ряд значительных книг и публикаций. Но для меня лично, обязанного бесконечно многим поэтической — как еще назвать? — дружбе с Н. И., его слуху и отзвуку, его близкому «самовозгоранию», в котором и влага чувствительности, и набегающая слеза преобразуются в чистейший жар, — для меня важны не столь даже его литературная родословная, круг «младших формалистов», где какое-то время он вольно пребывал, его дружба и общение с Малевичем или Хармсом, Ахматовой или Татлиным, Суетиным или Крученых, Пуниным или Якобсоном, Мандельштамом или Тыняновым, Мирским или Берковским (список можно продолжать до бесконечности), его проницательные статьи и наблюдения, его содружество с Трениным, а потом с Грицем, его первоклассный, огромную роль сыгравший том неизданного Хлебникова, долголетнему труду обязанная книга о поэтике Маяковского и живописи его поры, первое в России сводное издание Мандельштама (дорого НИХу стоившее), опубликованный на Западе сборник «К истории русского авангарда» (с ценнейшими материалами Малевича и Матюшина и словом Якобсона о Н. И.), повесть о Павле Федотове и многое иное, — сколько тот незаменимый Харджиев, с которым провел я несчитанные часы и которому спешил читать — первому — еще не остывшие строки.

Уникальны — нет им замены — умные, ценностные познания НИХа в русском искусстве двадцатого века. Да и не только в русском и не только уходящего сто-

* Опубликовано в «Литетатурной газете». 28. VII. 93. № 30 (5458)

летия. Много лет назад я пытался установить авторство весьма недурной маринны, которая издавна висела у нас на Потаповском. Пошел сперва к Михаилу Владимировичу Алпатову. Он, как ни бился, сколько вещь ни разглядывал, ответить не мог. Н. И. взял лупу, разобрал трудночитаемую подпись художника и тотчас рассказал о нем (полузабытый французский живописец, одно время работавший при дворе в Петербурге). И это глубокий девятнадцатый век! Что же касается двадцатого, невозможно перечислить всех художников и пишущих о русском искусстве, которые прислушивались к Н. И. с его безошибочным пластическим чутьем и редчайшим пониманием живописности. (Иные склонны упрекать Харджиева в гиперкритицизме, при атрибуции в частности. Но мы-то знаем, сколько подделок гуляет нынче по миру, попадая подчас и в музеи.) Ставшая теперь легендарной выставка «Париж — Москва» — о том скажут французские ее организаторы — в немалой степени (и в лучшей своей части) обязана советам и указаниям Н. И. Его авторитет в этой среде непоколебим и единствен.

Однако знание знанию рознь. Позавидовать должны те, кто никогда не слышал устных импровизаций и рассказов НИХа, его всегда образно неожиданных, каким-то наитием окрашенных суждений об Эль Греко, Чекрыгине или Мишо, о Державине, Аксакове или Нарбуте. Интимность и даже задушевность проникновения определяются вовсе не тем, что ты кого-то знал лично, пожимал ему руку, угадывал при общении или хотя бы при биографическом вживании его внутренних жест. Хармс для НИХа Даниил Иванович не столько потому, что он хорошо его знал, сколько по той самой причине, по какой Розанов и Ремизов, с которыми он знаком быть не мог, — «Василий Васильич» и «Алексей Михайлыч»: непременно! Это личное в сверхличном, эта задушевная интонационность восприятия в ответ на интонационность письма, вероятно, попросту недоступны строжайшим поборникам анонимности текста и безапелляционным отрицателям его авторства (с которыми соглашаться можно **лишь до известной степени**). Когда в какой-то осенний вечер я читал НИХу любимые «сны» из ремизовского «Временника 1917 года», когда мы надрывались от смеха до слез и до колик, разве не слушали мы сообща единственный, неповторимый голос, который и был «Алексей Михайлычем»?

А с другой стороны, **такой** Ремизов — где он: «слева» или «справа»? Поди угадай... Иные реставраторские (пусть кондовые, пусть «рафинированные») умы, обличающие катастрофический сейсмограф, каким явилось «левое», или «авангардное», искусство (разумеется, не всякое... да и термины эти давно устарели), за его «фрагментарность», «утопизм», «бесчеловечность», а главное, за исконную якобы, еще до 17-го, причастность к абсолютному злу большевизма, возмущаются сожигательством в одном любящем сердце Гоголя, Достоевского, Лескова («Чертовы куклы»!), Фета и Анненского, «положительного» будто бы Ремизова и тем паче Розанова с Ларионовым и Малевичем, с Велимиром, с «Небесными

верблюдатами» Гуро и «Человеком» Маяковского (я не уверен в отличие от Н. И., что он тут в **своем** ряду), с Введенским и Хармсом (отнюдь не «потешником-абсурдистом», каким часто его представляют: абсурд у поэзии **на побегушках**), да и с почти никем не читаемым «Золотом в лазури» Белого, со всеми забытым «темнейшим» Чурилиным и, наконец, с не менее подчас «темным» Пастернаком (как считают и по сию пору те, кто его **извиняет** позднейшей «неслыханной простотой»).

Что связывает столь разные имена? Одно скажу: не каша, не унылый эклектизм, какие царят в обличающих и негодующих умах. Харджиеву, всегда люто ненавидевшему террор (он произносит на английский манер: тэррор), потерявшему в нем столько родственных душ и, быть может, саму среду своего призвания, оправдываться не в чем. Трагизм еще и в том, что роль зачинщика, организатора, скрытого двигателя, нередко огромная по значению в художественной жизни XX века, не могла быть под страшным игом выполнена Харджиевым в том объеме, какой ему, по-видимому, предназначался.

Главное, однако, в другом. **Искусство предвестия**, его голосовой, интонационный сейсмограф продолжают работать, не стесненные хронологическими рамками «роковой минуты» и «безвременщины» (не говоря уже о так называемом «постмодернизме»: это — псевдоученое обозначение **нуля**). Велимиру Хлебникову и чистейшей Елене Гуро, «Апокалипсису нашего времени» и «Временнику» (он вошел потом во «Взвихренную Русь») — всем вместе — не в чем оправдываться перед судом сегодняшнего дня.

Пережитое, памятное, знакомое оживают в НИХе беспрестанно — и всегда заново, в меняющейся перспективе. Повторю еще раз: его знание не только фактографично, оно отборочно и оценочно. Оценочность предполагает критерий. Критерий же подразумевает внутреннюю иерархию, без которой — складывающейся незримо — нет ни истинной поэзии, ни пути, ею прокладываемого, ни полноценного ее прочтения. Надо ли говорить, что эта подвижная иерархия прямо противоположна ярмарке тщеславия, пустопорожней светской игре в «награды», «отличия», «премии» и т. п.? Много их, слишком много ловкачей и позеров, усердно играющих в эту игру (а еще больше — тех, кто готов к одурачиванью), и Харджиев разгадывает подобных шукарей запросто, буквально страдая от навязываемой поэзии лжи.

Что бы делала, как бы чувствовала себя поэзия, не останься у нее (а эта угроза существует теперь повсеместно) такого читателя, такого слуха и вслушиванья? Пушкинская тема **эха** с помрачением отражательности поэтической не исчезла, но, напротив, жива, как никогда. То, что поэзия по своей неизбывной, в языковой стихии теплящейся надежде **необходима** миллионам, — такой же трюизм, как и то, что по своей практической бесполезности и безнадежности она (это выяснилось и в России) **не нужна** почти никому. Непредвиденно и загадочно (как сам поэт) связующее звено между тем и другим: не критик, не исследователь поэзии,

но такой именно уникально отзывчивый, бескорыстнейший ее читатель и слушатель (он может, конечно, быть и прекрасным критиком, и отличным ученым), каким является Николай Иванович Харджиев.

О бескорыстии я упомянул не случайно. Недаром НИХ так ценит рыцарское бессребреничество в любимых художниках и поэтах. Сам он прожил долгую жизнь, по его собственному выражению, как «китайский студент»,— и это, думаю, именно потому, что она, его жизнь, если отбросить повседневную шелуху и тысячи привходящих обстоятельств, была и остается рыцарственным служением поэзии. С теми, кто Н. И. не любит или недолюбливает, кто укажет мне на его «недостатки», «слабости», «пороки», кто помянет недобрым словом его «характер» и вздумает ссылаться на какие-то апокрифы, я не стану ни спорить, ни соглашаться— и не потому, что собственного суждения лишен, а по простой причине: психологией и мемуаристикой пусть занимаются другие. Вот если бы написать о харджиевской улыбке...

Однако, поскольку речь зашла о «характере», задам себе вслух вопрос, который мне самому кажется нелепым и тем не менее вертится в уме: ветрен ли Н. И.? Не только в смысле «семи пятниц на неделе», но и в каком-то, как некогда говаривали, «высшем смысле»? Ответчу так: НИХ, каким я видел его в те минуты, когда он **не себе принадлежит**, внутренне свободен, как «ветер-пение», как «нетерпение меча стать мячом». Хлебников, должно быть, знал— не в лицо, не по характеру и не по имени-отчеству,— для какого читателя писались эти строки... Другой поэт, Хармс— который **знал** и в лицо, и по имени,— подарил однажды НИХу Евангелие и в своей надписи обозначил его этими инициалами (оттуда когда-то и позаимствовал я сокращенное прозвище). Увидеть своего настоящего читателя или нет, повстречать его или никогда не встретить поэту при всем его небезразличии **в конечном счете** должно быть все равно. Но поэзия, даже в самые черные для нее времена, по-видимому, живет— если еще живет— знанием, что такой читатель где-то на свете есть или будет.

Вадим Козовой**ЗРЕЛОСТЬ**

Н. И. Харджиеву

Дом тела отдам на снос
лето и сохнут доски
на сердце пыль стрекоз
и крылышкопись в известке
кариатидами не удержать
ни альпийской рукой с пчелиным отливом
любовь и пусть в облака
голодом как ворон сильна
без корма!
так паутинкой и ей не страшны кружева —
их батистовое время вышло —
по тропе где едва-едва
седина крыши

1978

Из книги «Грозная отсрочка»

ДОРОГУ!

Н. И. Х.

освободите люди дорогу
он будет выписывать над головами коленца
земля непутевая его не держит и пусть провалится в канаву с нечистотами
воздух вулканический ему нипочем и пусть раступается сея панику до горизонта
освободите ему поскорее дорогу среди патлатых облаков
столетние люди
он сейчас будет выдергивать им злополучные космы

1982

Из книги «Прочь от холма»

В. С. Баевский
Смоленск

ДВА МГНОВЕНЬЯ ИЗ МОЛОДОСТИ Н. И. ХАРДЖИЕВА

Образ Николая Ивановича Харджиева неоднократно возникал в моих беседах с Борисом Яковлевичем Бухштабом и Лидией Яковлевной Гинзбург. Вспоминая их общую молодость, они рассказывали, что Харджиев, как и все они, был жизнелюбивый, веселый, подвижный. Кажется странным, что сегодня есть возможность воскресить два мимолетных эпизода из того уже невероятно, фантастически далекого для нас времени — за год до моего рождения! — лета и ранней осени 1928 года, — которое все они вместе проводили в Одессе и под Одессой. Лидия Яковлевна сохранила и предоставила мне возможность переписать сочиненные тогда стихи. По счастью, их авторы — молодые тогда филологи — тщательно их датировали. Мое детство прошло в Одессе и под Одессой, и впечатления моих старших друзей, вся обстановка их жизни, пейзажи, встававшие в их воспоминаниях, голубоватое небо и голубоватый туман в прекрасном стихотворении Бухштаба были мне близки. Именно голубоватое, словно бы выжженное солнцем небо и голубоватый из-за отсветов моря туман; Багрицкий писал: «Дым голубоватый. Поднимающийся над водой».

Об этом я упомянул (весьма бегло) в мемуарных заметках: 1) «Я не был лишним»: Из воспоминаний о Б. Я. Бухштабе // Четвертые Тыняновские чтения. Рига: Зинатне, 1988; 2) Я не был лишним: Воспоминания о Б. Я. Бухштабе // *Russian Studies*. 1996. № 1; 3) Стоик // Вопросы литературы. 1993, № 4; 4) перепечатано: Стоик: Лидия Яковлевна Гинзбург // Jane Gary Harris (ed.) Lidia Yakovlevna Ginzburg: In memoriam / *Canadian-American Slavic Studies*. 1994. №№ 2—3. Здесь буду несколько более подробен и сосредоточусь на том, что относится к Харджиеву.

В то лето, когда они с Бухштабом приехали в Одессу к Лидии Яковлевне, в их среду вошли еще Юлия Ипполитовна Солнцева, замечательная киноактриса, замечательно красивая женщина, жена А. П. Довженко, прославившаяся в главной роли фильма «Аэлита» по роману А. Н. Толстого, и местная девушка, тоже красавица, рыбачка Хваня (Фаня). Такая вот у них «сбилась тусовка».

В стихах, которые сейчас будут приведены, упоминаются крыша невысокого строения на окраине Одессы, где Харджиев и его друзья днем загорали, а вече-

ром танцевали, Кармен — Хваня, мещанские романсы, которые они любили распевать, дурачась. Доски судьбы, ясно — аллюзия на Хлебникова и, метонимически, на Харджиева, который тогда был погружен в мир Хлебникова. А вот почему доски судьбы у Кармен — Хвани, я точно не знаю. Мне было сказано, что для участников «тусовки» это был игривый намек на увлечение Харджиева; как бывает, разговор ушел в сторону, и это место так и осталось непроясненным. Привожу стихотворение Бухштаба.

Когда-нибудь, глядя на город
Из окон высокого дома
И видя огни в отдаленьи
Сквозь голубоватый туман,

Вдруг вспомнишь железную кровлю,
Где Харджиев радостно пасса,
Черты Аэлиты заснувшей
И доски судьбы у Кармен,

И звуки мещанских романсов
Над Понтом, носившим галеры,
И голубоватое небо
С растекшимся Млечным Путем.

Одесса, 30 июля 1928.

Полтора месяца спустя, перед отъездом, Харджиев откликнулся на это стихотворение своим, из которого у меня сохранилось, к сожалению, только одно четверостишие. Царица марсиан здесь — конечно же, Ю. Солнцева — Аэлита.

И ты прощай, родная бухта,
Где, кроток и совсем не пьян,
Ингерманландский ангел Бухштаб
Плясал с царицей марсиан.

Одесса, 19. IX. 28.

Лидия Яковлевна рассказала мне, что Бухштаб в молодости был замечательный и неутомимый танцор.

Так благодаря текстам, созданным и датированным Бухштабом и Харджиевым и сохраненным Лидией Яковлевной, к нам из семидесятилетней дали вернулись два дня жизни Харджиева и его друзей, казалось, вместе с другими днями безнадежно ушедшие и навсегда утраченные. Воистину *quod non est in actis, non est in mundo*. Афоризм, дорогой сердцу каждого филолога.

РАССКАЗЫ БЕЗ ЛЕГЕНДЫ

Осенью 1988 г. Николай Иванович Харджиев в одном из своих писем в ЦГАЛИ написал: «В сотрудничестве с Э. Г. Бабаевым я готовлю к изданию письма А. А. Ахматовой ко мне».

Это правда.

Николай Иванович принял на себя самую трудную часть работы.

Он действительно готовил публикацию, то есть сверял перепечатанные на машинке тексты с автографами, указывал на редкие библиографические источники, называл пропущенные или забытые имена, сообщал неизвестные факты, необходимые для комментария.

А я лишь заботился о том, чтобы свести все рукописи воедино и, главное, довести до конца начатую работу*. Один я бы никогда не справился с комментарием, да еще в такие сжатые сроки. Рукопись готовилась к юбилею Анны Ахматовой в 1989 г.

С меня было достаточно и того, что Николай Иванович принял предложенную мною композицию всей работы в целом, в которую, помимо писем Ахматовой, вошли также и другие письма, если в них речь шла о ней, и ее надписи на книгах и фотографиях.

В те дни мы часто виделись и подолгу беседовали обо всем, что касалось публикации писем Анны Ахматовой.

Я и прежде восхищался рассказами Николая Ивановича о поэтах и художниках 20—30-х гг. и сожалел о том, что они не записаны им и существуют лишь в устной форме.

Пересказывать его сюжеты невозможно, потому что он дорожит каждым словом и жестом. К тому же в его рассказах огромное значение имеет интонация, в которой удивительно сочетаются лирика, драматизм событий и ирония в духе Маяковского. «Я в комнатенке-лодочке проплыл три тыщи дней...»

Когда Харджиев редактировал комментарий, в рукописи не оставалось ни одного «лишнего слова». У него были какие-то диковинные очки с боковыми

* Публикация «А. А. Ахматова в письмах к Н. И. Харджиеву» первоначально появилась в журнале «Вопросы литературы» (1989, № 6, С. 214—247), а затем была перепечатана во II сборнике «Ахматовских чтений» («Тайны ремесла» М., 1992, С. 198—232).

«шорами». Иногда он вооружался круглым увеличительным стеклом внушительных размеров и безжалостно вычеркивал все, в чем мог заподозрить «легенду».

Поэтому мне особенно хотелось включить в комментарий его рассказы (без них обойтись было невозможно), но в его собственной, авторской редакции. По видимому, Николай Иванович почувствовал это. И, когда мы подошли в нашей эпистолярной летописи к событиям лета 1940 г., он взялся за перо. И вскоре я получил рукопись его рассказа о встрече Анны Ахматовой и Марины Цветаевой.

Рукопись начиналась как комментарий: «Начало июня 1941 г. Москва. Как известно, при первой их встрече никто не присутствовал. Второй встрече предшествовало знакомство с Цветаевой Т. С. Грица и мое у А. Е. Крученых. Мы беседовали главным образом о Хлебникове, которого Цветаева высоко ценила. Ей был подарен том „Неизданных произведений“ Хлебникова, вышедший под нашей редакцией в 1940 году».

И продолжался как рассказ, который можно было бы назвать:

Вторая встреча

Вскоре Цветаева приехала с Т. Грицем ко мне в Александровский переулок, где и состоялась ее вторая встреча с Ахматовой.

Цветаева говорила почти непрерывно. Она часто вставала со стула и умудрялась легко и свободно ходить по моей восьмиметровой комнатенке.

Меня удивлял ее голос: смесь гордости и горечи, своеволия и нетерпимости. Слова «падали» стремительно и беспощадно, как нож гильотины.

Она говорила о Пастернаке, с которым не встречалась полтора года («он не хочет меня видеть»), снова о Хлебникове («продолжайте свою работу», «лучший способ сохранить рукопись — ее напечатать»), о западноевропейских фильмах и о своем любимом киноактере Петере Лорри, который исполнял роли ласково улыбающихся мучителей и убийц. Говорила о живописи, восхищалась замечательной «Книгой о художниках» Кареля ван Мандера (1604), изданной в русском переводе в 1940 г.

— Эту книгу советую прочесть всем,— почти строго сказала Марина.

Анна Андреевна была молчалива.

Я подумал: до чего чужды они друг другу, чужды и несовместимы.

Когда Цветаева, сопровождаемая Т. Грицем, ушла, Ахматова сказала:

— В сравнении с ней я телка.

Я рассмеялся:

— Но у вас есть одно преимущество, которого нет у Цветаевой. Ваши стихи совсем не виртуозны.

На этом — «без легенды» — можно закончить историю последней встречи двух поэтов.

Концовка рассказа очень характерна для Харджиева.

«История без легенды» — это его жанр, в котором с наибольшей свободой проявилось такое свойство памяти, как острота наблюдения и точность. Он помнил многое из того, что забывали или уже забыли другие, и многое из того, о чем некоторые не хотели помнить.

По поводу какого-то рассказа, тоже, конечно, без легенды, Ахматова, удивляясь его правде, сказала, смеясь, что у Николая Ивановича есть «преступная точность» в деталях.

Они были дьявольски остроумны, Анна Ахматова, Николай Пунин и другие «собеседники века». О них-то и шла речь в той эпистолярной прозе, которую мне довелось готовить к печати.

Николай Николаевич Пунин когда-то был похож на «молодого Тютчева», а потом его превратили в «лагерную пыль». По поводу время от времени возникавших «самообольщений» и надежд он говорил: «Главное — не терять отчаяния». Эти слова часто повторяла Ахматова.

Что касается замечания Харджиева о «виртуозности», то, кажется, оно как-то связано с мыслью В. Э. Мейерхольда, который однажды сказал, что ни один фехтовальщик во время настоящего боя не будет тратить времени на «балетные па». Жалею, что не спросил об этом в свое время у Николая Ивановича.

Но работа была столь «плотной», что не оставляла места для разговоров из области легенд.

Собственные рассказы Харджиева органично сочетались с его же комментариями к письмам Ахматовой, придавая некоторым эпизодам этой своеобразной исторической хроники стереоскопичность художественной прозы.

Когда мы приблизились к событиям 1944 г., Харджиев еще раз взялся за перо и написал еще один рассказ без легенды — о своей встрече с Львом Николаевичем Гумилевым на Киевском вокзале перед отправкой воинского эшелона на фронт.

«Недавний ссыльный Л. Н. Гумилев,— говорится в комментарии к его письму с фронта,— оказавшись в Москве, проездом на фронт, сумел дать знать о себе Харджиеву запиской, где был указан путь (пятый), на котором стоял воинский эшелон (в районе Киевского вокзала). Эту записку Харджиев прочел в столовой Центрального дома литераторов. Рядом с ним за столом оказалась И. Н. Томашевская, и они вместе отправились разыскивать Гумилева».

Далее следует рассказ Харджиева, который можно назвать:

Пятый путь

Это было зимой 1944 года. С большим трудом нам удалось добраться до пятого пути.

Выход на пятый путь охраняли часовые.

Я объяснил им, что нас привело в запретную зону, и они участливо разрешили нам пройти вдоль глухих беззаконных вагонов.

Часовой выкрикивал:

— Гумилев!

И у каждого вагона отвечали:

— Нет такого!

И наконец из дальнего вагона выскочил солдат, в котором мы с радостью узнали Л. Гумилева.

Он сразу же заговорил о своих научных интересах. Можно было подумать, что он отправляется не на фронт, а на симпозиум.

Слушая этого одержимого наукой человека, я почувствовал уверенность в том, что он вернется живым и невредимым.

Николай Иванович Харджиев принадлежал к тому редкому уже теперь типу писателей, у которых нет наготове пишущей машинки.

У многих она устанавливается обычно на столе, между хозяином кабинета и его собеседником, или выглядывает откуда-нибудь сбоку, из-за шкафа, как мина замедленного действия.

У Николая Ивановича на столе обычно лежат старые письма, вырезки из свежих газет, книги, а также карандаши, фломастеры, шариковые ручки, про которые он с сожалением говорит, что они «ничего не пишут».

Он весь находится во власти устной интонации, устного общения.

Эта интонация угадывается и в его рассказах; она есть и в его комментариях, где мелькают чисто харджиевские сюжеты, записанные им самим.

Сюжеты, которые по каким-то причинам не стали рассказами. Но и они по своему хороши, как живые наброски неоконченной композиции.

Вот, например, рассказ о встрече Анны Ахматовой и Маяковского в «Бродячей собаке»:

Это было в подвале «Бродячей собаки». Маяковский настойчиво просил Мандельштама познакомиться его с Ахматовой. Они стояли друг против друга, «как лошади», и Маяковский так и не произнес ни одного слова. Потом он от нее «отвалился» (Мандельштам сказал, что не может найти другого слова). Сила порыва была обратно пропорциональна умению «подойти».

Маяковский говорил совсем по другому поводу: «Простое как мычание». Ахматова сказала, тоже совсем по другому поводу: «В сравнении с ней я телка». Но что-то есть родственное в этих метафорах.

Харджиев называет себя «стиховедем». Но он видит и чувствует не только стих, но и поэта, его характер, его жест, манеру общения и линию поведения. Это придает его рассказам пластическую выразительность.

Вот начало его рассказа о рисунке Модильяни в интерьере дома Ахматовой на Фонтанке:

«Рисунок Модильяни я увидел впервые осенью 1930 г. у Ахматовой в Фонтанном доме.

Небрежно окантованный, с отбитым углом стекла, рисунок висел на стене у окна.

Я спросил, кто автор этого рисунка, поразившего меня своим линейно-пластическим ритмом.

— Амедео Модильяни,— ответила Анна Андреевна.— А вот Николай Николаевич к нему равнодушен...»

Это было прекрасное начало, с элементами быта; и появление здесь Николая Николаевича Пунина тоже было многообещающим. Но его отношение к Мо-

дильяни так и осталось загадкой, потому что Николай Иванович как бы переключил регистр и заговорил языком искусствоведения, оставив рассказ в собственном смысле слова неоконченным.

Я не раз высказывал сожаление о том, что некоторые сюжеты в комментариях не получили самостоятельного развития в жанре «рассказов без легенды».

Может быть, поэтому, когда наша совместная работа над комментарием окончилась, Николай Иванович подарил мне рукопись своего рассказа «Мой первый роман», как бы «сверх программы».

Весь рассказ умещается на одной страничке.

*Мой первый роман**

Этой прелестной сероглазой девочке, единственной дочери известного благотворителя, было десять лет. Наклоняя тонкие свои пальчики к ладони, она горделиво пересчитывала своих женихов, одним из которых был я.

Однажды она поцеловала меня среди кустов цветущей сирени и даже прижалась ко мне всем телом. И все-таки я ее возненавидел.

Ни один из ее сверстников-женихов не мог бы раздавить жабу. А эта своевольная девчонка раздавила. Голой ногой.

— Ты дрянь,— сказал я не своим голосом и ударил ее по щеке.

Она засмеялась. Это был сухой злобный смех взрослой женщины.

— Ты дрянь,— повторил я и ударил ее яростно.

И тогда она завизжала, как собачонка, попавшая под колесо.

Это был действительно целый роман на одной странице, как стихотворение.

В этом рассказе все было удивительным: не только то, что десятилетняя девочка засмеялась, как взрослая женщина, но и то, что ее жених, ее сверстник, мальчик десяти лет, возмутился ее жестокостью, как взрослый человек.

Хотя и поступил, как мальчишка.

Это одна из тех «детских трагедий», которые совершаются вдали от взрослых, где-нибудь в кустах цветущей сирени или возле болота, над раздавленной жабой, но запоминаются на всю жизнь.

В «Моем первом романе» есть что-то заумное, не выраженное ясно в словах.

Но, как отмечал Ю. Н. Тынянов в статье «Литературный факт», «заумь была всегда», особенно «в языке детей». Очевидно, она была и в их поступках и в отношениях друг к другу.

Когда «детская заумь» стала «литературным фактом», появилась литература, получившая название «дадаизм», что можно перевести как «детский лепет» или «ребяческий лепет».

Хотя этот «детский лепет» может прозвучать оглушительно, как в «Моем первом романе»: «Ты дрянь!»

* Публикуется впервые.

Во время составления комментария мы так долго были в тесном ряду литературных фактов, что у Николая Ивановича, так же, как у меня, появилось желание выйти за пределы литературы как таковой.

Так, очевидно, и возник этот рассказ, получивший название «Мой первый роман». На рукописи есть надпись Харджиева: «Эдуарду Григорьевичу Бабаеву, пожелавшему сохранить сей ребяческий лепет. Н. Х. 1988. декабрь».

Можно сказать, что Н. И. Харджиев, современник и собеседник Хармса и Введенского, был одним из ярких представителей русского дадаизма. «Мой первый роман» — чистый образец того «ребяческого лепета», который заставляет задуматься над таинственными глубинами детского подсознания.

Если же говорить об истоках стиля «рассказов без легенд», то, как мне кажется, этот стиль сложился не без влияния прозы Владимира Маяковского; я имею в виду такие его вещи, как «Я сам» и «Как делать стихи», в которых тоже есть нечто от «дадаизма» («Краска — дело мамино, / Моя мама Лямина»...).

К своей повести «Недолгая жизнь Павла Федотова» Харджиев взял эпиграф из записок художника:

«Сила детских впечатлений, запас наблюдений, сделанных мною при самом начале моей жизни, составляет основной фонд моего дарования».

Эти слова, как нам кажется, вполне применимы и к Харджиеву как к писателю и человеку.

Но это тема другого разговора.

Я здесь только хотел сказать, что «рассказы без легенды» — это «литературный факт», который уже нельзя не учитывать, говоря о творчестве Харджиева.

Что же касается «отрицания легенды», то эту мысль чаще всего высказывают именно те, кто сам становится легендой своего времени.

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ О Н. И. Х.

... однажды встречали Новый год вдвоем. На письменном столе были яблоки, поджаренный хлеб и красное вино в фамильных баккара. Отсутствующую рождественскую елку украшали празднично и загадочно сверкавшие рассказы хозяина.

Особенно мне запомнился один из них.

Как-то Даниил Иванович Хармс, Николай Макарович Олейников и Николай Иванович Харджиев собрались в гости к Николаю Алексеевичу Заболоцкому по случаю его тридцатилетия. Это было 7 мая 1933 года. Но Александра Ивановича Введенского почему-то не было.

Шли мимо витрин, блиставших гастрономической роскошью (тогда еще были магазины, где можно было купить все, но баснословно дорого).

Заглядывая туда, Даниил Иванович Хармс меланхолически заметил: «Вот бы где переночевать...»

Едва наскребли денег и купили самое дешевое — красной икры и водки, довольно много.

Жена Николая Алексеевича Заболоцкого покинула мужское общество и ушла к тетке. Ночевали у юбиляра.

Даниил Иванович Хармс, Николай Макарович Олейников и Николай Иванович Харджиев страшно веселились, хохотали и дрались подушками.

Николай Алексеевич Заболоцкий сидел, как деревянный Будда.

Пили всю ночь.

Под утро заспорили о фигуре Гоголя в картине Александра Иванова «Явление Христа народу» — кто он? последний из собирающихся креститься? или ближайший к Христу?

Едва дождалась открытия Русского музея, и все четверо отправились решить спор на месте.

Пробегали роскошные залы — восемнадцатый век! Какая живопись! какие сюжеты! фигуры! лица!

И вдруг в конце анфилады им предстало нечто невиданное.

— А это что за дрянь?!!! —

Все четверо подбежали и уставились.

В огромной золоченой дворцовой раме перед ними висело зеркало.

В нем отражались небритые, бледные после бессонной ночи, растерянные лица Николая Алексеевича Заболоцкого, Даниила Ивановича Хармса, Николая Макаровича Олейникова, Николая Ивановича Харджиева...

Но Александра Ивановича Введенского не было.

— Что? Что? — говорил Николай Иванович, подталкивая меня локтем и возвращая в нашу новогоднюю ночь, довольный произведенным смущением.

Какой сюжет! Какие лица!

Михаил Мейлах
Санкт-Петербург

«ЧЕЛОВЕК, ОЧЕНЬ СРОДНЫЙ ПОЭЗИИ...» Из разговоров с Н. И. Харджиевым

Русская литература полна писателей-мифов — от мифологического в полном смысле слова автора «Слова» до Хлебникова и Ахматовой. В русском литературоведении и истории русского художественного авангарда человеком-мифом стал Николай Иванович Харджиев. Мифологизирующие модели русского футуризма, изучению которого он посвятил свою жизнь, наложившись на его уникальную личность, способствовали созданию этого необыкновенного образа. В перспективе Харджиев, друг Хармса и Ахматовой, присутствовавший, кстати, при ее встрече с Цветаевой, беседовавший с Мандельштамом и Пастернаком, Малевичем и Романом Якобсоном, предстает в окружении таких же людей-мифов. Он знал и ценил Тихона Чурилина и Василиска Гнедого, которых он издавал или помогал издать, был связан теплыми отношениями с Крученых — недавно увидела свет их стихотворная переписка. Но главным для Николая Ивановича всегда оставался Хлебников. Историю русского авангарда Харджиев знал как — в буквальном смысле — никто; другими словами, никто не знал ее так, как Николай Иванович. Помимо всех необходимых инструментов филологического анализа (которыми сам Харджиев владел в совершенстве), важнейшим он считал «ух», которым сам он, опять-таки, наделен в наивысшей степени; к этому можно было бы добавить, что в неменьшей степени он одарен художественным зрением. Ни с чем не сравнимым наслаждением для меня всегда было смотреть вместе с ним выставки (как, например, выставку его любимого художника Ларионова в 1970-м году) или даже каталоги, которые я привозил ему из поездок и которые он комментировал с той же живостью и с тем же воодушевлением, с каким он вел беседу.

Николай Иванович был, несомненно, одним из великих *causeurs* эпохи — из людей, с которыми я встречался, я могу сравнить его лишь с Исайей Берлиным. Его уникальная осведомленность в области искусства, вобравшая опыт его собственного общения на протяжении многих десятилетий со множеством художников кисти и слова и помноженная на редкостную поэтическую и художественную восприимчивость, обостренную, в свою очередь, невероятной субъективностью и резкой пристрастностью его оценок и мнений, придавали, в сочетании с

чисто «харджиевской» экспрессивностью речи, ее неповторимым стилем, каждой с ним беседе вкус праздника или, точнее, «пира» в классическом значении этого слова.

Несколько раз на протяжении последних лет, завершивших тридцатилетие нашей дружбы, я приносил с собой магнитофон, и Николай Иванович, без особого восторга разрешавший его включать, тут же о нем забывал и разговаривал без оглядки на запись. Это позволило сохранить несколько образцов восхитительной харджиевской речи — неповторимую манеру разговора, с его причудливыми поворотами, ассоциациями и лейтмотивами, взрывами негодования, жестами отчаяния и всплесками юмора. Я привожу несколько расшифрованных записей с минимальной редакцией текста и минимальными же купюрами, надеясь, что число неизбежных при подобной расшифровке неточностей тоже окажется минимальным. Но я воздержался от какого бы то ни было комментария: читателям этой книги затрагиваемые темы должны быть не чужды. *Еже речё, речё.*

* * *

— *Николай Иванович, мне недавно показали масло Лисицкого, конструктивистский такой самолет...*

— Какого периода? Может быть, еврейского?

— *Нет, конечно более позднего.*

— Это уже подозрительно. Ранние его вещи определить легко. Что касается еврейских вещей — нельзя сказать, что он был таким уж рабским эпигоном Шагала, — они тоже очень любопытны, потому что связаны с еврейской каллиграфией, рукописной книгой, а Шагал этим не занимался, ему лень было. Какая дивная книга — «Пражская легенда!» «Козочка», та — похуже. У него были писцы, которые писали для него тексты — сойферы, что-то средневековое было в этих писцах, а он сделал обрамление, это так изумительно построено! Он был, конечно, график, а не живописец, хотя ставил и цветовые задачи. Ранних работ Шагала я не знаю, а эти были замечательные. У Софьи Михайловны, его вдовы, был замечательный Проун — очаровательный, все выстроено на игле — не знаю, куда все это девалось, может быть, сын пропил. Еще один Проун купила Кэтрин Дреер, миллионерша из Общества помощи новому искусству. Дреерша эта сама была художница, неважная, правда. Она была женой Марселя Дюшана — он женился на этой богатой даме, бойкий такой был вечный молодой человек. Был он, конечно, очень талантлив, но и безобразник. Рисовал он как черт! Есть у него рисунок — закачаться можно, как нарисовано! Но больше он учился «не уметь», если можно так выразиться. Потом он женился на другой. Так вот, эта дама, которая была намного старше его, где-то купила этот Проун. Замечательный Проун — висящий в воздухе небоскреб. Сделан он так — круг, который его держит, основа-

нием глубоко врыт в землю, а небоскреб висит в воздухе. А внизу пирамида, притягивающаяся всем тяжелым основанием к земле — это для контраста. Камилла Грей в статье о Лисицком сомневается, что это его вещь, но я потом нашел историю этого Проуна в американских каталогах, даже номер его известен — Проуны ведь все нумерованные. Ранние картины маслом есть в Германии, если их не уничтожили при фашистах.

— *Есть круглый Проун в коллекции Лобанова-Ростовского, там сзади надпись рукой Лисицкого, смысл которой — чтобы постигнуть бесконечность мира, нужно заключить элементы в круг, где они пребудут в состоянии уравновешенного движения. А само слово «Проун» изобретено Лисицким?*

— Да, но идет оно от УНОВИСа — «пространство УНОВИСа», слово хорошее. А «УНОВИС» — «Утвердители Нового Искусства» — придумал Казимир, это пример его отношения к слову. У меня его старые письма со всякими неологизмами, в том числе юмористическими есть. У него очень интересная статья о поэзии, он и стихи писал. Ранние мне попадались любопытные. Верлибр, анафоры — в общем, неплохо.

— *Но ведь русский язык у него странноватый, полонизированный.*

— Да, несколько коряво, но выразительно.

— *Его родной язык — польский?*

— Он по-польски говорил и писал, но семья, конечно, обрусевшая. У меня есть письма Эттингера, сумасшедшего старика, который ему, конечно, был чужд, но он был весь в искусстве и написал по-польски письмо Малевичу, и тот ему по-польски ответил. Брат его Болеслав уехал в Польшу, где и умер, а Мечислав умер здесь. Всего их было десять сестер и братьев.

— *Кто-то из них жил на Украине?*

— Сестра Виктория, ему совершенно чужая. Была еще сестра Северина, которая одно время у него даже жила на ролях домработницы — она была серая, абсолютно дикая женщина. Она пережила его, да его и мать пережила — старуха умерла во время блокады. Он дружил с братом Мечиславом, который жил в Москве.

— *Для меня несколько неожиданно, что Малевич как будто был близок с Гершензоном.*

— Малевич с ним дружил и обожал его. А тот очень его ценил как мыслителя. Когда Гершензон умер, Малевич его очень оплакивал. Более того: в кабинете Гершензона висел «Черный квадрат». Странный был человек, сумасшедшего темперамента! Но Малевич его читал до конца жизни, всегда о нем вспоминал — этого, кажется, никто не знает. Кристальнейший человек был Казимир...

— *Имел ли Ган какое-нибудь отношение к Малевичу?*

— Ган был в Витебске, якобы конструктивист, черт знает, что такое, понять невозможно! Он был, кроме того, страшный вор — стал делать выставку Малевича

помимо него самого, забрал много работ, и потом их было никак не получить обратно. Этот аферист был связан с анархистами, у него были ключи от морозовского особняка — можете себе представить! — где оставались драгоценности, вещи, утварь... анархисты черт знает что творили. В общем, Вы представляете, что такое этот Ган. Красавец был мужчина, который женится на этой паршивой бабе Эсфири Шуб, а она сама была пройдохой первой степени — написала потом биографию, где Ган и не упоминается! Про нее был анекдот. Знаете, в кино, когда все снимали сверху, такие искривленные кадры, она кричала: — «Я тоже хочу снимать сверху!». Ей репутацию раздули страшно, а она была никто, якобы монтировала... А на самом деле у нее была опытная монтажница Сливова, она все и делала, а Эсфирь только смотрела на свет. Тоже аферистка.

— А я познакомился в Стокгольме с внучкой Морозова. Такая буржуазная дама. Ее мать — дочь Морозова — вышла замуж за эстонца, а потом у нее был роман с остзейским бароном — эта дочь от него. Этот барон еще жив, я был у него в гостях. Во время войны он служил в немецкой армии переводчиком... Дочь говорит, что он каких-то польских партизан учил немецкому языку, — скорее, я думаю, он русских допрашивал. А сейчас — милейший старик. Он попал в плен к русским, двадцать лет здесь просидел, потом его выпустили, он вернулся в Германию и сейчас живет в замке у другой своей дочери.

— Да... судьбы... Так вот, Лисицкий не собран. Сколько было выставок, каталогов, в Англии, Голландии... А — не собран и по сей день. Нет представления о всех его работах.

— Между прочим, власти в Прибалтике теперь возвращают дома потомкам бывших владельцев. И немного, но есть, кто предъявил права и въезжает.

— Страшно в такой дом въехать, там ведь привидения, да еще какие! Наивные потомки.

— У меня есть знакомая, урожденная Зиновьева, она замужем за графом Монтескью Фезензаком, родственник которого послужил прототипом прусского де Шарлюса...

— Есть его портрет Уистлера.

— И вот, она получила дворец в таллинском Вышгороде, откуда ее дед или прадед управлял Эстляндией. Странно, что власти все-таки признали, что незаконно экспроприировали имущество.

— Ничего, тут недавно выступал Каганович — представляете, он еще жив, пел хвалу Сталину, — что, опять начинается? Иногда слышишь, что при Сталине был порядок — им не надо было ни о чем думать и что-то давали в магазинах. Как это жалко все и отвратительно! Выжившие из ума идиоты. Из огня да в полымя и обратно, несчастная, проклятая страна — люди вообще ничего не понимают... Ругают вот Маяковского — один тут идиот его ошельмовал, — наглость, цинизм, глупость какая!

Звонит телефон. Николай Иванович, который до этого говорил возбужденно, меняет тон и отвечает на звонок тем же слабым голосом, каким он меня встретил и каким разговаривал в начале нашей беседы, столь его оживившей. И вдруг он кричит в трубку:

— Что делать? Взять ведро с сивухой и засунуть в него голову!

Бросив трубку, возвращается к столу, за которым сидел:

— Не удивляйтесь, это соседи, донимают меня идиотскими звонками.

Разговор продолжается.

— А вне официальной поэзии тоже какая-то чушь, я знаю целую семью, где все — отец, жена и сын — «стихают пихи», это все-таки ужасно, когда вся семья пишет визуальные стихи! Калечат детей! Полное отсутствие чувства юмора, что-то маниакальное!

— Лет двадцать назад у меня была антология визуальных стихов, тогда они назывались «конкретные».

— Это допотопные новости. Это смешно, и то, что они докатились до русской провинции, говорит о том, что это такое! Отцом всего этого считается Маринетти. Карло Беллоли когда-то устроил выставку с диким названием — «Русский вклад в пластические авангарды» — хаос чудовищный, вплоть до курьезов, как, например, Луначарский в качестве наркома просвещения в 16-м году! Был такой журнал «Парагона», который издавал покойный Тромбадори, там были напечатаны моя рецензия и письмо с разносом этой выставки. А Марцио Марцадури я дал дневник Сетницкой для печати, написал предисловие. Я так молюсь: — Избави меня, Боже, от дури Марцио! Он был в восторге, записи Ольги Николаевны — это же первоисточник, она была ближайшей приятельницей Крученых, у них был роман, потом он кончился, но дружба осталась. Она была очень милая, христианка, федоровка, как и ее отец, оба они дружили с поэтом Горностаевым-Остромировым, писавшем о Федорове — все они, так же как и Устрялов, были расстреляны или погибли в ссылке. Она небездарная поэтесса, ее стихи хвалил Пастернак, о котором тоже есть в дневнике. Живой она была человек, очень сродный поэзии. Крученых умер у нее на руках в коридоре больницы. Очень верный ему человек — а у того были другие дамы.

— А Вы читали дневники Вячеслава Иванова?

— Они опубликованы еще не полностью, хотя полностью сохранились. Там есть интересные вещи. Очень неприятно написано по поводу Городецкого — эрос, ну, такой, до конца не доведенный. Анна Андреевна мне как-то сказала, что она тогда ничего не понимала — страшная была привязанность, а он ведь гораздо моложе Городецкого. Я Городецкого знал — мерзкий тип, противный, грязная скотина. То, что Анна Андреевна говорила о Городецком, имело и второй смысл. Еще она говорила — вот крыса, похоже на Городецкого.

— Анна Андреевна не любила Иванова, хотя ценила его зрелую критику и поздние стихи.

— Она их не знала, это я ей прочел «Зимние сонеты». В Марьиной Роще. Она была потрясена. А критика— это даже не критика, а эссеистика. Насколько тоньше Брюсова! И стиховедение брюсовское тоже очень унылое. А знаете, Брюсов бессознательно, по звучанию, где-то у себя просто вставил кусок из «Полтавы»! Это, конечно, неосознанный плагиат, но все же!

— Цветаева о нем хорошо сказала: «герой труда».

— Да, похоже. Первый поэт, который жил на первом этаже Первой Мещанской улицы, пыльные портьеры, фикусы— купчик, да и только. А эта его кошмарная эротика! Баба его жуткая последняя... Стукачка, была связана с мужем Марины. Стерва страшная. Хищные зубы, но очень красивые глаза, чем-то похожа на Иуду Яковлевну...

— Был юбилейный вечер Мандельштама в Колонном зале— я пошел, потому что никогда там не был. Вторая часть была даже симпатичная— только музыка, вещи, упоминаемые в стихах,— Палестрина, «Аве Мария», «Песни» Шуберта. В общем, тактично. Но в чем-нибудь их лицо обязательно да прорвется: над сценой висел огромный портрет Мандельштама, который делали явно те же люди, что обычно делают портреты вождей,— и этот такой же зализанный...

— Ему вообще не везло на портреты, кроме, разве что, Митурича— этот любопытный, а так все портреты ужасны.

— Потом была выставка в Литературном музее— довольно полная, все издания, масса периодики... Я там увидел удивительные вещи— рисунки Петроградской тюрьмы Евгения Лансере,— он рисовал следственный изолятор. Я даже не знал, что он там побывал, я знал только, что в 20-е годы он укрывался в Грузии— ездил в археологические экспедиции, копировал средневековые фрески... Но эти рисунки можно было сделать, только побывав в тюрьме,— очень хорошие рисунки, без всяких претензий.

— Да, Мандельштам очень с ним дружил.

— Но они зачем-то выставили копии листов его последнего следственного дела, где и про Анну Андреевну...

— А что именно?

— Про Анну Андреевну очень обтекаемо, но он ее все-таки назвал— сказал, что читал ей стихи. Конечно, из него это все выколачивали, но... правда, про нее очень уклончиво, что она отозвалась только о форме, что форма мастерская, и он от себя уже сказал, что их воздействие тем более вредное, что хорошая форма. Там названы и Петровых, и Герштейн... Кстати, на выставке есть фотография— Вы с Малевичем.

— Странно— зачем она на этой выставке, да я никому ее и не давал.

— В Москве есть замечательный издатель— Сергей Кудрявцев, который каким-то образом получил из КГБ следственное дело Терентьева. Это такой ужас!

На 120-ти страницах он описывает, как его завербовала в 21-м году в Константинополе английская разведка, как он получил задание с помощью беспредметного искусства разлагать сознание пролетариев. А заумь объявляется способом шифровки антисоветской информации,— подумайте, это уже к тридцатому году! И какая тупость, именно— заумь, принципиально асемантическая. И он очень много пишет о Малевиче, как он его вовлек и как Малевич после этого с ним сотрудничал. Даже факты приводит, и об обзриутах, и обо всех... Например: «Малевич сказал мне: к тебе завтра придут два монархически настроенных человека— Введенский и Друскин». Терентьев прямо их называет. Ужас! Как они уцелели! А в каком году арестовали Малевича?

— На несколько дней еще в Витебске, по доносу, но потом выпустили, а после уже в 30-м.

— Тот же издатель, у которого терентьевское дело, хочет издавать статьи Малевича.

— Хорошо бы он связался со мной—я, пока не умер и не ослеп, могу еще что-то сделать. Дайте ему мой телефон или мне— его.

* * *

— Я был недавно в Лондоне, там в галерее Аннели Джуда открылась выставка Габо.

— Как художник Габо для меня не существует, его мертворожденные конструкции— совершенно механические. Зато— Певзнер!!! И у Нимейера в Бразилии перед его домами стоят конструкции Певзнера, небось у Габо, который ближе был, в Америке, не заказывали! Там ведь и архитектура замечательная, марсианская такая... очень хорошо! А этот фонтан ужасен! В таком традиционном городе, как Лондон, и такая галиматья— отсюда льется, оттуда льется, да еще тоненькими струйками... очень смешно! А ведь в Англии было у кого заказать, есть же отличные скульпторы— Хепурт, например, бывшая жена этого плохого художника Никольсона. Ужасный, действительно, художник, такое баракло! А его жена в самом деле талантливый скульптор. Певзнер вообще изначально был гораздо талантливее, чем Габо. Был у них еще один брат— Алексей, который под влиянием Габо написал книгу о них обоих. В ней он поместил ранние рисунки того и другого, в том числе три кошмарных ранних рисунка Габо— ужасные модернистские вещи, что-то жуткое, какая-то баба с кривой рукой! А у Певзнера— дивные реалистические рисунки, нежнейшие, невероятно пластичные, такие, что Габо должен сжаться в кулак и выброситься с этим кулаком в окно! Алексей Борисович не понимает, что реалистические вещи совершенно не противоречат новаторству. Он подвел идиотскую базу, это называлось «углубить биографию»: Габо, дескать, давно был новатором, а Певзнер рисовал, види-

те ли, с натуры. А как он рисовал свою семью—первоклассные рисунки! Когда надо было рисовать с натуры, этот абстрактный художник великолепно это делал. Так что Алексей Борисович тут... какое-то поверхностное у него все-таки восприятие.

— А почему Габо был в Скандинавии перед революцией?

— Очень просто—спасался там от военной службы. Алексей был здесь. Причем любопытно, Габо сразу уехал в Германию и не вернулся, а этот рохля Певзнер сидел здесь и дождался, пока его вышвырнули только в 24-м году. Это был совершенно не от мира сего человек, замечательный, беззащитный. Оба они были небольшого роста...

— А что осталось от Бромирского? Я помню, у Вас висели чудные его вещицы...

— Ну, это только маленькие рисуночки, скульптур у меня не было—это, к сожалению, мелочи. Кое-что я приобрел у Жегина, даже масло одно, а потом—был такой художник Романович,—он знал и Чекрыгина и Бромирского, знал и Ларионова, и вот он прицепился ко мне, чтобы я отдал вещи ему, и я сделал такую глупость—все ему отдал, остались только фотографии рисунков, они у меня тоже от Жегина. Спендиарова, его жена, что-то, кажется, отдала в «Русский музей», какое-то небольшое масло. Кое-что как будто есть по частным коллекциям. А Романович так ко мне пристал, что нельзя было не отдать—у него был просто культ. Он и сам был не бездарный художник, но, конечно, до Бромирского ему далеко...

— А какова история Бромирского?

— Феноменальный художник. Появился он в начале века, совсем молодым выставлялся на ранних символистских выставках как скульптор—почти ничего не сохранилось. Писал он в девятнадцать лет так, что Врубель говорил, что мальчишке левой ногой удастся то, о чем он только мечтал,—а у него был культ Врубеля, он его обожал до конца жизни, он к нему уже сумасшедшему ходил в клинику Усольцева и там с ним общался. Усольцевы приручили этого рохлю Бромирского, который сам думать о себе не умел—такое нелепое существо, не от мира сего—Хлебников рядом с ним мог показаться деловым человеком. Некрасивый он был, но прелестное, необыкновенное лицо—в «Русском музее» есть карандашный набросок Врубеля, а Ларионов так его ценил, что в свои последние дни по памяти рисовал его портреты, в своем духе, но похоже. Один из них он подписал: «Бромирский, скульптор и живописец». Гениально его понял Малевич. Когда тот приехал в Петроград, он дал ему письмо к Матюшину, в котором написал: «Переночуйте его у себя». Фантазия у Бромирского была сумасшедшая! Он говорил, что, когда спускается по лестнице, ему кажется, что он принц. Божественно! Рыцарственный был, необыкновенно благородный. Я написал о нем небольшую статью—это до сих пор единственное, что о нем написано, а потом еще расширил свою работу—он меня интересовал и продолжает интересовать, но

этот новый вариант не напечатан. Там много новых соображений и фактов. Когда я писал статью, я узнал, что Мамонтов однажды увез его в Италию, очень ненадолго, но больше никаких сведений не было, и я предположил, что это, вероятно, весна 1910 года. А потом нашлось письмо к матери, датированное мартом десятого года. Фантастика! А я просто так, сам не знаю почему, это написал. Он очень любил Боттичелли и Беато Анжелико. Понимал все абсолютно. Его взяли на войну, и он пробыл в армии до самого конца — он уцелел, но годы эти были выключены для работы. Он был так талантлив, что взял и написал там роман — писал в караулах, на морозе. Чекрыгин, которому он его читал, говорил, что юмор изумительный. И роман пропал, следа не осталось! Умер он, совершенно нищий, от сыпного тифа в больнице и закопан в общей яме. Его дико ненавидел и ему безумно завидовал Коненков, который в воспоминаниях подло написал, что тот — подражатель Врубеля. Это Коненков подражатель Врубеля! У того не было никакой стилизации абсолютно. Это такая чистая пластика, нежнейшая! Потом, позже, на него повлиял кубизм. Он был автором железной конструкции — памятника, который должны были установить на Красной площади, фигура крылатого гения. Остались потрясающие кубистические рисунки — один у меня репродуцирован в статье. Блеск! Такое понимание кубизма и иконы, какое мало кому снилось! А скульптуру этого «Ангела», чудом уцелевшую, довольно большую, я отыскал в Загорске, ему сломали крылья, потом приклеивали. Когда нашли, статуя была целой, но эти два музейных гения — Пушкирев и его помощник схватили его за крылья, которые остались у них в руках. Чудесная статуя, она теперь тоже в «Русском музее». Из молодых Ларионов больше всего ценил его и Ле Дантю, причем Бромирского — не только как скульптора, но и как гениального живописца. Он и был гениальным, но почти ничего не сохранилось. И был еще такой Кнабе, от которого вообще ничего не осталось, до меня только как-то дошло, будто он вообще ослеп. Бурлюк о нем упоминает только мельком, а все-таки о нем сохранилась легенда как о гении — Иван с немецкой фамилией Кнабе. Кажется, он даже был католик. Он просто исчез — его Ларионов тоже вспоминает. И Фонвизина он вспоминал, ценил...

А Антонова (...) устраивает выставку Бернара Бюффе, — все, что можно было пропустить, они пропустили, а выставку этого посредственного живописца устраивают! Фон какой-то грязный, все расчерчено черт знает каким образом — ужас, что такое. Он подарил одну вещь Эрмитажу, а одну — ей, они считают, что это Бог вещь какая ценность, а он их подарил, потому что ему лестно быть рядом с шедеврами! А они думают, что это мировое событие, подарок Бюффе. Ларионов его вообще презирал! Жулик! Во Франции сейчас нет художников. Так всегда, волнами, может быть, сейчас какое-то другое искусство поднимается... а может быть, и нет.

* * *

— Знаете ли, что я видел в Португалии? Два эрмитажных Рембрандта — «Старик» и «Афина Паллада», потом Рубенс — «Елена Фоурмен», во весь рост, потом Боутс, голландец, необыкновенно красивое «Благовещение». Это все в 20-х годах купил нефтепромышленник Гюльбекян.

— Эту «Афину Палладу», когда она была в Эрмитаже, некоторые считали «Александром Македонским». А что же, он их потом перепродал?

— Нет, он всю свою коллекцию завещал Португалии, потому что там ему построили музей, там его Фонд, и оркестр, и балет... Он вообще там жил последние годы. И там — 24 монументальные вещи из России. Я купил книгу, где подробно описывается история этих его закупок, большая переписка, которую он вел по этому поводу, — все это устроил отдел антиквариата Госторга, причем он лично был знаком и с директором Госбанка. Гюльбекян, следует отдать ему должное, им писал: «Я вам весьма не советую продавать что-либо из Эрмитажа, но если все-таки будете продавать, то продавайте мне».

— Понятно. Ему, вероятно, было в какой-то мере неудобно все это покупать... А сейчас просто и не хочется ходить в Эрмитаж. Была ведь 41 вещь Рембрандта, а в последний раз, когда я там был еще с Анной Андреевной, мы с ней насчитали 26! А сейчас, вероятно, еще меньше? В те же годы продали Терборха, очень красивого, не знаю, куда он попал.

— Старые эрмитажники мне рассказывали, что, когда увозили на тележке очередную картину, сотрудники, знавшие, что они больше никогда ее не увидят, провожали ее, как на похоронах. А в самом Амстердаме довольно мало вещей Рембрандта.

— Но есть в других музеях, например в Роттердаме. А этот колоссальный «Ночной дозор» — когда его расчистили, оказалось, что он и не ночной вовсе, а дневной! Сохранилась копия, где видно, что это все происходит летним солнечным днем! Она просто очень пострадала от времени.

— В Стеделийк Музеуме, где Малевич, масса современного хлама, но есть, конечно, голландская классика 20-го века — Тео Ван Десбург, Мондриан...

— Я помню у раннего Мондриана замечательные разноцветные горизонтальные деревья, потом пошли какие-то точки, а эти его квадраты — мертвые вещи, какие-то цветные стекла для веранды... чертежные вещи... Эти новые голландцы, бельгийцы... У Магритта очень все мастеровито, иллюзорные вещи с такими пространственными сдвигами, но цвет несложный, и вообще, у Дали и Танги все иначе воспринимается, не говоря о Кирико. А это — механические вещи. Мастер, конечно, но это чепуха, я вообще не люблю это слово.

— А Макса Эрнста Вы больше цените?

— Ну конечно!

— А какие у него замечательные подписи к вещам!

— У него и стихи есть замечательные.

— Между прочим, когда в Амстердаме была выставка Малевича, по городу ездил «агитационный трамвай» с огромной надписью: «Malevitch». С этой выставкой у меня связано одно лингвopsихологическое воспоминание о том, как такая минимальная единица, как ударение, может нести огромную смысловую нагрузку. Я встретился на этой выставке со своими друзьями,— русский аристократ, женатый на англичанке, мы вместе завтракали в музее, и она непрерывно говорила по-английски о Малевиче. И вот через некоторое время муж взглянул на нее пристально и ледяным тоном произнес: «Сделай мне одолжение, не говори, пожалуйста, «Мáлевич»! (т. е. с ударением на первом слоге, на английский манер). И я понял, что этот брак обречен, что впоследствии и подтвердилось.

— Это похоже на библейский «шиболет». А к Малевичу кто только теперь не примазывается— эта пройдоха Лепорская, одна из жен Суетина, теперь выдает себя за ученицу Казимира, каковой она никогда не была. Когда Малевич умирал, я удивлялся— почему она по несколько раз в день ездит с улицы Белинского на Исаакиевскую? Оказывается, она, пользуясь обстановкой в доме, таскала его вещи, которые теперь продает в хвост и в гриву! Народная художница, (...)!

Была одна страшная история. Суетин провожал меня на поезд в Москву, мы опаздывали, поезд уже тронулся, и вдруг мы увидели, как женщина, стоявшая на платформе, вдруг бросает под колеса своего младенца. Я уже никуда не поехал, и знаете, что мы сделали? Мы с Суетиным пошли и напились. А еще однажды я, уже взрослый, заболел корью, а может быть, это была не корь, а что-то другое, но я чуть не умер, у меня была температура 41°— представляете! И вот, меня положили в изолятор, а рядом умирал ребенок, у него мать, кажется, проститутка была, и она была даже довольна, что ребенок заболел и у нее его забрали, он умирал, у него мухи сидели на глазах— было лето, а она только один раз к нему и пришла— и все. Он умирал рядом со мной, страшно худой, с огромной головой, что-то в нем было египетское, как дочери Эхнатона... и у меня в бреду что-то было из-за этого ребенка египетское. Бедный мальчик, несчастный, никому не нужный! А эта бабища повертела бедрами и ушла. Его хоронили за счет больницы. Вообще, Вы ведь знаете, какие сейчас ужасы с детьми— и воруют, и насилуют, и убивают... такое несчастье!

— Нечто подобное я видел в Средней Азии— такая же вот мать на вокзале в Самарканде покупала, знаете, этот кошмарный кофе с молоком, наливала в рожок и кормила им совершенно истощенного младенца— это само по себе ужасно, а вокруг нее ходил очень симпатичный узбек— узбеки вообще страшно любят детей— и уговаривал ее отдать ребенка,— он его воспитает, потому что он бездетный... нет, ни в какую, а у нее он, конечно, должен был погибнуть.

— Он ей и нужен был, чтобы ходить и просить с ним милостыню.

— В Италии это вообще превратилось в индустрию — в Риме, проходя каждый день мимо одной церкви, мы с женой заметили, что на руках у цыганок, которые менялись, всегда один и тот же ребенок, наверное краденый, и он всегда спал — и утром, и вечером, значит, его начинали какими-то таблетками, чтобы он не проснулся и не заплакал...

* * *

— Я сейчас готовлю «ОБЭРИУтов» для «Библиотеки поэта». Между прочим, у Хармса при внимательном рассмотрении много зауми, а у Введенского мало, только в ранних стихах.

— Да, мало, но я помню, он часто повторял «нукдох», «нукдох». А есть это слово где-нибудь в стихах?

— «Нукдох, нукдох за ящички / стремятся трупы падчерниц» — это в стихах двадцать пятого года.

— А, да, да. Нечто совершенно бесключевое. Трудно к этому подобраться. Просто есть определенная фонетическая окраска, в этом смысле очень здорово. Знаете, Хлебников полагал, что рождение заумного элемента часто скрыто от самого поэта — он сам не знает, откуда это, из какого эмоционального источника. Хлебников считал, что это очень важная истина, скрытая от самого заумника. Наверное, и здесь тот же случай. Откуда-то выскочило, но для автора это как-то звучало, осмыслялось. Во всяком случае, объяснять такие вещи бесполезно.

— Еще у него есть слово «хнок» — тоже хорошее.

— Да, хорошо. А Олейников в этот сборник тоже войдет? Я отношусь к нему равнодушно. Совсем не то, очень размазано. А кстати, последний вариант «Карася» — «жареная рыбка, беленький карась» — беленький, потому что уже в сметане. Отметьте, что это — последнее чтение. Вы включаете эту вещь?

— Олейникова готовит его сын.

— Он у меня как-то был. А Лариса жива? У меня где-то есть, надо поискать, неизвестные стихи Олейникова, — листочки на машинке, еще от тех времен.

— Из всех них наиболее известен был Олейников.

— Да, это гуляло как юмор — все хохотали — Анна Петровна, Александра Яковлевна, через этих детгизовских дам все и расходилось.

— Известны были лишь несколько «Случаев» Хармса — я их еще в детстве знал от Изергиной, от Браудо...

— Очень мало были известны, да они и сами-то не очень были заинтересованы в распространении своих настоящих вещей, их знали только по детским стихам. А юморески Николая Макаровича гуляли. Николай Макарыч, надменный кавалер... Никогда не забуду нашу последнюю встречу незадолго до его ареста. Он шел мне навстречу с каким-то человеком, тот отступил в сторону, а Олейни-

ков подошел ко мне и сказал: «Наступает ужасное время»,— и очень скоро его арестовали. А еще мы ходили к такому Рейснеру, было очень интересно.

Потом я помню эту знаменитую пьянку с Соколовым, Олейниковым и Житковым— это было у меня. Я снимал очень холодную комнату— что-то было не так с отоплением, и вдруг, в двенадцать ночи— звонок— Олейников. Я позвонил Грицу— тогда еще можно было и ночью какие-то напитки и еду достать— и сказал: «Купи все и гони сюда». Через пять минут все уже были тут— Олейников, Соколов и Борис Степанович. Пили-ели... У Соколова были удивительные глаза— совершенно собачьи. Он не был алкоголиком, но даже от небольшого количества вина совершенно «терял управление». Мы-то, остальные, как вообще нервные люди, не сильно поддавались опьянению, а Петр Иванович упал на пол и изблевался так, что протекло в первый этаж. Скандал ужасный! Борис Степанович ушел в затмении к моей хозяйке и там лег и заснул. Счастливый человек! А нам-то пришлось и убирать, и разбираться со скандалом!

— Говорили, что у Житкова сумасшедшая жена, Вера Павловна.

— Да, полу-арабка или персиянка. Мы у них часто бывали. А у Бориса Степановича, оказывается, в Москве была вторая семья.

— Да, и эта Вера Павловна его безумно ревновала. Друскин мне рассказывал, что она, будучи несколько сумасшедшей, вызвала за ним однажды санитаров, как будто это он сошел с ума. И его повезли в сумасшедший дом. Яков Семенович объяснял, что Житков решил— все сумасшедшие всегда говорят, что они не сумасшедшие, так что он этого делать не будет. И его отпустили.

— Да, очень у него тяжелая, страшная жизнь с ней была. И у Хармса с его Мариной не такой уж был счастливый брак. Эти их постоянные сюсюканья! А что, Александров еще существует?

— Тень иногда еще возникает.

— В этом вот углу? Назовем его «угол Александрова». Не понимаю, как Друскина, святого человека, угораздило связаться с этим малокультурным прохвостом, который вообще ничего ни в чем не понимает, а уж в обзорютах и подавно! Мне он страшно антипатичен, я рад был бы с ним никогда не общаться, но Друскин его ко мне тогда прислал с письмом, рекомендовал как крупнейшего специалиста, и он ко мне с этим письмом и влез! А в издательство его рекомендовала Лидия Яковлевна, которая гораздо больше ценила Олейникова, чем Хармса. Хармс ей был довольно безразличен, и этот пройдоха Александров испоганил Хармса, как только можно— сделал этот омерзительный «Полет в небеса»,— ужасно, убожество полное, десять ошибок на каждой странице! А этот (...) Глоцер, который делает из Хармса юмориста, которым тот никогда не был! Он тоже ко мне лез, но я ему сказал: Вы лучше занимайтесь Вашим Маршаком. Накинулись на обзорютов, как мухи на мед. Вот и Михалков, которого я не уважал ни одной минуты, лезет теперь в меценаты, зачем-то хлопотал о реабилитации Вве-

денского, а кому она теперь нужна? Я помню, Александр Иванович рассказывал, как они втроем встретились в Детиздате, деньги получали, он, Михалков и Олейников, и тот говорит: «Александр Иванович, видите этого типа, он еще обскочит Маршака!» И еще как обскакал! Я помню, во время войны, когда я работал в сценарном отделе в Алма-Ата, приехал этот Сережка, а я был редактором его сценария. Он торчал у меня в номере и все просил затянуть работу, чтобы его не услали во фронтовую обстановку, которой он и не нюхал, конечно, так что мы с ним каждый день мучали этот идиотский сценарий. Тут же была Наташа Кончаловская с сыном, а сыну было лет десять. Потом встречаю как-то этого сына, он за двадцать шагов меня видит и отвешивает мне поясной поклон. Я говорю — «Сережа, что это у тебя такой странный сын, что это за поклоны в пояс на таком расстоянии». А он — «Сын знает, с кем нужно раскланиваться!» Я просто в ужас пришел. Значит, в нем уже нет ничего детского, в таком возрасте обычно еще в лошадки играют. И вот эти два сына, внуки Кончаловского, правнуки Сурикова и папы римского — оба режиссеры!

— У Хармса есть список в записной книжке, под названием «Кого я не люблю»: пункт 1-й — писателей, пункт 2-й — рабочих, пункт 3-й — крестьян. Режиссеров, правда, нет, зато писатели на первом месте.

— Да, к ним у него была просто ненависть. Между прочим, Зощенко он очень любил, у нас был о нем разговор, про «Далекое-близкое». Все, и Анна Андреевна, почему-то вспоминают, как встретили Зощенко на улице — это уже после постановления...

Памяти Николая Ивановича я посвящаю два публикуемых ниже стихотворения.

ДВА СТИХОТВОРЕНИЯ

Чужое небо. Анилиновая синь
с краев протравлена зелено-светлым ядом.
И эта роща на холме — куда ни кинь
сторонний взгляд — всегда зачем-то рядом.

Чужое небо. Апельсинноликий шар
плеснул огня по ватману равнины.
Но вырви-глаз оранжевый пожар
не жарче холодка ультрамарина
зажги-снега, — раскрашенный пробел
в роскошно изданной и скучной книге.
И сам пейзаж — как оттиск-новодел
со старых досок Хиросигэ.

НЕВОЗМОЖНОСТЬ ПОЭЗИИ

Невозможность поэзии.
Обоснование

чужой одушевленности.
Невозможность

поэзии. Обоснование чужой
одушевленности. Невозможность

поэзии. Обоснование
чужой

одушевленности.
Невозможность

поэзии.
Обоснование чужой

одушевленности, чужой
поэзии. Невозможность

обоснования
чужой

поэзии. Не-
возможность обоснования

поэзии
чужой одушевленности.

Невозможность
обоснования

чужой
одушевленности. Невозможность

обоснования
(во)одушевленности

чужой поэзии.
Невозможность

поэзии. Невозможность
одушевленности

обоснования
чужой

поэзии,
чужой

одушевленности.
Невозможность

обоснования
невозможности

поэзии.

Геннадий Айги
Москва

СТИХИ РАЗНЫХ ЛЕТ (1965—1985)

Н. Х.* СРЕДИ КАРТИН

(к выставке М. Ларионова и Н. Гончаровой
в Музее Маяковского)

снова в жару озаряемы

полу-лучи

полу-духи:

леса составлять собирающиеся... —

и в мареве этом:

воздух а п р е л я — как сказано — с о т о г о:

ищет кого-то

как тонкая гарь!.. —

и — будто глазастой

(когда-то)

касавшийся раны:

тянется слабо из сада пустого:

к полу-деревьям

и полу-лучам —

в зале колышущимся

1965

* Н. Х. — Н. И. Харджиев.

НА ТЕМУ БОЖИДАРА

а маска на ветке — лица тонина́:

жизнь — боль на копье! —

и душа на копье:

(Лес-Мирозданье с единственной птицей:

с криком-душой)

26 августа 1965

КРЧ-80

(К 80-летию А. Е. Крученых)

о **ес**ь

твоя поверхность

горящая невидимо

от соприкосновения **не-ес**ь —

хрустит

поэту имя создавая:

крч

крч

крч

9 февраля 1966

Д. Д. И М. Н. БУРЛЮКАМ:

НА ПРОЩАНИЕ

двумя ореолами смутными

где-то в тумане светящие:

откуда? кому?..

а в сердце два облика

гнезда из света:

для черт велимировых

и для загара кавказского

Второго Великого:

такими — соборными
вы виделись нам
в облике яви — при нас удаляющемся:
среди отблесков августа

27 августа 1965

Москва, гостиница «Националь»

ТРЕТИЙ КУЗНЕЧИК

(К «Кузнечикам» В. Хлебникова и Э. Каммингса)

трепещет знак-кузнечик
над полем и под небом! —
(знак — Разуму: быть стражем!
самим собою быть) —
знак препинанья
из окрасок двух:
немного Поле
и немного Бог

1967

ОБРАЗ — В ПРАЗДНИК

В день 100-летия К. С. Малевича

со знанием белого
вдали человек
по белому снегу
будто с невидимым знаменем

26 февраля 1978

У РОМАНА ЯКОБСОНА

(Москва, гостиница «Украина», 1966)

преодолевая
следы
от встреч само-выкладки споров от сна перед

новыми встречами
преодолевая
помятость натруженных щек и подглазья
как просветлялся — выравнивая
движеньем иным звукорядов
давно предслышанных им
впадины (чем-то отцовские)
вне протяжения живущего
рядом — лица

21 июля 1982

д. Каменищево Московской области

Олег Прокофьев

Лондон

МУЗЫКА

повисших звуков голос
катил меня по косогору лет
в ложбинки прошлого и дыры печали
в поющие комнаты с меланхолией лиц
с глазами составленными из зерен симпатии
кидалась на шею собака надежды
и лаяла гулко за дверью груди

КАК В ДЕТСТВЕ

с вышвырнутостью мальчика
в скоростные объятия
внутреннего сгорания души
какая знаменитая скорость
пролетают державные миллиметры
расстояния до обрыва
где лохматые глаза мух
бессмысленно всевидящих
за каждым углом
ждут

Из книги «Свечение слов»

Михаил Еремин
Санкт-Петербург

СТИХОТВОРЕНИЯ

Продлиться пересказом или утварью,
За неподвижность,
Подбездную размером, принимая остановку
Того, что никогда нигде
Не пребывало (Путь из некогда —
Не пред ли —
Рост или таяние — лиминарный след?) еще
Мгновеньем ранее.

1992

Нет, не грустить о славных временах
Народных пирожков с начинкой
Из ливера еретиков,— но, скажем, примерять личины
(Напялил, словно маску, кости таза,
Изящно позвоночник изогнул —
Подобно хоботу противогаза,
И стал неузнаваем вельзевул) и
Беседовать о самоценности плацебо.

1992

Полночна констелляция,
Пруд — лоно лунно — без морщинки,
И — тени, тени, тени... — акустическое одиночество.
Упругую поверхность возмутить
(Затрепетала спугнутая злодея),
Припав губами. Жажда —
Извечнее
И приснее воды?

1992

И ликовать,
И вдруг впасть в отчаянье, пока одушевленно
Кипение
Еще в стога не сложенного луга
И близок профиль спутницы на фоне
Лилово-розовый намет, подложенный
Лазурью — видной
Зари.

1993

Николай Кононов
Санкт-Петербург

СТИХОТВОРЕНИЯ

Ты рыбкой
В плен синьки
По зыбкой
Волынке

Лил танго
Пьяцоллы
В глубь ранки,
В май голый,

Как в танке
Медвежьем
Не ангел
And angel,

А кодлы
Незрячих
Шли хордой,
Чтоб бачил

Я бедных
Лепиров
В победной
Лепнине

Небесной,
Небесной
Над бездной
Словесной...

* * * * *

Мрачно Ангел
Смотрит исподлобья,
Как на танке
Снегом на угожья

Валит Жуков —
Это для жуков,
Папа, мука,
Сумерки богов.

Пропилеи
Пролежней в казарме
Побелели
Как припали парни

К аонидам
Тошно по уставу
Спать, а гнидам
Разводить потраву

Нивы голой
За леском у пряжки
Где глаголу,
Папа, ангел тяжкий,

В око робко
Зрит, как ты дугою
Входишь в топку
И никто с тобою.

СТИХОТВОРЕНИЯ

Кузнечика чеканное лицо
в воронках толчеи нет-нет и видишь,
и сразу не кинжальное словцо —
какое-то ази-аза на идиш.
И с папортником ломким наравне,
растворы форм кристалликом тревожа,
напоминает всем о третьем дне,
дрожа, его виссоновая кожа.

17. 7. 73

* * *

Как птица р ы б а под дождем,
она, в до пят свисавшей рвани,
слюной твердила д о м и с ъ е м,
глядясь раскосо в обе грани.
Ей было плохо там и тут,
косноязычной и горбатой,
лепя из а у т а у ю т,
она в игру просилась пятой.
Опенком в кузовке спала,
и, плача на лугу больничном,
о, в сколь чужие зеркала
она врывалась с д е л о м л и ч н ы м.

И вот пучок дорожных тем,
как безуханные охвостья,
опять ко мне, к нему, ко всем
несет непрошенная гостья.

Зима, Япония, дыра
в стене — ни времени, ни клею...
Старушка, девочка, сестра,
дай пальцы я тебе погрею.

И перед тем, как отойти,
пойми, что мы — не мы, а позы
обнявшихся в наве к прости,
чтоб наши смешивались слезы.

3. 12. 74

Владимир Эрль
Санкт-Петербург

СТИХОТВОРЕНИЯ

д. 54

двигал ствОже Онълый
шИлин тать луч несть плацёр
влаЧИ укОмку свОдок во груслО
избЕг тя ХлОя
гохИт сождАние прилЕ
тра итаУр плещИ надАру
кол ос и ту бо гОлс
мя мАгля свОпр
бремяЕ сметЕ о нОВь увзнАча
женОвн порОвна
ньяч нАрго даст лицО
нендЕ от дЫмил
о раб иЕ обАва

о.н. 1972

* * *

претекание эс ка
накида е кы ука
сок паучий
вертр жгучий
тучи мучат
мокнетад
и отры ие уава
шатр татр маловава
тканье льется

сок поется
 кос вершины аромат
 оск кормшает и умшат

август 1981

* * *

Полуоткрытое окно
 за ним струится день
 смуглей огня ложится тень
 забытая давно

от слов которых нет уже
 и тех что я не знал
 песчаный куст растет в душе
 подобием узла.

Но дождь и пестрая трава
 цветут в других словах
 и за углом поет трамвай
 о стклянных головах.

июнь 1981

ХОККУ

...я и знаю все
 эйхенбаумрозенберг
 хототогису

март 1974

ПЯТЕРИЦА НЕВЕРНЫМ

(неверная пятерница)

В. К.

Всмотритесь — иногда насупленное облако
 глазами алчными шуршит и шарит...
 О подожди! Инсценировкой утлой мысли
 алеет на абсурдном шаре ангел абордажный —
 пустотный ангел... Трезв и я?

1994, в декабре

Раздел II

**К истории
художественного авангарда**

АРХАИЗМ И МОДЕРНИЗМ

«Русские сезоны» начались в Париже в 1905 г. Мгновенный успех русского балета вызвал ряд комментариев в русской прессе и особенно в таких журналах, как «Аполлон» и «Золотое руно».

В этих комментариях чувствовалась национальная гордость, вызванная энтузиазмом французской публики и положительными отзывами парижских критиков. «Когда взвился занавес,— писал один русский рецензент после премьеры «Шехерезады» в 1909 г.,— публика разразилась аплодисментами по адресу декораций,— явление, кажется, небывалое в летописи французского театра»¹.

С особенным удовольствием русская театральная пресса отмечала, что отношение французов к русскому искусству и русской культуре вообще заметно изменилось в течение всего лишь нескольких лет. Художественная выставка, организованная в Париже Сергеем Дягилевым в 1906 г., «разрушила,— как писал критик Я. Тугендхольд в «Аполлоне»,— последнюю заставу между Россией и европейской культурой, разорвала туманную завесу, скрывавшую дотоле от Запада зеленеющую долину русского искусства»².

До сих пор, продолжал критик, французы смотрели на русских художников как на своих учеников. Другой критик признался, что ему сперва показалось странным само сочетание слов «русский балет». Он представлял себе какой-нибудь «полярный балет» со снежной вьюгой, сверканием инея и льдинок³. Когда появились первые переводы Достоевского и Толстого, некоторые французские критики пытались показать, что там в самом деле ничего нет «русского», а есть подражание старым французским образцам⁴. «Теперь,— отметил Я. Тугендхольд,— этого не могло быть, теперь русские художники приехали в Париж не как ученики, сдающие экзамен, но как равные к равным, а в смысле театральной живописи — и как учителя»⁵.

Русские журналы и прежде всего «Золотое руно» обсуждали причины такой перемены. Чем же объясняется этот как будто внезапный расцвет балета в России и в чем его новаторская роль для Запада? Сотрудники «Золотого руна» — а для него писали Вяч. Иванов, С. Городецкий, Е. Аничков, А. Блок и другие — искали ответ в народных традициях. Россия — одна из немногих стран Европы (Испания — другой пример), где народная музыка и старые плясовые традиции еще

сохранились. По мнению сотрудников журнала, источники русского символизма следовало также искать — несмотря на очевидное влияние французской поэзии — в русской народной культуре. Подобным же образом объясняли они и появление русского «модернизма». Типичным примером является отзыв Я. Тугендхольда о русских балетах в Париже. «Но, несмотря на весь космополитизм нашего искусства, уже белеет первый камень этого чаемого стиля: русский архаизм. Народ, бывший раньше объектом художнического жаления, все более и более делается субъектом художественного стиля. К неиссякаемому живому роднику вернулась музыка, возвращается живопись и (как мы уже говорили) хореография. «Жар-птица» — это балет, основанный на славянском мифе, эти танцы, переходящие в народный пляс, эта музыка, пронизанная народными мелодиями, эта живопись (А. Головин), златотканная старинными узорами и даже слишком узорная и «пряничная», — не есть ли это последнее достижение нашего искусства? Перед нами не официальные Стасовские петушки и даже не показательный балет-дивертисмент *Festin*, не патриотическое выявление «национального лица», а серьезная тоска по вольной стихии народного мифотворчества...»⁶

Этот отзыв содержит некоторые модные в то время литературные квалификации. Вячеслав Иванов ввел в дискуссию понятие «мифотворчества», вслед за ним этот термин стали широко употреблять и другие авторы «Золотого руна». Я. Тугендхольд стал пользоваться этим словом не только в философско-религиозных, как Иванов, а скорее в эстетических контекстах. По его мнению, пришло время покончить с официальным, патриотическим и декоративным толкованием народного искусства.

Теперь требуются новые мифы, которые соответствовали бы, как он пишет, серьезной тоске «по вольной стихии народного мифотворчества».

Формирование новой мифологии могло осуществиться путем обновления старых народных мифов. Критик указал на балет «Жар-птица», где хореография, музыка и театральные декорации внесли новое содержание в старую русскую сказку (здесь можно привести сравнение с переработкой Ремизовым народных сказок, которая вызвала обвинение в плагиате)⁷. Другой путь — поиск неизвестных или малоупотребительных мифов из древнейшего периода русской истории. Вячеслав Иванов твердил однако, что народные мотивы здесь не обязательны. Главное — миф о поэтическом творчестве и его соприкосновение «с темными корнями бытия»⁸.

Другой «модный ярлычок», который фигурирует в статье Я. Тугендхольда, — «архаизм». Критик употребляет его как определение «чаемого» чисто русского стиля, который мог бы противостоять господствующему до сих пор «космополитизму» русского искусства и подчеркнуть его «самобытность» (еще одно важное понятие того времени).

Я. Тугендхольд не первым применил термин «архаизм» к новому русскому искусству. Он появился в заглавии статьи М. Волошина «Архаизм в русской живописи».

си», напечатанной в первом выпуске «Аполлона» (1909). Статья, сопоставляющая таких как будто различных художников, как Николай Рерих и Лев Бакст, интересна тем, что показывает амбивалентность понятия «архаизм».

То, что, по Волошину, соединяло этих двух художников, а с ними третьего, тоже упоминающегося в статье,— Константина Богаевского, выглядело, на первый взгляд, общей оппозицией импрессионизму и символизму. Но Волошин нашел более глубокую связь: общую у художников мечту об архаическом. Это, добавляет он, «последняя и самая заветная мечта искусства нашего времени»⁹.

Эта мечта, по его мнению, родилась благодаря археологическим находкам, которыми изобилует конец прошлого века. Уже в 1898—99 гг. Рерих в курсе лекций, прочитанных в Петербургском Археологическом институте, отметил, что «при современном реальном направлении искусства... значение археологии для исторического изображения растет с каждой минутой»¹⁰. В 1907 г. Бакст и Серов совершили поездку в Грецию, в поисках «современной манеры изображения греческого мифа»¹¹. Раскопки Эвенса на Крите особенно пленили Бакста, Волошин в своей статье также подчеркивает их значение для русских художников.

В то время как Бакст восхищался «архаизмом» Юга, Николай Рерих изучал народное искусство Севера; иконопись, писал художник, «будет важна для недалекого будущего, для лучших „открытий“ искусства. Даже самые слепые, даже самые тупые скоро поймут великое значение русской иконописи»¹². Древние росписи, изразцы или орнаменты говорили ему о том, «какая красивая жизнь была. Какие сильные люди ею жили. Как жизненно и близко всем было искусство»¹³.

Это восхищение «сильным» Севером было характерным элементом культурной жизни России начала XX века. Не только раскопки и записи былин, но и выставки скандинавского и финского искусства поддерживали этот интерес, включая и переводы произведений таких авторов, как Ибсен, Гамсун и Стриндберг. «Художественность» варягов стала популярным штампом, который противопоставлялся бессилью «глухих годов» России (см., например, известное письмо Горького Чехову от 12/13 мая 1899 г.).

В этом контексте слова Рериха интересны тем, что он видит «силу» людей древнего Севера прежде всего в их умении создавать «красоту» вокруг себя и понимать значение всякого рода украшений. Члены группы «Мир искусства» разделяли такой взгляд на народное творчество. Рерих был сотрудником журнала этой группы, в 1910-м г. он стал ее председателем.

Близость человека к природе была важным элементом понимания древнего Севера у Рериха. В отличие от импрессионистов, для которых природа — это только красочное зрелище, он смотрел на нее глазами архаического человека, находящего в ней мир, полный чудес и знаков: «Природа точно сама глядит на нас»,— так описал современный критик свои впечатления от картин Рериха,—

«прислушивается к нашим мыслям и нашептывает сновидения (...) неодушевленное начинает жить (...)»¹⁴

В первобытном мире произведений Рериха особое значение получили камни. В 1907—10 гг. он создает ряд картин и эскизов, изображающих северные пейзажи с камнями, мшистыми валунами и глыбами скал. Перед нами реальные пейзажи Финляндии, Карелии и берегов Балтийского моря, но в то же самое время они глубоко символичны¹⁵. Это «царство камня» — свидетельство о древнем мире и о его людях, которые, по мнению Рериха, жили в полной гармонии с окружающей средой.

«Камни» в то время вообще были популярным мотивом, и не только как часть «северного» мифа. Они могли говорить о вечности и постоянстве, но также и о красоте, серости и грубости. Они таким образом противостояли драгоценным камням и роскоши декаданса и символизма, поискам «высшей» реальности, характерной для этого течения, и туманной многозначности его метафор. Для Елены Гуро камни были одушевленными, и ее поражило многообразие их форм и цветов¹⁶. В книге Михаила Зенкевича «Дикая порфира» (1913) встречаются стихи о камнях и минералах. В стихотворении «Камень» Василий Каменский сделал попытку обнажить звуковую структуру этого слова¹⁷. У Хлебникова мы находим и архаических «каменных баб», и «оленя», чей испуг цветет «широким камнем». Но своего апогея этот мотив безусловно достигает в книге О. Мандельштама «Камень», где приобретает новые значения. Камню свойственны «вечность», «прочность», «простота», «грубость», но камни также являются строительным материалом для больших зданий. Их красота заключена в живом напряжении между частями и целым (как и в поэзии). В архитектуре, как и в поэзии, есть «тайный план» и «простой столляр» с его «хищным глазомером», который из «тяжести недоброй» создает прекрасное¹⁸.

Если вернуться к Баксту, можно обнаружить, что понятие «архаизма», применимое к его творчеству, имеет и иное содержание, не связанное с общим интересом к древнему миру. В 1896 г. он жил в Париже и совершил трехдневную поездку в Мадрид, чтобы посмотреть картины Веласкеса в музее Прадо. Это дало ему, как он писал в одном из писем, больше, чем год в Париже. Веласкес «убил» его; он был уверен, что никто не может писать лучше¹⁹. Бакст сохранил до конца это восхищение мастерством старой живописи. В 1909 г. он опубликовал большую статью в «Аполлоне» под заглавием «Пути классицизма в искусстве».

Статья была, очевидно, написана под влиянием дискуссии «модернистов» и «неоклассиков» во Франции. Один из группы лидеров «неоклассиков» Морис Дени ввел название «neo-traditionnisme» и написал большую статью под заглавием «Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique». Показательно, что журнал «Золотое руно» перепечатал этот «манифест неоклассиков» в 1909 г.²⁰ «Аполлон» примерно в то же время опубликовал статью из французской газеты,

где утверждается, что и литература, и искусство теперь явно возвращаются к «классицизму»²¹.

Но какое значение имел термин «классицизм» для художника и в особенности для русского художника в начале XX в.? Бакст в своей статье пытается ответить на этот вопрос. Главное в художественном наследии он, как и Дени, видит в профессиональном мастерстве, в совершенной форме. Но XIX в. закончился таким падением уровня знаний и даже чутья формы, «до которого не доходила за все существование живописи ни одна школа». Первое требование «неоклассиков» было таким образом очень простое: «Поворот к форме!»²².

Но этот призыв к художникам не значил, что они должны только копировать старых мастеров. В одном «письме из Парижа», напечатанном в «Весах», Волошин отмечает, что, наоборот, в настоящее время расцветает новый род исторической живописи. В 1904 г. он посетил выставку Мориса Дени и нашел, что новая историческая живопись отказалась от бутафорских аксессуаров исторических музеев и стремится «проникнуть в душу прошлой эпохи сквозь глаза видевших ее (...) Академисты искали в живописи прошлого каноны для изображения современности, молодые же ищут в ней реалии прошлых эпох. Прошлое никогда не остается неизменным. Оно меняется вместе с нами и всегда идет рядом с нами в настоящем. Именно это прошлое, живое в каждый настоящий момент, и нашел Морис Дени»²³.

Интересно сопоставить с этим комментарием краткую характеристику Дени в статье Бакста, написанной пятью годами позже. «Дени,— пишет Бакст,— ищет в умении неиспорченных художников архаических периодов, в *quattrocento*, в «Одиссее», в мифах — культурную свежесть вдохновения, свежесть цвета, безыскусственность композиции, движения»²⁴.

Оба критика указывали на живую связь с традицией этого французского художника, «консервативного модерниста», как иногда его называли. Но это была связь не только с французской традицией, но и с мировой культурой вообще, в том числе итальянской, и с греческой мифологией. Здесь интересно отметить выбор названия «Гилея» для новой группы русских художников и поэтов. Когда в декабре 1911 г. братья Бурлюки и Бенедикт Лившиц собрались в Чернянке, где выбирали для своей группы подходящее имя, Давид Бурлюк предложил «Чукурюк». Это слово, по его мнению, имело чисто русское звучание и, кроме того, тот характер вызывающего жеста, который был нужен такой группе²⁵.

Но в конце концов выбор пал на имя «Гилея» («*Hylaea*») — старое название области, где располагалась Чернянка. Оно оказалось удачным в том смысле, что указывало на следы древней культуры в этой местности: греческой, римской, скифской. Русская история переплелась здесь со средиземноморскими и азиатскими культурами. Одной из задач новой группы было воскрешение этого наследия.

Елена Гуро, как полагает Владимир Марков²⁶, была не слишком довольна именем «Гилея», которое, по ее мнению, сильно подчеркивало южное происхо-

ждение русской культуры. Она, скорее, разделяла взгляды Рериха, когда он утверждал, что «будущее — в прошлом», имея в виду прошлое русского Севера как источника русского искусства²⁷. Давид Бурлюк, со своей стороны, представлял молодое поколение русских художников в первом выпуске мюнхенского журнала «Der blaue Reiter» («Синий всадник», 1912) как кучку «архаистов», которые занимались не только прошлым своей страны, но и «архаизмом» разных доисторических народов, как, например, «египтян, ассирийцев, скифов».

«Эта воскресшая традиция явилась мечом, который сокрушил академизм и освободил искусство, так что в красках и формах оно могло продвигаться из темноты рабства по пути ясной весны и свободы»²⁸.

Это вполне отвечало принципам Мюнхенской школы.

В статье Бакста имеются некоторые прилагательные, которые представляют особенный интерес, а именно: «неиспорченный», «свежий», «безыскусственный». Они обозначали те качества, которые Морис Дени, по мнению Бакста, нашел у художников архаических периодов, у итальянских примитивистов или в мифах. Но в то время они вообще были популярны в дискуссиях о «модернизме» или «авангардизме». От «застывшего» и «фальшивого» мира новое поколение обратилось к миру архаическому, к его «искренности» и «свежести».

Немецкий художник Пауль Клее описал такую «нулевую степень» («Degré zéro») в дневнике в 1902 г.: «Очень трудная, но необходимая задача — начать с самого меньшего. Хочу быть, как новорожденный, не знать ничего, абсолютно ничего о Европе, забыть поэтов и различные течения, быть почти примитивным»²⁹.

Но эти прилагательные можно применить не только к архаическому, но и к детскому миру. В своей статье Бакст уделяет специальное место детским рисункам. Блок, как известно, уже в 1905 г. обратил внимание на детское воображение и его сходство с манерой художника видеть мир (его статья «Краски и слова»). Дети, художники из народа и «анархисты», все они — по мнению Бакста — «законные дети природы», и все любили «яркий, чистый цвет»³⁰.

Не удивительно поэтому, что Бакст особо выделяет таких художников, как Гоген и Матисс. Последний пошел дальше неконвенциональной формы Гогена и старался смотреть на мир глазами ребенка, передавая свои впечатления в формах и красках. Бакст указывает на дурашливо-детское (...) «синтезирование» в картинах Матисса, на их простые детские сюжеты: «пришел парикмахер», «тетю причесывают», «мама голая», «сестрица смотрит картины», «стол накрыт» и так далее.

В конце статьи Бакст резюмирует свои мысли об искусстве будущего:

«Наш вкус однороден со вкусом примитивных архаических школ (...) Пусть художник будет дерзок, несложен, груб, примитивен.

Будущая живопись зовет к лапидарному стилю, потому что новое искусство не выносит утонченного — оно пресытилось им. Элементы недавней живописи — воздух, солнце, зелень; элементы будущей — человек и камень».

Много писалось о симбиозе русского кубофутуризма и художественного авангарда в начале 1910-х гг. Как мы видим, поэты и художники еще до появления настоящего авангарда уже объединились под такими лозунгами, как «архаизм». Художники первыми употребили это название, между тем как литературная дискуссия изобиловала прилагательными типа «архаичный», «первобытный», «первозданный», «грубый», «дикий», «примитивный», «шаманный» (о «Яри» С. Городецкого).

«Архаизм» не существовал как школа и не имел определенной программы. Это был модный ярлычок, маркирующий разные идеи и тенденции, характерные для предавангардной дискуссии тех лет. Цель была общей и простой: найти что-то новое, способное заменить застывший академизм, бесформенный импрессионизм и изношенный символизм.

У каждого художника или поэта была своя сфера: древний и языческий Север (Рерих, Городецкий), формы народного искусства (Гончарова, Ларионов), детские игры (Ремизов), заговоры и заклинания (Блок, Хлебников), мифопоэтическое творчество (Вяч. Иванов), неоклассицизм под лозунгом «Возврат к форме» (Бакст), «прекрасная ясность» (Кузмин) или «классическая поэзия — поэзия революции» (Мандельштам).

Отличительной чертой русского «архаизма» был его «национализм», но, однако, совсем другого типа, чем официальный «патриотизм». Частью его, как писали критики, было «бережное отношение» северян к народным традициям. Но в нем был также, как мы видим, бунт учеников против своих учителей.

Следует, однако, отметить попытки расширить национальные границы русской культуры и включить в нее другие культуры, родственные или более менее случайно связанные с русской историей. В понятие «Север» Рерих, например, включал не только северную Россию, но и Финляндию, Швецию и Норвегию. Некоторые авангардисты подчеркивали греческое, римское, но прежде всего азиатское (скифское) наследие русской истории. Важнейшую роль для Мандельштама играли наряду с «северностью» средиземноморское и еврейское начала.

В 1910 г. критик, которого я цитировал в начале статьи, писал в «Аполлоне» об «архаизме» как о новом русском стиле. Это важно в том смысле, что у всех поэтов и художников, которые ориентировались на «архаичное» и «первобытное», доминируют поиски новых форм как выражение русской самобытности в европейских дискуссиях о новом искусстве.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Аполлон*, 1910, № 9. С. 70.

² *Аполлон*, 1910, № 10. С. 5.

³ Там же.

⁴ F. W. J. Hemmings. *The Russian Novel in France*. Oxford, 1950. P. 78 f.

⁵ Аполлон, 1910, № 10. С. 23.

⁶ Там же. С. 21.

⁷ См.: N. A. Nilsson. *Sergej Gorodeckij and his «Jar»*.—*Mythos in der slavischen Moderne*. Wien, 1987. P. 107 f.

⁸ Вяч. Иванов. *По звездам*. СПб, 1909. С. 285.

⁹ М. Волошин. *Лики творчества*. Л., 1988. С. 275.

¹⁰ Н. К. Рерих. *Жизнь и творчество*. Сборник статей. М., 1918. С. 7.

¹¹ Л. Бакст. *Серов и я в Греции*. Дорожные записи. Берлин, 1923. С. 41.

¹² Н. К. Рерих. *Ук. соч.* С. 47.

¹³ Там же.

¹⁴ С. Маковский. *Страницы художественной критики*. Т. 1. СПб, 1909. С. 45. См. также: Г. Д. Мухина. *Русско-скандинавские художественные связи XIX—начала XX вв.* М., 1984. С. 89. Подобные мысли были вообще популярны у мирискусников, ср. часто цитируемые слова Дягилева: «Чтобы передать сущность эпохи, надо трактовать ее так, как это сделали бы ее современники. Только таким образом можно передать тонкий аромат и трудновыразимый характер времени».— Мухина. *Ук. соч.* С. 45.

¹⁵ Н. К. Рерих. *Ук. соч.* С. 70.

¹⁶ Elena Guro. *Selected Prose and Poetry*. Eds: Anna Ljunggren, Nils Åke Nilsson. Stockholm, 1988. P. 52, 56, 86.

¹⁷ В. Каменский. *Звучаль веснянки*. М., 1918. С. 9. Репринтное воспроизведение, М., 1990.

¹⁸ Шведский художник Карл Нордстрем в то время тоже рисовал северные, «архаические» пейзажи. Его картины демонстрировались на выставке скандинавского искусства в Петербурге в 1897 г. Его изображение «царства камня» сравнивали с полотнами Рериха. См.: Мухина. *Ук. соч.* С. 88 и далее.

¹⁹ Leon Bakst. *Set and Costume Designs...* Leningrad, 1986. P. 219.

²⁰ W. Richardson. *Zolotoe Runo and Russian Modernism*. Ann Arbor, 1986. P. 189.

²¹ Аполлон, 1910, № 9. С. 21.

²² Л. Бакст. *Пути классицизма...*—Аполлон № 2. С. 78.

²³ М. Волошин. *Ук. соч.* С. 31.

²⁴ Л. Бакст. *Пути классицизма...*—Аполлон, № 3. С. 57.

²⁵ Б. Лившиц. *Полутораглазый стрелец*. Л., 1933. С. 63.

²⁶ V. Markov. *Russian Futurism*. Berkeley—Los Angeles, 1968. P. 50.

²⁷ Н. Рерих. *Собрание сочинений*. Т. 1. СПб, 1912. С. 177.

²⁸ V. Kandinskij. *The Blaue Reiter Almanac*. London, 1974. P. 35.

²⁹ Цит. по: R. Myers. *Expressionism. A Generation in Revolt*. London, 1963.

³⁰ Л. Бакст. *Пути классицизма...*—Аполлон, № 3. С. 56.

Д. В. Сарабьянов

Москва

К ОГРАНИЧЕНИЮ ПОНЯТИЯ «АВАНГАРД»

В настоящей заметке автор исходит из опыта авангарда в отечественном изобразительном искусстве, полагая, что он достаточно показателен и может дать повод для суждения об авангарде в целом. Более того, проблема авангарда в русской культуре выявилась с особой остротой в результате того, что на заре своего существования авангардные устремления художников в ситуации программного противостояния рутинным творческим концепциям выступают особенно обнаженно, а в последующие десятилетия авангард оказывается под запретом, и всякое практически-творческое воспоминание о нем пресекается. В России XX века авангард гораздо меньше подготовлен предшествующим развитием, чем в других европейских странах, и тем более затруднен процесс его становления, а позже путь к его признанию. Это обстоятельство обнажает некоторые особенности русского авангарда и, несмотря на безусловно национальный характер, позволяет провидеть в нем черты, свойственные авангарду вообще.

Сам термин «авангард» в применении к искусству не представляется идеальным. Надо помнить, что сами художники и поэты авангардного направления по отношению к себе его не применяли, и он уже в значительно более позднее время стал использоваться в литературе по отношению как к прошлому, так и к настоящему. Будучи заимствован из военной терминологии и вполне законно перенесенный в круг политических представлений, он не очень корректен по отношению к искусству, так как страдает жесткостью и лишен гибкости, позволяющей сообразовываться с природой художественного мышления.

Но я не собираюсь искать замену термину «авангард», как и не собираюсь сопоставлять его с другими понятиями — например, с понятием «модернизма», которое является более широким и всеобъемлющим для характеристики искусства нового типа, утвердившегося в XX веке, но начавшего свою жизнь еще в XIX. Термин «авангард» бытует. Следует смириться с его существованием и озаботиться тем, чтобы его использование в конкретных случаях было обоснованным и не возбуждало новые недоуменные вопросы.

Между тем в настоящее время термин «авангард», например, по отношению к современному отечественному искусству применяется слишком широко, без всяких ограничений, приобретая черты расплывчатости. Авангардом часто назы-

вают явления искусства, которые имеют вторичный характер, что само по себе входит в противоречие с исходными качествами этого понятия. Такой расширительный подход к термину мог бы позволить иные явления современного искусства обозначить как «академический авангард» или «салонный авангард», если бы в самом соотношении слов не содержалось внутреннего противоречия.

Вызывают возражение и случаи применения категории «авангард» к явлениям литературы и искусства, пусть проникнутыми новыми художественными идеями и несущими в себе безусловную стилевую новизну, но по духу своему неавангардными. Иногда в авангард попадают мастера-символисты — Валерий Брюсов или Кузьма Петров-Водкин. Подчас к этому движению причисляют Бориса Пастернака или Бориса Григорьева, имея в виду, что каждый из них открыл что-то новое, на каком-то этапе оказался впереди других, достиг высоких результатов в своем творчестве. Само слово «авангард» становится своего рода знаком качества. Это искажает понятие. Явления авангарда могут быть качественными и некачественными, значительными и незначительными, яркими и бледными. Вовсе не обязательно видеть в авангарде высшие проявления художественного гения эпохи. Например, русская поэзия первой половины XX века поделила «высшие оценки» между авангардистами Велимиром Хлебниковым и Владимиром Маяковским, с одной стороны, и Осипом Мандельштамом, Борисом Пастернаком, Анной Ахматовой и Мариной Цветаевой — с другой. В число лучших живописцев того времени рядом с Казимиром Малевичем, Василием Кандинским, Владимиром Татлиным, Павлом Филоновым вошли Роберт Фальк и Павел Кузнецов.

Принадлежность к авангарду вовсе не дает автоматического права на бессмертие. Дело обстоит гораздо сложнее.

Неверно было бы считать авангард неким направлением искусства, имеющим свои стадии становления, расцвета и увядания. Одно лишь перечисление имен русских живописцев, приведенное выше, свидетельствует о том, что они «призваны» авангардом из различных направлений. Даже в тех случаях, когда в той или иной национальной художественной школе авангардное движение начиналось в пределах одного направления, оно быстро находило себе новые стилевые варианты. Так было во Франции, где от кубизма довольно быстро отпочковался орфизм, или в Германии, которая дала настолько различные варианты экспрессионизма («Мост», «Синий всадник»), что их можно представить как достаточно самостоятельные стилевые направления. В России же, где сложилась особенно благоприятная ситуация для скачка в авангард, этот скачок был осуществлен представителями различных направлений. Поэтому столь большие расстояния образовались на карте русского авангарда между Ларионовым и Малевичем, Татлиным и Матюшиным, Кандинским и Филоновым.

Если искать хотя бы шаткое соответствие между терминологией и сущностью явлений, пожалуй, из имеющихся в искусствоведческом и литературоведческом

обиходе терминов более всего для характеристики авангарда подходит слово «движение». Оно не обязывает к конкретной художественно-стилевой общности и допускает разнообразие индивидуальных проявлений внутри себя. Вместе с тем на примере того же русского живописного авангарда видно, как движение в своем поступательном развитии образовывало своеобразную эстафету, где сменяли друг друга представители разных стиливых направлений. Разумеется, тут же возникает вопрос о принадлежности к авангарду тех художников, которые отвергли последовательно-экспериментальную концепцию творчества. Здесь вопрос должен решаться конкретно. «Реализм» постлучистского Ларионова, развернувшийся во Франции, в авангард не вписывается. Этого нельзя сказать о постсупрематизме Малевича второго крестьянского цикла, ибо в последнем, несмотря на кажущийся возврат к старому, продолжает осуществляться движение вперед и явления искусства приобретают значение художественного открытия. Правда, одно лишь это качество не дает оснований для причисления его к авангарду. Но здесь в силу вступают и другие, о которых, собственно, и должна идти речь в настоящей заметке.

Итак, предстоит ответить на вопрос — каковы признаки авангардного творчества, какие черты, присущие произведению искусства и его творцу, дают основания для того, чтобы причислить их к авангарду.

Первое условие, как уже сказано, заключено в обязательности художественного открытия. Но Рембрандт и Джотто тоже были открывателями, их образы исполнены и новых смыслов, и новых форм, до того неведомых искусству. Но было бы неверным зачислять этих художников в число авангардистов, как это сделал Жермен Базен в книге «Авангард в живописи с XIII по XX век»¹. Такой подход к проблеме позволяет всю историю искусства представить как последовательную смену авангардных явлений.

Разумеется, в истории искусства площадь поделена между традиционалистами и новаторами — при всей относительности разделения и противопоставления этих понятий. Но даже в пределах такого искусства, которое было построено на строгом каноне, не исключено движение, соответствующее движению самой жизни, и связано оно с художественным открытием. Таким открытием, например, было искусство Андрея Рублева или Феофана Грека, несмотря на то, что и тот, и другой не искали возможности выйти за пределы тех канонических установок, которые скрепляют в единое целое все древнерусское искусство. Если принять за единственное условие наличие новаторского открытия, само существование этого термина оказывается под сомнением и теряет свой смысл. Следовательно, к обозначенному выше условию должны быть добавлены еще некоторые.

Одно из них заключено в характере новаторского импульса, его особых качествах, делающих это новаторство авангардным. Авангардистский менталитет должен заключать в себе идею постоянного самообновления, являющегося необходимым условием движения вперед. Разумеется, нельзя к этому правилу относиться с непомерной строгостью. Понимая его буквально, следовало бы, на-

пример, супрематические произведения Малевича, созданные в годы, сразу же последовавшие за 1915-м, когда супрематизм был обнародован, считать нарушением этого правила. Но ведь даже суровый закон самообновления отводит время на разработку и усовершенствование новых идей. Эта разработка происходит в темпе ускоренного развития. Но привычная логика, свойственная творческому процессу, сохраняется и в этой ситуации. Идея должна быть не только брошена, но и исчерпана. У Малевича идея супрематизма в живописи исчерпывается в течение полудесятилетия — по мере движения от черного супрематизма через цветной и белый к чистому незакрашенному холсту², означавшему завершение цикла и обозначившему точку необходимого поворота, который и привел художника к его архитектурному супрематизму. У Ларионова неопримитивизм тоже прошел полный цикл за полдесятилетия; лучизм имел «сокращенный оборот», полностью реализовать который художнику, видимо, не удалось из-за жизненных обстоятельств. У Кандинского и Филонова смена идей носила сравнительно замедленный характер.

Но в любом случае программа самообновления являлась обязательной.

Последнюю фразу можно повернуть, и тогда вскроется еще одно важное условие авангарда. Идея самообновления становится программной. От частного случая мы можем перейти к общей закономерности, в соответствии с которой программа в целом в авангардизме выдвигается на первый план. В соответствии с ней строится творчество, определяются цели его движения, организуется деятельность. Это не значит, что в творческом процессе не остается места для интуитивных откровений. Программа подчас содержит самые общие задачи. Она даже может предусматривать саму интуицию как важный фактор художественного открытия (об этом заявляли многие авангардисты, в том числе Малевич и Кандинский). Подчас авангардист натывается на открытие случайно. Тогда он корректирует свою программу, которая всегда идет в ногу с творчеством, чаще обгоняя его, чем отставая. В принципе творчество авангардиста футуристично: оно направлено на завтрашнее открытие и мало озабочено подведением итогов.

Интересно, что Кандинский, в меньшей степени, чем многие другие мастера вписывающийся в догму авангарда, нарушал это правило, но для подведения итогов, собирания «корпуса» своих произведений на том или ином отрезке своего пути чаще всего обращался к графике, оставляя живопись для новых и новых экспериментов и как бы устанавливая тем самым своеобразную табель о рангах по отношению к видам искусства — так, как он это делал и по отношению к жанрам. Подведению итогов был отведен неглавный вид творчества.

Программность органично связана с тем качеством, которое обозначается в современной литературе понятием проектности. Проектная деятельность мастеров авангарда распространяется на разные сферы действительности. Наиболее последовательно она выявилась в послереволюционной России, где проект подчас выходил за границы эстетики и затрагивал сущность социальной жизни.

Таковы были проекты конструктивистов или производственников. Но это были крайние формы проектного мышления. С «противоположного края» располагались проекты «тотальной духовности» Кандинского, «знающего глаза» Филонова или «расширенного смотрения» Матюшина. Каждый из них видел в своем проекте возможность социального, эстетического или творческого преобразования реальности, сулящего человечеству перспективы совершенствования. В каждом из проектов прочитывается утопическая мечта, смысл которой заключен в преувеличении возможностей творящего человека, а сам творческий акт истолкован как равновеликий божественному. Разумеется, разные художники в различной мере затронуты этим утопическим глобализмом. Его больше у Малевича, меньше у Матюшина. Но хотя бы в зачатке он присутствует во всяком явлении авангардного искусства.

Программа и проект ищут выхода не только в самом акте художественного творчества, но и в вербальном его сопровождении, которое играет огромную роль в обнародовании и утверждении художественного открытия. Все пространство авангардного творчества заполнено манифестами, призывами, теоретическими сочинениями, которые разъясняют задачи, поставленные художником, и способы их решения. Эти манифесты носят и утверждающий, и опровергающий характер. Опровержению подлежат старые, рутинные представления об искусстве, вкусы толпы, тщетные — с точки зрения авторов — усилия предшественников или современников, подчас соседей по авангарду, — то есть все то, что не совпадает с концепцией манифестанта и мешает его самоутверждению. Даже в книге Кандинского «О духовном в искусстве», в общем и целом не похожей на типичный манифест авангардиста и больше напоминающей традиционное научно-теоретическое исследование, «отрицательная программа» развернута достаточно широко и затрагивает прежде всего позицию того массового потребителя искусства, которому с большим запозданием открываются подлинные ценности. И хотя автор не называет себя носителем истины и не ставит себя на вершину «духовного треугольника», своим движением осуществляющего художественный прогресс, тем не менее читателю ясно, что это вершинное место должно принадлежать творцу, открывшему идею всеобщей духовности.

Главным в манифестах оказывается утверждение новой концепции художественного творчества, изобретенной художником и претендующей на роль важнейшего события в современном искусстве. Чаще всего в писаниях авангардистов слышны отзвуки современных им научных открытий или философских концепций. Авторы манифестов как бы осознают свое место в ряду передовых мыслителей и ученых своего времени, вписывая себя в контекст интеллектуальных явлений эпохи. При этом нередко их научные предположения или философские рассуждения выглядят довольно наивными и дилетантскими. Этот недостаток восполняется в самом творчестве, где интуиция выступает на первый план и ставит художественный образ на уровень новейших научных открытий.

Программность, проектный характер искусства, его манифестное сопровождение — все эти качества, близкие друг другу и в равной мере обязательные в системе наших условий. С ними связан ряд других особенностей авангардного творчества. Следует обратить особое внимание на роль манифеста, смысл которого не исчерпывается художественно-творческим содержанием. Обнародование манифеста — это поступок, некая публичная акция. Подобными акциями полна история авангардного движения. Диспуты и лекции, сопровождавшиеся шумными дебатами, а то и драками, сенсационные заявления в печати, разного рода экстравагантные демонстративные действия (вроде раскрашивания лиц, использования необычной шокирующей одежды или украшений) — та или иная форма авангардного жеста является почти обязательным сопровождением выставок или театральных постановок русских футуристов, которые своим вызывающим нигилизмом чрезвычайно типичны для авангарда.

История знала различные типы художественной индивидуальности. Среди них были не только придворные мастера или преуспевающие академики, но и изгои, не признанные обществом, бунтари и протестанты, намеренно противопоставлявшие себя художественным нормам. Но авангардисты утвердили своей деятельностью совершенно особый тип художника — бравирующего и дразнящего публику, подчас соединяющего в себе бунтарство и шутовство, протестующего и юродствующего одновременно. Хочется, однако, отметить, что многие, пожалуй, самые значительные мастера авангарда не стремились к юродству сознательно, хотя со стороны их воспринимали, как фокусников, морочащих голову публике. В их деятельности авангардная бравада причудливым образом соединялась с профетическими намерениями. Нелепая деревянная ложка, торчавшая из кармана сюртука, не мешала Малевичу постоянно ощущать себя в роли пророка в ситуации диалога с миром и человечеством. Пророчествовали Филонов и Кандинский с удивительной уверенностью в своей правоте. С дерзкой прямоотой бросала свои пророческие призывы Наталия Гончарова. Хлебников строил предсказания на математических расчетах, пытаясь — подчас не без успеха — уложить всемирную историю в свою «периодическую систему». Пророческая интонация была достаточно традиционной в русской художественной культуре, и это обстоятельство выдвигает еще одну проблему, связанную с критериями авангардизма.

Речь идет об отношении к традициям. Сами авангардисты, как известно, в воззваниях и манифестах отрицали свою связь с предшественниками. Об этом много написано, и нет смысла повторять положения, уже прочно обосновавшиеся в нашей литературе. Но здесь возникает потребность в некоторых уточнениях. Как правило, авангардисты отрицали традиции прямых предшественников, а также «классических предков». Почти все авангардисты искали «другую» традицию — русской иконописи, народного творчества, примитива (в любом варианте), африканского искусства, искусства различных стран Востока, первобытного творче-

ства. Но был еще один вид традиционности — внутреннее, глубинное, внешне не проявляющееся восприятие тех или иных художественных открытий прошлого — скорее, идей, принципов творчества, чем форм и стилевых проявлений. Многие завещали авангарду символизм и модерн — в частности, жизнестроительные проекты.

Существовала и форма «невольной» традиционности, когда те или иные художественные тенденции, позволяющие сблизить новое искусство с недавним прошлым, возникали как отклик на сохраняющуюся реальность жизненных ситуаций. Так было с «невольным передвижничеством» Ларионова и Гончаровой, которое оказалось продиктованным не творческими установками, а устойчивыми особенностями русского провинциального и крестьянского мира. Но такая ситуация была возможна лишь на ранней стадии развития авангарда, когда задачу воссоздания преображенной реальности еще не сменила идея творения реальности новой.

Здесь мы подходим еще к одной особенности авангарда, пожалуй, одной из самых важных. Произведения авангардного искусства создают новую реальность. Строго говоря, это правило касается любого произведения. Самая натуралистическая картина, воспроизводящая с фотографическими подробностями какую-нибудь жанровую сцену, не может претендовать на точную копию какого-то явления жизни хотя бы потому, что обладает не реальным трехмерным пространством, а лишь его двухмерным изображением. Но в данном случае понятие новой реальности заключено в другом. Это, разумеется, реальность не повседневная, которая в живопись вошла лишь в период развитой станковой формы и была позже программно преодолена на рубеже столетий символизмом. Но это и не мифологизированная реальность, которую культивировали символизм и модерн, не преображенный мир Ван Гога или Гогена, хотя ранний авангард (фовизм, экспрессионизм, неопримитивизм) начинает свой путь с воссоздания преображенной реальности. Правда, уже в этом преображении преобладает момент творения нового мира. Здесь играла роль не только та дистанция отдаления от реальности объективной, которая увеличивалась, становясь равной той, какая была в первобытном и примитивном искусстве. Важнее было то, что все более стиралась грань между объектом изображения и субъектом-творцом. Взаимопроникновение субъекта и объекта, присущее в той или иной мере всякому акту художественного творчества, приобретало новый характер. Художник не только воспринимал мир, но и наделял его своей волей, не столько изображал реальность, сколько воссоздавал и как бы познавал свою модель этой реальности. По мере движения авангарда эта модель теряла черты внешнего сходства с формами жизни, но воспринимала от жизни ее законы и важнейшие онтологические принципы; на их основе создавалась новая реальность. Она обладала свойствами концептуальности, рождалась интеллектуальными усилиями. В иных случаях сами художники утверждали, что творят ее из ничего. В иных — не

скрывали того, что в основе их нового мира лежат законы мира реального. Но в любом случае эта реальность была новой. В русском авангарде 1910-х гг., пожалуй, наиболее последовательно эта идея обнаруживает себя в творчестве двух антагонистов — Малевича и Татлина. Каждый из них создает свой мир, не сопоставимый с миром реальным. Каждый имеет свою последовательную концепцию, способную объяснить этот мир. Каждый пришел к ней путем художественного опыта и интеллектуальных усилий.

К перечисленным критериям авангардного искусства можно было бы добавить и другие. Но эти другие явились бы производными от перечисленных выше. Все вместе эти условия представляют собой некую целостность, не подлежащую разрушению. Отсутствие каких-то важных элементов этой целостности не позволяет, как правило, считать состоявшимся факт причастности того или иного явления к художественному авангарду. В редких случаях «недобор» в системе условий может быть компенсирован гипертрофией какого-либо одного или нескольких качеств. Например, Кандинский не был сторонником авангардного жеста. Но значительность тех открытий, которые он совершил, их концептуальность, подтвержденность теоретическими изысканиями не дают оснований сомневаться в принадлежности этого художника к числу авангардистов.

В заключение хочу высказать свои соображения по поводу временных границ авангарда. Я склонен считать стартовой площадкой европейского и в том числе русского авангарда 1900-е гг. Несмотря на стиливую сложность и взаимопроникновение стиливых направлений, можно говорить о том, что авангард берет начало преимущественно в фовизме, экспрессионизме и неопримитивизме — близких друг другу направлениях³. Н. И. Харджиев прямо называет дату начала русского авангарда — 1907 г., считая, что ранний период его развития занимает десятилетие — 1907—1917 («боевое» десятилетие⁴). Действительно, именно в конце 1900-х гг. начинает складываться авангардистская ситуация в русской живописи и поэзии, образуются художественные группировки, организуются выставки, в которых участвуют главные герои будущего авангардного движения. На Западе эта ситуация складывается на несколько лет раньше, но за пределы десятилетия не выходит.

Что же касается поздней временной отметки, то хотел бы предложить свою версию, ограничивающую авангард в основном 20-ми гг., допуская при этом некоторые его запоздалые проявления в последующем десятилетии.

Сегодня вряд ли кто-то не согласится с тем, что XX век открыл новую эпоху художественного развития. Перелом, происшедший в искусстве, не менее значителен, чем переход от античности к Средневековью или от Средневековья к Ренессансу. Изменились коренные, самые существенные творческие принципы, искусство отказалось от многих завоеваний, но устремилось по новому пути, открывая неожиданные перспективы. Авангард оказался у истоков этого движе-

ния. В нем за короткий срок были выработаны почти все модели будущего искусства. Можно предполагать, что это касается не только подходящего к концу XX века, но и последующих времен — вплоть до новой коренной смены, которой, надо полагать, в условиях невиданной доселе интенсификации исторического развития не придется дожидаться так долго, как Средние века дожидались Ренессанса. Опыт искусства середины и второй половины XX столетия показывает, что авангардисты 1910-х — 1920-х гг. почти все открыли или предрекли. Пусть они не дали множества развитых систем, не углубили многих своих начинаний. Но если собрать вместе и большие их открытия, и малые новшества, догадки и намеки, то всеми ими практически будут исчерпаны изобретательские возможности искусства всего XX века. Мастера его середины и второй половины опирались на прямые традиции своих предшественников — авангардистов 1910—1920-х гг. Именно поэтому их искусство и перестало быть авангардным. Поиски «других» традиций, которыми озабочены современные мастера, тоже стали повторением пройденного. Все это не значит, что искусству уже нечего делать, что приостановлено его движение, что оно не способно открывать новое. Оно открывает и будет его открывать, как открывали новое художники XIX или XVII века. Но авангардный характер творчества уже утрачен. Хотя это творчество, казалось бы, соответствует многим из тех условий, которые обозначены выше, некоторые важные критерии отсутствуют. Сам боевой дух многих новых направлений заимствован, превращен в традицию, механизм которой хорошо отлажен. Эта традиция оборачивается нормой, извне данным каноном, что само по себе противоречит авангардным принципам.

Таким образом, напрашивается вывод о временной ограниченности авангарда. Это положение лишь намечено в предлагаемых заметках. Оно требует более тщательной разработки и, возможно, поправок и уточнений. Выдвинув его, автор рассчитывает на то, что само понятие авангарда обретет более конкретный смысл и выявит себя как обозначение конкретно-исторического явления, имеющего начало и конец и потому выигрывающего в своей неповторимости.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ G. Bazin. *The Avant-Garde in Painting*. N.-Y., 1969.

² А. Шатских. *Хроника жизни и творчества.* — Казимир Малевич. Живопись. Теория. М., 1993. С. 391.

³ О близости этих направлений см.: D. Sarabianov. *Fauvismus—Expressionismus—Neoprimitivismus.* — Thomas Strauss (hrsg.). *Westkunst-Ostkunst: Absonderung oder Integration?* München, 1991.

⁴ Н. Харджиев, К. Малевич, М. Матюшин. *К истории русского авангарда.* Stockholm, 1976. С. 131.

Нина Гурьянова

Москва

ЭСТЕТИКА АНАРХИИ В ТЕОРИИ РАННЕГО РУССКОГО АВАНГАРДА

В поэтике русского авангарда саморефлектирующие размышления о природе искусства становятся закономерным явлением, необходимой составной новых тенденций в культуре.

Лидеры поэтического и художественного авангарда создают критические и теоретические работы, в которых отнюдь не «подменяют» критиков, претендуют на чужую роль и вторгаясь в пределы иного жанра, а напротив — как бы растворяют эти пределы, органически расширяя собственное творческое пространство, продолжая поиски новых форм.

«Слова Хайдеггера о мосте и плотине проливают свет на эту новую установку сознания. Рефлексия — это не просто мост, простирающийся над производением искусства: своим, лишь ей доступным способом, она пытается овладеть им (...) Первоначальное сырье этого процесса — производство искусства, готовый продукт — его истолкование, которое тоже становится производением — результатом интеллектуального труда (...) Его создатель не может отрешиться от этого рефлектирующего мира, он должен быть готов к дискуссии и вступить в нее», — так очерчивает эту общую для авангардных движений проблему Вернер Хофманн в книге «Основы современного искусства»¹.

Важно отметить, что теоретические и критические работы раннего авангарда (основную часть которых составляют манифесты и декларации) прочитываются как произведения художественного, поэтического характера: созданные, чтобы полнее отразить программу направления (которая как раз и не выражается в них с конкретностью программного документа), они, скорее, передают саму мелодику этого движения, ту ментальность, чистоту и силу восприятия, которая отличает поэтику авангарда. («Поэзия искусства — теория искусства», — эти слова Кульбина отражают атмосферу, в которой рождалось новое движение — «Для того, чтобы художник создал предметы искусства, нужно пробудить в нем поэта.»²) Тому свидетельство и метафорическая, плавная проза Кандинского, и экзотический слог Малевича, и построенная на парадоксах стилистика критических работ Крученых, в которых отразились напряженные поиски нового языка для осмысления самого понятия искусства.

Общей для всей этой полифонии текстов, столь схожих лишь в своей «непохожести», является тема *внутренней свободы* личности и творчества: это не столько свобода выбора и переосмысления традиции, сколько свобода от метафизической рациональности, неизбежно выражающей себя в создании модели, канона, в представлении о мире как о закрытой системе, некоей законченной, совершенной структуре³.

Открыто декларированно тема «свободного творчества» прозвучала в манифесте «Союза молодежи»⁴, бросившем призыв к разрушению шаблонов и догм, иерархических рамок сознания современного ему общества. Это сближает манифест с декларациями «гилейцев», с документами итальянских футуристов, в которых искусству уже не отводится роль «мягкого кресла». Искусство становится борьбой за «новое углубление духа» (слова Крученых), основанной на признании необходимости свободы творчества и утверждении его интуитивной природы, становится действием, «творчеством новой жизни». «Мы объявляем, что ограничение творчества есть отравка искусства! Что свобода творчества — есть первое условие самобытности! Отсюда следует, что у искусства путей много! Вот наш девиз: В непрерывном обновлении Будущее Искусства!»

Манифест «Союза молодежи» был первым в ряду целой серии известных манифестов раннего футуризма, опубликованных в 1913 г.: ларионовского «Лучизма», «Манифеста лучистов и будущников», «Декларации слова как такового» Крученых, — определивших совершенно новый период в эволюции русского авангарда, поворот к беспредметному искусству. Спустя четыре года, в 1917 г., Розанова в статье для журнала «Супремус», сохраняя верность своему девизу, вновь подтвердит свое творческое кредо:

«Мы предлагаем *освободить* [курсив мой — Н. Г.] живопись от рабства перед готовыми формами и сделать ее прежде всего искусством творческим, а не репродуктивным»⁵.

Все эти тексты свидетельствуют о том, что в основу эстетики раннего авангарда легло иное, отличное от сложившегося в стереотипах современной ему цивилизации, понимание мира, обретенное в свободном творчестве духа, стоящем за всеми формальными открытиями русского футуризма.

Воздействие одного из главных принципов этой новой эстетики — а именно «*принципа нового творчества*», как определил его в своей статье «Принципы нового искусства» (1912) член «Союза молодежи» В. Марков⁶ (Вальдемар Матвей), было присуще всему движению раннего авангарда и особенно проявилось в творчестве будетлян-гилейцев и близком им кругу художников — в идеях таких членов «Союза молодежи», как Марков, Кульбин, Розанова, наконец, в концепции искусства Ларионова и его группы. Тем не менее, эта тенденция отнюдь не могла бы служить отличительным признаком для характеристики той или иной художественной школы позднего авангарда конца 1910-х — начала 1920-х гг., хотя

ее элементы и постоянно присутствуют в новой культуре, то выходя на первый план (как это случилось в раннем футуризме), то почти исчезая, формируя лишь одну из множества потенциальных линий развития, заложенных в этом движении, и сосуществуя с тенденциями, прямо ей противоположными: например, утопизмом, стремлением к универсализации, канонизации школ внутри авангарда.

В этом стремлении к безграничной внутренней свободе творца есть элемент, отличающий движение раннего русского футуризма и от кубизма, и от итальянского футуризма с его явно выраженным интересом к технологии, стремлением к созданию господствующей школы, и от более поздних движений в русском искусстве (супрематизм, конструктивизм, футуризм периода ЛЕФа).

Этот элемент можно было бы обозначить как элемент *анархии*, под которой здесь подразумевается преодоление без разрушения, деконструкция «архэ» (arch)— канона, основ, устоев: анархии как бесконечного процесса обновления и одновременно, снимая наносные оболочки канона, возвращения к более глубокой, скрытой, недостижимой сути бытия.

«Мы объявляем борьбу всем, опирающимся на выгодное слово «устои», ибо это почтенное слово хорошо звучит лишь в устах тех людей, которые обречены не поспевать за стремительным бегом времени!»⁷

Черты эстетической анархии обнаруживают себя, во-первых, в самой свободной неоднородности, органичной многомерности движения раннего русского авангарда (вся терминологическая ограниченность понятия «авангард» становится очевидной, когда его пытаются представить как единое целое, состоящее из тождественных, соподчиненных устремлений); во-вторых,— в обращении нового искусства к тем сферам и жанрам, которые, казалось бы, совершенно размывают традиционные границы «пространства» искусства: отсюда происходит и концепция «всёчества», обоснованная в статье Ле-Дантю «Живопись веков»; и сильный элемент эклектизма, который Ларионов и Гончарова программно вводят в эстетику авангарда («Стоим за полную свободу искусства» [курсив мой— Н. Г.], и за преимущества эклектизма как обновляющего начала)⁸, и свободное от классического евроцентристского идеала понятие красоты; интерес к дилетантизму, к детскому рисунку, примитиву, иконе, каллиграфии, «рукописному рисунку» и даже к «механике» сна. Это же мировосприятие воплотилось в формировании «принципа случайного»⁹, как бы являющегося первым свидетельством «события бытия»; незавершенность, фрагментарность в качестве эстетического приема давали поистине бесконечную возможность «подразумевания»¹⁰, отсутствующую в законченной, совершенной форме— в идее незавершенности отразилось и сознание невозможности рационального воссоздания целого, абсолюта. Наконец, в явлении диссонанса («злогласа») и «неправильности»¹¹ в живописи и поэзии футуристы видели проявление живого, неостановимого движения искусства и бытия: «Нами сокрушены ритмы. Хлебников выдвинул поэтический раз-

мер — живого разговорного слова. Мы перестали искать размеры в учебниках — всякое движение рождает новый свободный ритм поэту»¹².

Мартин Хайдеггер в своей работе о происхождении искусства говорит о «вещности» или «предметности» произведения искусства, обусловленной сутью вещи, ее материей, одним словом тем, что лежит в ее основе¹³. Работа художника (поэта, мыслителя) над вещью является вторым слагаемым в создании произведения искусства и состоит в преодолении, «преображении» ее вещной сути. Вся теория искусства раннего авангарда исходит из похожей идеи «преображения». Интуиция соединяется с точным расчетом в создании формы — это первая ступень к преобразению, подчинению материала: «Касаясь руками до материала, человек должен передавать видимыми формами свои внутренние переживания»¹⁴. Вторая ступень — тенденция к преодолению формы и выявлению в произведении самой материи как эссенции, первосути — намечается в сознательной антиконструктивности, «отрицании формы» в лучизме и футуризме (поскольку главной «координатой» здесь становится время, а не пространство, диктующее совершенно иную эстетику, как это случилось в позднем авангарде, в частности, в супрематизме Малевича с его господством «цветоформы»): «Мы не канонизируем форм и, соприкасаясь с эклектизмом, имеем возможность постоянно расширять понятие о них»¹⁵; «Усложнение формы сопровождается диссонансом (...) Самая диссоциирующая форма та, которую имеют живые клетки, форма человека — форма студенистая, «коллоидальная»¹⁶.

Эта «алхимия» постоянно меняющейся формы, взятой в координатах времени и пространства, формы не окостенелой, а подвижной, образно выражена в статье Матюшина «Новый путь картины»: «Форма — Геркулес и часовой организм. С Геркулесом борются художники — поэты, все мастера искусства, часы — это форма ритма. Форма — это Геркулес, но если она побеждает — горе художнику. (...) Если перекрутить завод, пружина лопнет — часы встанут и будут показывать один и тот же час, так как одна и та же форма замирает и становится инертной. (...) Форма представления каждый миг меняется и должна быть готова в момент отливки. Постоянно изменяясь, быть подвижной, а не постоянно одной и той же — застывшей»¹⁷.

Та же мысль звучит в словах Крученых о заумном языке, созданном для того, чтобы разрушить «застывшие» формы слова: «Переживание не укладывается в слова (застывшие понятия) — муки слова — гносеологическое одиночество. Отсюда стремление к заумному свободному языку»¹⁸.

Искусство (если только оно не является механической имитацией) преобразует суть предмета, его arch, его вещную основу — и в этом смысле любое творчество изначально *анархично* по своей природе, так как идет против вещной основы предмета, открывая пространство для выражения его скрытой, имматериальной сути. И в раннем русском футуризме этот родовой признак искусства

(«Мы (...) хотим глашатайствовать о неведомом, перестраиваем жизнь и несем на верховья бытия умноженную душу человека»¹⁹) возводится в теоретический принцип. В эстетике «*онтологической анархии*»²⁰ нашла себя сама идея, «протоплазма» авангардного движения, его духа. Здесь необходимо уточнить, что теоретический, а тем более политический анархизм, родственный утопизму (где происходит замена одного порядка другим, разрушение одной временной основы с целью замены ее на другую), мало общего имеет с идеей анархии в онтологическом смысле, изначально отрицающей основу как структурное образование, как окостенелую модель, не оставляющую свободы произвольному творению, не обусловленному обязательным, господствующим в ту или иную эпоху принципом действия²¹. В этом смысле «принцип анархии» (уже в силу парадоксальности этого словосочетания) обозначает скорее нечто, совершенно противоположное понятию «принципа», и подразумевает дискурс эпохального перехода, трансформации, когда слова, предметы и действия обнаруживают себя таким образом, что появление их внешнего взаимодействия не могло бы уложиться ни в одну из схем.

Анархическая тенденция раннего авангарда, пожалуй, наиболее ярко проявилась в концепции «искусства для жизни и жизни для искусства», жизни «как таковой» — без оправдания целью, «без почему»: «Мы во власти новых тем: ненужность, бессмысленность, тайна властной ничтожности — воспеты нами»²². Как известно, Ницше был первым, кто поставил задачей своей книги «Рождение трагедии» взглянуть «на науку под углом зрения художника, на искусство же — под углом зрения жизни»²³. Эта идея стала началом всего нового искусства, оказав огромное влияние на формирование мировоззрения раннего авангарда. Основная идея Ницше о «воле к власти» («Склоняюсь в сторону Ницше «Жажды власти» (Wille zur Macht) как руководящего начала», — пишет Гуро Матюшину)²⁴ и связанный с нею тезис о «вечном возвращении» далеко не ограничена биологической сферой (довольно распространенная в начале века примитивно-вульгарная интерпретация этой идеи) — это некая универсальная сила, энергия, послушная космическому Провидению, то есть сама суть Бытия: «И вот какую тайну поведала мне сама жизнь. «Смотри, — говорила она, — я всегда должна преодолевать самое себя (...) Только там, где есть жизнь, есть и воля; но это не воля к жизни, но — так учу я тебя — воля к власти! (...)»

Поистине, я говорю вам: добра и зла, которые были бы непреходящими, — не существует! Из себя должны они все снова и снова преодолевать самих себя. (...)

Так принадлежит высшее зло к высшему благу; а это благо есть творческое»²⁵.

Эта энергия, определяющая течение бытия, разрушающая и созидаящая, выходит за пределы человеческого «измерения» и потому стоит «по ту сторону добра и зла». Исходя из этого, «вечное возвращение» есть не что иное, как созвучие этой космической воле, восприятие бытия с его радостью и страданием, бытия

как единого целого, неразделимого на оппозиции добра и зла, красоты и уродства и т. д. В человеческом мире Ницше определяет это как «amor fati», принятие своей земной судьбы и верность каждой минуте прошедшей жизни: «От всего сердца люблю я только жизнь (...),— восклицает Заратустра, «заступник жизни, заступник страдания»²⁶. «И что же еще? Еще принять мир, принять мир смиренно со всеми, словно никуда не идущими, не значащими подробностями (...) Шествие жизни— надо верить в жизнь»— такая запись появляется в дневнике Гуро последнего периода²⁷. Можно без преувеличения сказать, что именно это, по словам Хлебникова, «гафизовское признание жизни», или, по выражению самой Гуро, «веселое творчество» (в котором так и слышится перефразированное ницшеанское «веселая наука») является стержнем мировосприятия раннего авангарда.

В этом признании жизни проявились черты новой философии и эстетики, резко разграничившие ранний авангард с символизмом, творящим свое искусство через символ, через опосредованность знака, возведенного в канон,— абсолютную систему, в которую должна была быть втиснута реальность.

В противовес символистской идее о существовании высшей мистической истины футуристы находили опору в свободном нигилизме— этой позиции футуристов в отношении к символизму было отведено немалое место в полемических статьях Крученых: «(...) идея символизма необходимо предполагает ограниченность каждого творца и истину спрятанной где-то у какого-то честного дяди. Конечно, с такой предпосылкой откуда же взяться радости, непосредственности и убедительности творчества?»

«Символизм не выдерживает взгляда современной гносеологии и прямой души. Чем истина субъективней— тем объективнее. Субъективная объективность— наш путь. Не надо бояться полной свободы (...)»²⁸ Если символисты пытались конструировать жизнь подобно произведению искусства,— то футуристы-будетляне непосредственно обращались к самому процессу бытия, подчиняя свое искусство законам непрерывного, изменчивого движения материи и времени:

«Ход искусства и любовь к жизни руководили нами»²⁹.

Матюшин писал о «переживании искусства» как о «шаге самой жизни»³⁰. Наиболее полно и в то же время противоречиво эта идея «творчества новой жизни», творчества духа³¹ была «предсказана» деятельностью Елены Гуро, не случайно ставшей проповедником нового в глазах будетлян Хлебникова и Крученых. В истории русского авангарда Елене Гуро менее всего подошла бы роль художника-теоретика, в полемике отстаивающего и утверждающего новую абсолютную художественную систему и беспрекословно верящего в ее универсальность. Ее иррациональности и антипозитивизму— которые выражались в незавершенной форме, отразившей сам процесс творения,— было чуждо понятие какого бы то ни было абсолюта. Гуро определяет для себя цель искусства как сострадательное перевоплощение всей земной жизни, вернее— жизни во всем.

Искусство остается для нее не логически-рациональным познанием или средством, служащим даже самой «высокой» утилитарно-утопической цели — традиция, восходящая к платонической идее «государственного искусства» (например, создания «всемирного братства народов» у Толстого), — а возвеличиванием, «во-человечиванием» (в пастернаковском смысле) окружающего мира и самого искусства как части этого мира: «Поэт — деятель, а не отниматель жизни»³². В мироощущении Гуро 1900-х гг. доминирует идея жизнетворной красоты сущего, красоты, понятой в отличие от символистских теорий не только как эстетическая, но и как этическая категория. Красота для Гуро свободна от идеала эпохи и традиционного абсолюта и становится не только синонимом добра, но подчас приближается в ее эстетике к феномену явления самой жизни «в малом и в великом», часто выступающей синонимом красоты в текстах Гуро: «Что мы знаем о красоте? Почему горбатого считают некрасивым, — ведь у него бывают часы красоты, а у Юноны — свислые, злые, чувственные губы и моменты острых, куриных, жадных, бегающих глаз»³³. Она оспаривает и идею Толстого, и противоположную ей декадентскую позицию сторонников «l'art pour l'art», развивая собственное мировоззрение и отстаивая право на свою, «третью» истину:

«(...) Для них вазы, севры, а каждый день счастлив все-таки тот, кто не замечает, из чего пьет и что пьет от радости совершаемого им.

Нет, правда, будет третья истина. Если в радости подвига да вдруг заметят, что у чашечки розовая каемочка — как она им засветится днем весенним.»³⁴

Хотя Ницше был одним из любимых авторов Гуро (имя немецкого философа упоминается в письмах неоднократно: «Начала перечитывать Ницше (...) эта книга так очищает душу от мелочей жизненной путаницы»³⁵), говорить о «последовательном» ницшеанстве Гуро было бы невозможно. Гуро никогда не отвергла христианской идеи, в то время как именно это отрицание служило краеугольным камнем всей философии Ницше. Гуро скорее была свободным интерпретатором идей Ницше в своем творчестве, сам «подвижный» характер которого делает бессмысленной постановку вопроса о ее строгой принадлежности тому или иному течению: нередко в одной ее работе можно увидеть черты разных направлений. В сборнике «Трое» (1913), посвященном памяти Гуро, Алексей Крученых написал такие слова: «Русские читатели (...) видят в словах алгебраические знаки, решающие механическую задачу мыслишек». Можно сказать, что для всего творчества Гуро и ее соратников было принципиально важно разрушать эту «механику». В эстетике раннего авангарда осуществился прорыв за пределы законов повседневного разума, рационального человеческого познания (вслед за наукой XX века) и гностическое обращение к иным сферам познания, в частности, к интуитивному знанию: «(...) броскости от теософии к социализму, от биологии к философии, от мистического анархизма к эго-центризму и обратно, и, наконец, к эго-футуризму, интуитивному осознанию, интуитивному озарению»³⁶.

В философии XX века, после Ницше, восприятие мира, основанное на традиционном разделении практического опыта и теоретического знания, становится ведущей проблемой: разрыв между деланием/действием и мышлением/созерцанием, существовавший в традиции западной философии, приводит к кризису метафизики. Русские будетляне интуитивно искали свой путь разрешения этих проблем, опираясь в какой-то мере на русскую традицию «цельного знания», где созерцание приравнивается к деланию и целью бытия является само бытие с изначально заложенной в нем потенцией познания мира.

Процесс художественного творения, приравниваемый к креативному процессу бытия, «одухотворенного делания», становится у будетлян целью искусства: «Истинное творчество происходит на гораздо большей глубине, чем обыкновенно принято это считать в каждодневном обиходе литераторов и художников. Не в момент делания часто происходит оно, а в момент ничегонеделания и созерцания, и делание только воплощение уже совершившегося в душе, необходимое для его жизни тело. И ужасно легко из-за предрассудка делания прервать, спугнуть созерцание»³⁷.

С законченного произведения искусства как конечного продукта труда акцент переносится на сам процесс созидания, включающий и созерцание. Мысль, созерцание приравнивается к действию («Мы же связываем созерцание с действием и кидаемся в толпу»³⁸), знание — к процессу познания, к бытию.

Бердяев, расширяя чисто эстетическое понятие футуризма до сферы мировоззрения, в своей статье 1917 г. «Кризис искусства» писал: «Нужно принять футуризм, постигнуть его смысл и идти к новому творчеству (...) Футуризм должен быть пройден и преодолен, и в жизни, и в искусстве. Преодоление же возможно через углубление, через движение в другое измерение, измерение глубины, а не плоскости, через знание, не отвлеченное знание, а жизненное знание, знание — бытие»³⁹. Любопытно, что предложенный им и, казалось бы, совершенно отстраненный от идей и позиций футуризма «путь преодоления» находит непосредственную параллель в словах Крученых, сказанных им тремя годами раньше и характеризующих собственно идею «будетлянского» искусства: «Раньше мир художников имел как бы два измерения: длину и ширину; теперь он получил глубину и выпуклость, движение и тяжесть, окраску времени и проч. Мы стали видеть здесь и там. Иррациональное (заумное) нам так же непосредственно дано, как и умное»⁴⁰.

За строками другого текста, принадлежащего перу Ольги Розановой, столь же искренне приверженной идее нового искусства, прочитывается скрытый намек на упомянутую статью Бердяева (работа Розановой «Кубизм, футуризм, супрематизм», о которой идет речь, была написана около 1917 г.). Оценивая значение футуристического периода, Розанова писала, что «футуризм дал единственный в искусстве по силе, остроте слияния двух миров — субъективного и объективного — пример, которому, может быть, не суждено повториться (...)»

«Но идейный гностицизм, футуризм не коснулся стоеросового сознания большинства, повторяющего до сих пор, что футуризм — споткнувшийся прыжок в ходе мирового искусства — кризис искусства [курсив мой — Н. Г.]. Как будто до сих пор существовало какое-то одно безличное искусство, а не масса ликов его по числу исторических эпох (...) Футуризм выразил характер современности с высшей пронизательностью и полнотой.»⁴¹

Футуризм внес в предшествующее ему «усталое» искусство ту жизненно необходимую прививку нового, прививку «возрождающегося варварства, без которого мир погиб бы окончательно»⁴². В глазах представителей русской культуры Серебряного века, наиболее чутких к ритму времени, это было главным достоинством футуризма: «Варварство духа и варварство крови и плоти, черпающие силы из глубочайших темных истоков бытия (...) из непросветленной и непретворенной еще культурой бездонности, должно могущественным потоком нахлынуть на человеческую культуру, когда в ней наступает упадок и истощение (...) футуризм и есть новое варварство на вершине культуры. В нем есть варварская грубость, варварская цельность и варварское неведение»⁴³.

Непосредственно знакомясь с текстами раннего русского футуризма (и неохватным кругом чтения и интересов участников этого движения — достаточно вспомнить хотя бы имена Маркова, Матюшина или Хлебникова), нельзя не поймать себя на мысли о том, что такое эффектно сформулированное определение «варварского неведения», оправданное с позиций современной футуризму и чуждой ему социальной цивилизации, во многом поверхностно. Подчеркивая различия футуризма итальянского и русского, Крученых писал в одной из статей: «В искусстве может быть несоглас (диссонанс), но не должно быть грубости, цинизма и нахальства (что проповедают итальянские футуристы) — ибо нельзя войну и драку смешивать с творчеством. Мы серьезны и торжественны, а не разрушительно грубы...»

За внешней эпатажной «грубостью» и «неведением» футуризма, этого «рыжего» русской культуры, сознательно напаявшего на себя своего рода «ослиные уши», дразнившие критиков, стоит явление гораздо более сложное. «Художник увидел мир по-новому и, как Адам, дает всему свои имена», — провозглашалось в «Декларации слова как такового»⁴⁴. Идея первозданного, целомудренного неведения-незнания как неостановимого импульса к бесконечному процессу познания мира и его свободного претворения становится ведущей в эстетике будетлян, так как противостоит неизбежной ограниченности, мертвенности завершившего свой круг знания. Именно эта позиция позволила Гончаровой, например, «не ставить себе никаких границ и пределов в смысле художественных достижений»⁴⁵. И в этом смысле нигилистическое «неведение» футуризма скорее восходит к теологической традиции «ученого незнания», выраженной в трудах Майстера Экхарта и Николая Кузанского, точно так же, как и название одной из

выставок Ларионова «Ослиный хвост» апеллирует не только к недавнему скандалу в парижском Салоне, — но и намекает (опять же, через возможное посредство «Так говорил Заратустра» Ницше)⁴⁶ на средневековый карнавальный по духу «Праздник Осла» как одно из проявлений «ученого незнания» в эстетической сфере. Анархическая антиканоничность раннего русского авангарда была средством не эпатажа, а постижения мира — футуристы видели свою главную задачу как раз в том, чтобы «взорвать» изнутри набившие оскомину клише «идеала» и «красоты», академические, символические и прочие традиционные схемы рационального восприятия, обусловленного бременем «знания», чтобы увеличить этим «территорию» искусства, приблизив его к самой материи бытия. Этим, в первую очередь, объясняется «кровный» интерес авангарда к «пограничным» явлениям, где существуют иные критерии качества, иные ориентиры, иная оценка: в частности, к дилетантизму, к живописи Пиросмани или рукописному рисунку Ремизова, которому, в частности, принадлежат слова «Тянуло расшвыривать перо по листу в игре — как Бог на душу положит, то есть к самому настоящему искусству, природа которого без «почему», а «само по себе», «так», — «потому что», как говорят дети»⁴⁷. Концепция дилетантизма как проявление свободного, не скомканного никакими рамками творчества, творчества как игры, в среде раннего поэтического и художественного авангарда означала преобладание интуиции над умением, жизни над мертвой схемой «измов»: «Кубизм, футуризм и проч. измы (...) дали схему, чертеж; от черта и дым чертовски черных чертежей (вспомните раскраску кубистов) задушит скоро нас» — в этих довольно неожиданных словах Крученых звучит предостережение, боязнь новой «схемы»⁴⁸.

Например, приглашая Гуро к сотрудничеству в области футуристической книги, Крученых отмечает именно это качество ее дара: «Не техника важна, не искусственность, а жизнь»⁴⁹.

Будетляне исследовали иррациональную механику появления образов и ассоциаций независимо от руки, независимо от художника и его желания, подчеркивая, что необъяснимое не может быть переведено в объяснимое, а подсознательное — в мир осознанного. «Чересчур все прекрасное случайно», — писал Николай Бурлюк в статье «Поэтические начала»⁵⁰.

Во всех этих пограничных явлениях претензия на качество технического мастерства или стиля, признанного эталоном в данную эпоху, целиком снимается, и «любительство» (дилетантизм) приобретает новый смысл — особую ценность «непосредственности» (или ненамеренности), единственной, могущей передать «мгновения в непрерывном», «трепет жизни»: «Нам ближе простые, нетронутые люди, чем вся эта художественная шелуха, льнущая, как мухи к меду, к новому искусству»⁵¹. Принцип непредсказуемости и непреднамеренности («без почему») — или, по выражению Крученых, «полной безыскусственности» — позволил расширить границы жанра, стилистики, приема; преодолеть «банальность мастерства»⁵².

То, для чего профессионалу необходимо преодолеть сильное внутреннее сопротивление — отказ от выучки, общепринятой системы, для дилетанта легко (так как дилетант всегда идет *«напролом»*, пользуясь словом Ремизова, т. е. находится вне сложившихся структур) — ему изначально присущ пресловутый «взгляд со стороны». «Патентованные «художники», изучающие анатомию и перспективу и историю живописи в казенных академиях, остаются чиновниками искусства. Напротив, уличные дети и пастухи иногда являются художниками-поэтами»⁵³.

Впервые — вслед за философией Ницше — в теории искусства раннего авангарда возобладало признание множества параллельно и правомерно существующих систем. Одно из писем Крученых к Брюсову особенно характерно отражает настроения в будетлянском и символическом кругах этого времени:

«Вы употребляете такой неопределенный, субъективный критерий как *выразительность* и здесь же забываете о его субъективности, относительной ценности (...) И что выразительно для икс, то невыразительно для игрек, о чем же спор?

(...) для нас наши произведения выразительны, а значит, они выразительны (и сами по себе). Нелепо ведь считать: у одних ниже художественное чутье, у других — выше. Надо: у одних одно, у других другое, и не надо подводить всех под одну мерку (...)»⁵⁴

Стилевая и жанровая неопределенность давала возможность творчеству авангардистов развиваться сразу в нескольких направлениях, в то время как определенность стиля — признак той или иной литературной или художественной «школы» — всегда накладывает печать ограниченности, «окостенелости», зависимости от соратников, часто перерастающей в боязнь нового. «В толпе с порицанием и даже как бы с сожалением часто говорят: «Этот художник еще не определился», но в этом-то и есть его жизнь, его подлинность (...) он «определился» значит, что (...) он живет тем, что, в сущности, уже прожито, т. е. следуя определенной теории, как рецепту. В этом застой, в этом смерть»⁵⁵. Ни будетляне, ни Ларионов в начале 10-х гг. не претендовали на создание школы или собственной «истины» — «закрепляющей теории» — напротив, их интересы были обращены к истокам, традициям, основам и их преодолению, их переосмыслению: «Мы против художественных обществ, ведущих к застою»⁵⁶. «Наше достижение уже в том, что, выработав только общие положения для нашей школы, а не закрепляющую теорию, мы всегда заботимся об обновлении традиций (...)»⁵⁷

Одной из таких обновленных традиций стала в раннем авангарде традиция романтизма, в частности, русского поэтического романтизма Гоголя и Пушкина⁵⁸. Обращение будетлян к Пушкину, самому дерзкому и глубокому русскому романтическому поэту XIX века, реформатору поэтического языка, не является курьезом: авангардное движение 1910-х гг. имеет романтические корни — особенно, если главным условием считать разрыв со старой формой и открытие новой формы⁵⁹. Если согласиться с тем, что в России не было традиции «художественно-

го открывательства», но была традиция «разрыва»⁶⁰, отрицания, непосредственно предшествующего ради нового, то становятся понятными слова Хлебникова, записанные им в альбоме Жевержеева в 1915 г.: «Будетлянин — это Пушкин в освещении мировой войны, в плаще нового столетия, учащий праву столетия смеяться над Пушкиным 19 века. Бросал Пушкина «с парохода современности» Пушкин же, но за маской нового столетия. И защищал мертвого Пушкина в 1913 г. Дантес, убивший Пушкина в 18XX году. «Руслан и Людмила» была названа мужиком с лаптями, пришедшим в собрание дворян. Убийца живого Пушкина, обгравивший его кровью зимний снег, лицемерно оделся маской защиты его (трупа) славы, чтобы повторить отвлеченный выстрел по всходу табуна молодых Пушкиных нового столетия»⁶¹. В феномене анархического обращения к традиции, обоснованного Хлебниковым в этом отрывке, было одновременно и преодоление традиции, вернее — «выплавление» ее внутренней, духовной живой сути, подобной капле алхимического золота, из поверхностного канона мертвых внешних форм.

Для такого мышления просто невозможно повторение старого, уже опробованного. Можно было бы сказать, что принцип «универсального динамизма» итальянских футуристов русские будетляне поняли и воплотили как творческий, эстетический метод, как «итог своих произведений: «(...) итальянцы шли от тенденциозности. Как чортик Пушкина, воспевали и несли на себе современность, а между тем не проповедовать надо было, а вскочить на нее и мчаться, дать ее как итог своих произведений»⁶². Для русских поэтов и художников идея нового «универсального динамизма» и ритма, как созвучная бергсоновской идее витальности, трансформировавшаяся в статьях Крученых в «футуристический сдвиг форм», времени и пространства, стала главным и бесспорным достижением итальянского футуризма. (Именно ее Малевич выделил в «прибавочный элемент футуризма»). «Универсальный динамизм» своеобразно отразился в одном из главных понятий, вошедших в эстетику раннего русского футуризма, — понятии «мира с конца» (или — «мирсконца», как писали футуристы), в котором отрицалась линейность времени. Только исходя из этого принципа могла быть написана такая, например, статья, как «Футуристы в рукописях 14, 15 и 13 веков» А. Шемшурина, филолога и знатока древнерусской миниатюры, близкого круга футуристов⁶³. Эстетика анархии русского футуризма ощутима в книжках будетлян (важно напомнить, что ни одно переиздание в этом ряду не было механическим повторением первоначального варианта): в факте их переизданий как бы вновь и вновь утверждается право на постоянное обновление, метаморфозу творчества, балансирование на грани, разделяющей действие и законченность результата. Уже в самом названии одной из книг Крученых — «Взорваль» — подразумевается разрыв, резкий сдвиг, «взрыв» форм. Но, пожалуй, самой парадоксальной по замыслу была «Заумная книга» Крученых и Алягрова (Р. Якобсо-

на). Анархическая эстетика футуристов была доведена в ней «до абсолюта», до крайности. За внешней деформацией слова «книга» стояло разрушение самого понятия книги, книжного «знания». Императивное: «Читать в здравом уме возбраняю!» (эта фраза читается как предисловие)— провозглашает главенство внеинтеллектуального общения, независимость от знаков и символических структур, и через «слово как таковое» заставляет обратиться читателя к «жизни как таковой», к ее органической иррациональной сути, существующей без всякого канона. В своей зауми Крученых апеллирует не к логике читателя и его умению разгадывать словесные ребусы, не к книжному знанию, а к «знанию-бытию», как бы минуя сложившиеся языковые системы. Предметом заумной речи здесь становится сама речь, и происходит абстрагирование, сакрализация творческого процесса, который приобретает значение и предмета, и результата творчества. В этом случае принцип «мирсконца» проявил себя как анархический принцип, состоящий в деконструкции традиции, архетипа «мир-книга», где текст выступает в качестве «единого и целого» мира как основы, как ἀρχή. Крученых как будто взрывает изнутри письменный канон книжной традиции. Его книги существуют, казалось бы, в рамках этой самой традиции, исходя из нее,— и в то же время последовательно ее разрушая. Ориентация на культуру древних манускриптов, явственно заметная в его и Хлебникова первых литографированных изданиях, перерастает в ее отрицание — в «живописи» «Тэ ли лэ» структура текста в привычном понимании этого слова уже разрушена. В эстетике русского футуризма «мирсконца» — это «чтение» мира с конца, разрушение незыблемой «монументальности» мирового текста: «Мы научились следить мир с конца, нас радует это обратное движение (относительно слова мы заметили, что его можно читать с конца и тогда оно получает более глубокий смысл!)»⁶⁴.

В поэзии и живописи раннего русского авангарда происходит разрушение «законов разума», догматических представлений о пространстве и времени (подобно тому, как это происходило в науке XX века)— и с этой точки зрения футуризм стал школой познания мира и, в первую очередь, уроком преодоления «линейного» времени. Ранний русский футуризм замечателен «множественностью» экстатического времени — разрушением восприятия времени как поступательного, направленного движения. «Самое удивительное, самое современное учение футуризма может быть перенесено в Ассирию или Вавилон, а Ассирия (...) в то, что называется нашим временем (...) Футуристическое движение только и может быть рассматриваемо как вневременное движение.»⁶⁵ В поэтике Хлебникова появляется понятие пространства времени, материи времени («непрозрачное время»). В живописи это происходило и на формальном, и на сюжетном уровне — не случайно так было распространено в начале 1910-х гг. изображение часов. Часы — своего рода «символ веры» линейного времени, его образ, футуристы разбирают, анатомируют их механизм, «одушевляя» его предметную

суть. Этот механизм в розановской картине «Метроном» становится прообразом вечного и мгновенного, «вечным двигателем» бытия, символом его бесконечности. «Жизнь без движения — ничто, и потому мы всегда стремимся не закрепощать на плоскости формы предметов (...) а сообщить им, посредством изображения промежуточных форм, их движение», — писал Шевченко в книге «Неопримитивизм»⁶⁶.

В восприятии бытия как процесса, непрерывного движения, действия (в противоположность идее бытия как императивного абсолюта, закреплённой структуры) координата времени становится ведущим, антиструктурным элементом, размывая представление о единой форме, могущей существовать только в абстрактном остановленном пространстве. Русский футуризм начала 1910-х гг. в своей творческой практике пытался уловить само неизбежное течение времен, уловить неопределённое ускользающее движение, сам процесс изменений, анархический в природе своей; запечатлеть «топологию бытия» (если возможно применить здесь эту формулировку Хайдеггера). В этом эпическом утверждении и признании сущего — «самовитого» — как такового, как данного, как дара, была неуловимая героическая трагедийность раннего авангарда. Предстояние перед мировым хаосом, перед лицом бытия и его всеприятие было в определённом философском значении и всеприятием смерти как высшего свидетельства явления бытия: «Смерть искусству! Тон автора? Угроза? Нет. Ужас? Вряд ли. Возможно, Радость? Да. (...) Радость творит Поэму. В Конце Ничто, но сей конец есть предначалие Начала Радости, как Радость Созидателя»⁶⁷.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Вернер Хофманн. Отрывки из книг — Советское искусствознание, вып. 27. М., 1990. С. 386.

² Н. Кульбин. Свободное искусство как основа жизни — В кн.: Манифесты и программы русских футуристов. Под ред. В. Маркова. Wilhelm Fink Verlag, München, 1967. P. 19.

³ Например, эта тема была названа в заголовках статьи Кульбина «Свободное искусство как основа жизни» [1910] или статьи Б. Лившица «Освобождение слова» [1913]; Крученых во многих своих работах подчеркивал значение заумного языка как «свободного языка».

⁴ Манифест, написанный Ольгой Розановой, был издан отдельной листовкой 23 марта 1913 г.

⁵ О. Розанова. Кубизм, футуризм, супрематизм — В кн.: Неизвестный русский авангард. М., 1992. С. 334.

⁶ Свободное творчество (...) всегда порождает самостоятельные принципы, всецело из него исходящие» (В. Марков. Принципы нового искусства — Союз молодежи. VI, 2. СПб., 1912)

⁷ О. Розанова. Манифест «Союза молодежи».

⁸ А. Шевченко. Неопримитивизм — В кн.: М. Ларионов, Н. Гончарова, А. Шевченко. Об искусстве. Серия «Из архива русского авангарда», вып. 2. Л., 1989. С. 66.

⁹ Марков, разрабатывая в своей статье «принципы нового искусства», особое внимание уделяет «принципу случайного творчества», говоря об утерянной непредвзятости взгляда, об умении любоваться «случайным» и «неконструктивным».

¹⁰ «Недовольство формой бросило меня теперешнему [sic.—Н. Г.] отрицанию формы, но здесь я страдаю от (...) недостатка того лаконизма подразумевания, который заставляет разгдывать книгу, спрашивать у нее новую, полуявленную возможность. То, что в новых исканиях так прекрасно.» (Из письма Е. Гуро Крученых. 1913—Музей Маяковского, ф. 7, оп. 1, 7900).

¹¹ «Наша цель лишь указать на самый способ неправильности, показать ее необходимость и важность для искусства». (А. Крученых. *Новые пути слова*—В кн.: *Манифесты и программы русских футуристов*. С. 70).

¹² Из альманаха «Садок судей»—Там же. С. 52.

¹³ Martin Heidegger. *Der Ursprung des Kunstwerkes*, ed. H-G. Gadamer. Stuttgart, 1960.

¹⁴ В. Марков. *Принципы творчества в пластических искусствах. Фактура*. СПб., 1914. С. 32.

¹⁵ А. Шевченко. *Неопримитивизм*. С. 68.

¹⁶ Н. Кульбин. *Свободное искусство как основа жизни*—В кн.: *Манифесты и программы русских футуристов*. С. 16.

¹⁷ М. Матюшин. *Новый путь картины*. Рукопись—ОР Музея Маяковского, Москва.

¹⁸ А. Крученых. *Взорваль*, СПб., 1913.

¹⁹ И. Зданевич, М. Ларионов. *Почему мы раскрашиваемся*—В кн.: *Манифесты и программы русских футуристов*. С. 174.

²⁰ В своей интерпретации я опираюсь на понятие «онтологической анархии», разработанное в философии, в частности в работе современного американского философа Райнера Шурманна: R. Schurmann. *Heidegger on Being and Time: from Principles to Anarchy*. Indiana University Press, 1990.

²¹ На сегодняшний день можно назвать целый ряд работ, посвященных связям европейского и русского художественного авангарда с политическим анархизмом; ограничимся упоминанием фундаментальной работы Renato Poggioli—«Teoria dell'arte d'avanguardia» [1962] и американской исследовательницы R.-C. Washton Long. В моей статье не делается дальнейших ссылок на эти работы, так как она сконцентрирована на совершенно другой проблеме и поэтому в ней специально не затрагивается отношение русского футуризма к анархистскому движению. Тем не менее можно заметить, что такая связь фактически существовала, и очевидность симпатий футуристов к политическому анархизму лежит на поверхности. Малевич, Моргунов, Розанова, Удальцова, Родченко в 1918 г. регулярно публиковали статьи об искусстве в отделе «Творчество» еженедельной общественно-литературной газеты московской федерации анархистских групп «Анархия», выходившей в 1917—18 гг.

²² Из альманаха «Садок судей»—В кн.: *Манифесты и программы русских футуристов*. С. 52.

²³ Ф. Ницше. *Сочинения в двух томах*. М., 1990. Т. 1. С. 50.

²⁴ Е. Гуро. *Письма к Матюшину 1902—7 гг.* РГАЛИ, ф. 134, оп. 1, ед. хр. 44.

²⁵ Ф. Ницше. *Ук. соч.* Т. 2. С. 82, 83.

²⁶ Там же. С. 157.

²⁷ Е. Гуро. *Дневник последнего периода*. РГАЛИ, ф. 134, оп. 1.

¹⁸ А. Крученых. *Новые пути слова*—В кн.: *Манифесты и программы русских футуристов*. С. 70—71.

¹⁹ И. Зданевич, М. Ларионов. *Почему мы раскрашиваемся*—В кн.: *Манифесты и программы русских футуристов*. С. 173—174.

²⁰ М. Матюшин. *Не искусство, а жизнь*—*Жизнь искусства*. № 19, 20. 22 мая 1923.

²¹ «Жизнь очень серьезно и может быть плодотворна помимо успеха в искусстве и для нас (...) может не книгой своей и выставкой можно творить, а самой жизнью». *Elena Guro's Diary*. Edited by A. Ljunggren and Nils Åke Nilsson—*Elena Guro: Selected Prose and Poetry*. Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm Studies in Russian Literature, V. 25. Uppsala. 1988. P. 53.

²² Елена Гуро. *Небесные верблюжата*. СПб., 1914. С. 14.

²³ Там же. С. 77.

²⁴ *Elena Guro. Diary*. P. 29.

²⁵ Е. Гуро. Письма к Матюшину 1902—7 гг. РГАЛИ, ф. 134, оп. 1, ед. хр. 44.

²⁶ И. В. Игнатьев. *Эго-футуризм*—В кн.: *Манифесты и программы русских футуристов*. С. 35.

²⁷ Е. Гуро. Письма к Матюшину 1902—7 гг. РГАЛИ, ф. 134, оп. 1, ед. хр. 44.

²⁸ И. Зданевич, М. Ларионов. *Почему мы раскрашиваемся*—В кн.: *Манифесты и программы русских футуристов*. С. 173—4.

²⁹ Н. Бердяев. *Кризис искусства*. (Репринтное воспроизведение издания 1918 г.) М., 1990. С. 26.

³⁰ А. Крученых. *Новые пути слова*—В кн.: *Манифесты и программы русских футуристов*. С. 70.

³¹ О. Розанова. *Кубизм, футуризм, супрематизм*. С. 335.

³² Н. Бердяев. *Ук. соч.* С. 26—27.

³³ Там же.

³⁴ А. Крученых. *Декларация слова как такового*—В кн.: *Манифесты и программы русских футуристов*. С. 63.

³⁵ Н. Гончарова. *Предисловие к каталогу выставки*—В кн.: М. Ларионов, Н. Гончарова, А. Шевченко. *Об искусстве*.

³⁶ См. комментарии Свасьяна к «Так говорил Заратустра» (В кн.: Ф. Ницше. *Сочинения в двух томах*. М., 1990).

³⁷ В. Кукловников (Ремизов А. М.). *Рукописи и рисунки А. Ремизова*—*Волшебный мир Алексея Ремизова: Каталог выставки*. СПб., 1992. С. 41.

³⁸ А. Крученых. Письмо к Е. Гуро. 1913. РГАЛИ. Ф. 134. Оп. 1. № 32. Л. 1, 2.

³⁹ Там же.

⁴⁰ Н. Бурлюк. *Поэтические начала*—В кн.: *Манифесты и программы русских футуристов*. С. 80.

⁴¹ *Лучисты и будущники. Манифест*—В кн.: М. Ларионов, Н. Гончарова, А. Шевченко. *Об искусстве*.

⁴² В уже цитировавшейся выше в тексте переписке Крученых и Гуро 1913 г. Крученых уделяет огромное внимание проблеме профессионализма и любительства, отрицая техническое мастерство как цель: «Я понимаю искусство или «открытий» или полную безыскусственность (...) У Вас все

набросано в воздушном беспорядке— это приятный контраст с искусственностью в пути других участников «Садка судей» (...) Рисунки других мастеров слишком мастерски и в этом смысле — банальны». (РГАЛИ. Ф. 134. Оп. 1. № 32. Л. 1, 2.)

⁵³ Н. Кульбин — В кн.: *Манифесты и программы русских футуристов*. С. 20.

⁵⁴ А. Крученых. Письмо В. Брюсову. ОР РГБ. Ф. 386. Оп. 91. № 5.

⁵⁵ А. Шевченко. *Неопримитивизм*.

⁵⁶ *Лучисты и будущники*. С. 9.

⁵⁷ А. Шевченко. *Неопримитивизм*. С. 68.

⁵⁸ О связях творчества Крученых и Хлебникова с поэтикой Гоголя писал Н. И. Харджиев в статье «А. Крученых и русский авангард. Письмо из Москвы». — *Rinascita*, № 30, от 23 июля 1966.

⁵⁹ «Романтиков постоянно характеризуют как пионеров душевного мира, певцов душевных переживаний. Между тем, современникам романтизм мыслится исключительно как обновление формы, как разгром классических единств.» (Р. Якобсон. *Новейшая русская поэзия. Набросок первый: подступы к Хлебникову*. — Р. Якобсон. *Работы по поэтике*. М., 1987. С. 275).

⁶⁰ Эта концепция была разработана Д. В. Сарабяновым в статье «К своеобразию живописи русского авангарда начала XX века. Тезисы.» — *Советское искусствознание* 25. М., 1989. С. 105.

⁶¹ Альбом Л. И. Жевержеева с этим автографом Хлебникова хранится в Государственном Петербургском театральном музее, в фонде Жевержеева.

⁶² А. Крученых, В. Хлебников. [Слово как таковое] — В кн.: *Манифесты и программы русских футуристов*. С. 59.

⁶³ А. Шемшурин. Футуристы в рукописях 14, 15 и 13 веков. 1917—18 гг. Рукопись — ОР РГБ (рукопись не имеет постоянного инвентарного номера хранения).

⁶⁴ А. Крученых. *Новые пути слова* — В кн.: *Манифесты и программы русских футуристов*. С. 71.

⁶⁵ М. Ларионов. *Предисловие к каталогу выставки иконописных подлинников и лубков, организованной М. Ларионовым*. М., 1913. С. 3.

⁶⁶ А. Шевченко. *Неопримитивизм*. С. 56.

⁶⁷ И. Игнатъев. *Предисловие к книге Василиска Гнедова «Смерть искусству»* — В кн.: В. Гнедов. *Собрание стихотворений*. Под ред. Н. Харджиева и М. Марцадури. *Dipartimento di Storia della Civiltà Europea, Università di Trento*, 1992. С. 56.

А. В. Крусанов
Санкт-Петербург

САМОЗВАННОЕ ИСКУССТВО

Русский авангард родился безымянным. В самом начале эволюции еще не осознавшее своего единства движение носило названия «новое искусство», «искусство будущего», несколько позже возникли самоназвания: бюджетляне, эгофутуристы, будущники, кубофутуристы и т. п. Термин «авангард» появился позднее, когда движение уже отошло в область истории.

В современном искусствоведении сложились как минимум два толкования термина «авангард»: в широком и узком смыслах. В широком смысле к авангарду причисляют все новаторские антитрадиционные устремления в искусстве независимо от их хронологии и идейно-художественной наполненности. Такое толкование термина «авангард» основано на семантике самого слова, а не на каком-либо конкретно-историческом явлении. В узком смысле толкование термина основано на конкретно-историческом круге синхронных и родственных идейно-художественных явлений искусства XX века, имеющих определенную нижнюю хронологическую границу. В этом смысле классический период русского авангарда имеет строгие хронологические рамки: 1907—1932 гг., а его синонимами на определенных этапах исторического развития выступали термины «футуризм», «левое искусство», «левый фронт искусств».

Несколько иная ситуация сложилась с термином «модернизм». С консервативных и догматических позиций, длительное время господствовавших в нашем искусствоведении, этот термин использовался в самом широком смысле, и модернизмом назывались любые нетрадиционные, нереалистические направления в искусстве конца XIX—начала XX веков. В то же время узкое конкретно-историческое толкование термина «модернизм» как совокупности родственных друг другу явлений в литературе, живописи, музыке и театре 1890-х—1910-х гг., известных под названиями «декадентство», «символизм», «мирискусничество», «акмеизм» и т. д., весьма удобно для разграничения двух хронологически близких движений в русском искусстве.

В качестве названия двух крупных идейно-художественных движений в искусстве термины «модернизм» и «русский авангард» (употребляемые далее исключительно в узком смысле) равновелики по масштабу и различны по содержанию.

Обращаясь к первым годам классического периода русского авангарда, исследователь неизбежно сталкивается с рядом вопросов, практически не обсуждавшихся специалистами.

К этим вопросам прежде всего относятся следующие: 1) причины возникновения нового движения в искусстве; 2) критерий «авангардности»; 3) с какого события начинать отсчет истории русского авангарда? И т. п.

Начиная с 1910-х гг. и до сего времени критики и искусствоведы с различными вариациями высказывают одну и ту же версию: футуризм порожден кризисом символизма¹. Подобное утверждение неудовлетворительно по многим причинам. Непонятно, каким образом кризис одного направления искусства порождает другое? Почему в одних случаях порождает, а в других нет? Нужен ли вообще кризис в искусстве, чтобы возникло новое движение? И т. д. Столь же неудовлетворительны объяснения самих авангардистов, обосновывавших возникновение футуризма ростом городов и ускорением темпа жизни. Темп жизни ускоряется до сих пор, а новых крупных движений в искусстве не возникает.

С критерием «авангардности» в 1907—1908 гг. также возникают определенные проблемы. В эти годы в живописи проявились лишь первые признаки дифференциации авангарда и модернизма. Едва ли не единственным признаком, объединявшим левую художественную молодежь—будущих авангардистов,—было серьезное усвоение и переработка ими новейшей французской живописи, приведшие к глубокому переосмыслению и радикальной переоценке живописных задач. Этот признак хорош как знак поворота на новые пути, однако трудно считать его критерием «авангардности». Мелькавший же в литературе термин «предавангард» кажется слишком расплывчатым. Вероятно, по отношению к этим явлениям удобнее пользоваться понятием «нулевой точки» или «исходных позиций» русского авангарда.

Отсчет истории русского авангарда как общественного феномена следует, по-видимому, вести с зимы 1907—1908 гг.—времени первых выставочных объединений молодых художников, хотя истоки и предпосылки нового художественного мышления в творчестве отдельных представителей авангардистского искусства, возможно, уходят глубже. Тем не менее до зимы 1907—1908 гг. будущие деятели авангарда, хотя и были частично знакомы друг с другом, но не составляли обособленных идейно-художественных групп и не образовывали выставочных объединений, экспонируя свои работы на выставках других художественных обществ («Союз русских художников», Московское товарищество художников, ученические выставки Училища живописи, ваяния и зодчества и др.). С другой стороны, начиная с этой зимы некоторые художественные критики стали замечать, что в живописи постепенно формируется новое (отличающееся от модернизма) направление крайне левого толка.

До этого времени творческие искания художников, которым суждено было начать новое движение в русском искусстве, развивались в рамках модернизма. Но в 1907 г. некоторые молодые художники начинают увлекаться французской живописью (Гоген, Сезанн, Ван Гог и др.), и в их творчестве наступает перелом, постепенно приводящий к разрыву с канонами модернистского движения и созданию новых представлений об искусстве вообще.

Вполне естественно, что новое стихийно возникшее в живописи направление вынуждено было отстаивать свои принципы не только вне существовавших идейно-художественных обществ и выставочных объединений, но и вопреки им. В связи с этим в Москве и Петербурге возникло несколько центров, вокруг которых началась кристаллизация русского живописного авангарда. Прежде всего это возникшие зимой 1907—1908 гг. и весной 1908 г. выставочные объединения братьев Бурлюков «Венок-Стефанос», «Золотое руно» М. Ф. Ларионова и «художественно-психологическая» группа Н. И. Кульбина «Треугольник».

Москва. В 1907 г. будущие деятели авангардистского искусства Михаил Ларионов, Наталья Гончарова, Казимир Малевич, Алексей Моргунов, Аристарх Лентулов и другие были уже профессиональными художниками, экспонировавшими свои работы на выставках таких солидных объединений, как «Союз русских художников», Московское товарищество художников. Работали они в духе импрессионизма. Критики не находили в их картинах ничего особенно крайнего². Так, П. Муратов в отчете о 14-й выставке Московского товарищества художников (25 марта—6 мая 1907 г.), на которой среди прочих выставляли свои работы М. Ларионов, Н. Гончарова, А. Моргунов, К. Малевич, замечал, что она «не лишена свежести и интереса; на ней заметно формируются новые начинания, молодые порывы», и однозначно констатировал: «Тут, в сущности, еще нет ничего крупного, ничего яркого, ничего захватывающего»³. То же самое говорилось о 15-й выставке МТХ (27 января—9 марта 1908 г.): «Незначительны и ничем не выделяются из тысяч постоянно выставляемых пейзажей полотна г. Моргунова (...). Совершенно неинтересны этюды К. Малевича (...))»⁴. Именно импрессионистские мотивы считал специфически ларионовскими критик консервативной газеты, утверждавший в обзоре выставки «Союза русских художников» (январь 1908 г.), что в работах Ларионова «чувствуются какие-то отголоски Борисова-Мусатова. Он выставил четыре вещи, между которыми ни одна по своим достоинствам не равняется прошлогодней его картине, приобретенной в Третьяковскую галерею. Лучшей его работой мы считаем «Цветущие деревья», в которых сквозит что-то, что мы склонны считать за специфически ларионовское—какая-то красивая мягкость и воздушность, вполне притом реальная»⁵.

Никаких экспериментов, выходящих за рамки модернизма, будущие деятели русского авангарда в первой половине 1907 г. еще не предпринимали. Между

тем стремление части молодых художников-модернистов к новизне вылилось в устройство весной 1907 г. выставки картин «Голубая роза» (18 марта—29 апреля), воспринятой критиками как крайнее направление в московской живописи. Выставка действительно по тем временам была крайней, однако оставалась в рамках символистской эстетики⁶. К тому же никто из ее участников не стал в будущем активным деятелем русского авангарда.

В то же время прослеживается если не идейно-художественная, то по крайней мере организационная связь этой выставки и ее организатора Н. Рябушинского с формированием первых выставочных объединений русских художников-авангардистов. Так, многие экспоненты «Голубой розы» через восемь месяцев приняли участие в выставке «Стефанос» (27 декабря 1907—2 февраля 1908), на которой также выставляли свои работы братья Владимир и Давид Бурлюки, Н. Гончарова, М. Ларионов, А. Лентулов, Г. Якулов и другие.

Это выступление художественной молодежи, которое, по-видимому, следует считать первым событием в истории движения, впоследствии названного авангардистским, было воспринято современниками неоднозначно. Одни, наиболее консервативные, увидели лишь «отчаянное кривляние» художников, которое «вызвало неприятное болезненное ощущение»⁸. Другие увидели в выставке «Стефанос» — «Венок» продолжение исканий «Голубой розы»⁹. И это было естественно, поскольку молодые художники-символисты, искавшие новые пути в живописи, составляли более половины участников выставки. Третьи небезосновательно считали, что «по самому духу между этими выставками нет существенного сходства. Так, в «Венке» участвует целая группа искателей новой техники, которая едва ли нашла бы себе место на выставке «Голубой розы». Эта группа резко заметна на выставке, и она, главным образом, повинна в том тяжелом гнетущем впечатлении, которое вызывает «Венок». Никогда еще мертвая, холодная и тупая техничность не выступала так обнаженно в русской живописи, как теперь в работах семьи Бурлюков. Здесь брошено все: душа, природа, вечные задачи искусства, здесь все принесено в жертву новому приему кисти, новой форме и группировке мазков. Впрочем, у Д(авида) и Л(юдмилы) Бурлюк это даже не ново—это простой отголосок того, чем увлекались на парижских «независимых» три-четыре года тому назад. В. Бурлюк пошел дальше: он изобрел свою технику, по крайней мере, мы раньше никогда не видели четырехугольных мазков с точкой посередине (...). К семье Бурлюков примыкает г. Лентулов со своей ремесленной живописью и г. Штурцваге со своими импрессионистическими вывесками. Из этой группы много лучше других г. Баранов, дельно сработавший свой «Днепр» в манере Вольта. Рядом с убежденными техниками на выставке есть представители той расплывчатой и неопределенной манеры цветных пятнышек и коротких бесхарактерных линий, которая особенно типична для М. Ларионова. Сущность этой манеры, кажется, сводится к исканию легкой «кра-

сивости», и эта черта особенно заметна и особенно неприятна у Н. Гончаровой, прежде такой простой и симпатичной (...). Настоящая «дерзость» видна у г. Якулова. Уже прошлогодними «Скачками» этот художник доказал свою талантливость (...). Из художников «Голубой розы» В. Дриттенпрейс выставил несколько рисунков, среди них красивый цветной «Пруд». Жеманно-красивы и С. Судейкин в своем «Гавоте» и А. Арапов в умышленно сухом декоративном мотиве (...). Н. Крымов здесь очень мало подходит к выставке «Венок», но еще более чужими и одинокими здесь являются рисунки Н. Ульянова и овальный портрет А. Глаголевой»¹⁰.

Критики отчетливо разглядели увлечение будущих деятелей русского авангарда новейшей французской живописью, тогда как усвоение западной живописи художниками-символистами не пошло дальше импрессионизма¹¹. Многие ощутили, что новаторские поиски художественной молодежи выходят за рамки допустимой «дерзости», за рамки «большого святого искусства». Критик с явно «западническим» уклоном утверждал, что на выставке представлены всего лишь бессильные и бесталанные потуги «сказать что-то особенно новое, и иногда такое, чего не сказали даже модернисты Западной Европы»¹². Сергей Глаголь чувствовал, что на выставке собралась «молодежь, твердо верующая, что новая Америка в искусстве все-таки открыта ими»¹³. Однако, будучи приверженцем модернизма, он не видел необходимости в новых исканиях и считал, что «все это имело бы значение лет пятнадцать назад. Тогда всякий, самый задорный сквозняк был бы дорог, но к чему он теперь, когда душа художника и так уже очень далеко от старых берегов (...). Если теперь что нужно, то не бесшабашный задор юности, а очень серьезные и вздумчивые искания»¹⁴. Это взгляд предвзятого человека, думавшего, что он безошибочно знает, что необходимо, а что вредно для дальнейшей эволюции искусства. Тем не менее прозвучавшее в его устах сравнение духа выставки с духом первых лет модернистского движения, на наш взгляд, весьма интересно. В то же время, пожалуй, первый, кто понял суть происшедшего, был критик А. Тимофеев. «Намечается уже новое направление в живописи,— писал он,— направление, представители которого преследуют, по-видимому, больше всего чисто технические задачи— довести до минимума рисунок, стилизовать краски, найти новый, более выразительный, более нервный мазок. Ячейкой этого нового зачинания является «Венок»¹⁵.

Одновременно один из участников «Венка» расценивал выставку вовсе не как демонстрацию достижений, а лишь с точки зрения расшатывания существующих догм и борьбы за новые художественные идеалы. В разговоре с критиком он «соглашался, что девять десятых выставленного сплошной вздор, но указывал на необходимость всего этого как горячего протеста против устарелых, застывших форм.— Все это нужно,— говорил он,— нужно, как сквозной ветер. Все это, как ветер, пролетит и исчезнет, но очистит воздух»¹⁶.

Едва наметившись, новое направление в живописи пожелало выйти за существовавшие рамки господствовавших представлений о задачах искусства. Подобных исторических прецедентов к тому времени было уже достаточно, и русские критики сразу же провели параллель с первыми выступлениями модернизма, за 15 лет до этого восставшего против реализма во всех сферах искусства и к 1908 г. уже успокоившегося и вступившего в период «золотой осени», когда, по выражению С. Глаголя, вместо «бесшабашного задора юности» требуются «серьезные и вдумчивые искания».

Если совместное участие в «Стефанос» художников «Голубой розы» и будущих авангардистов можно рассматривать как одно из проявлений идейно-организационной связи будущего авангарда с модернизмом, как среду, из которой выросло новое направление, то проявлением той же самой связи следует считать и открывшуюся через два месяца после завершения «Стефанос» выставку картин французских и русских художников «Салон Золотого руна» (4 апреля—11 мая 1908 г.), организованную на средства Н. Рябушинского. Из русских художников в ней участвовали некоторые бывшие экспоненты «Голубой розы», а также М. Ларионов и Н. Гончарова. В то же время восемь художников-модернистов, участвовавших в «Голубой розе» и «Стефанос», публично отказались участвовать в «Салоне Золотого руна»¹⁷. Поскольку основной интерес «Салона» сосредоточивался на работах французских художников (М. Дени, П. Сезанн, В. Ван Гог, А. Матисс, К. Писсарро, О. Роден, П. Синьяк и др.), то можно предположить, что раскол произошел на почве отношения к французской живописи, и, следовательно, этот факт может быть интерпретирован как признак дифференциации направлений.

Судя по отзывам критиков, русский отдел «Салона Золотого руна» давал мало нового по сравнению с работами французов¹⁸. В то же время ознакомление русской публики с течениями французской живописи позволяло, по мнению наиболее благожелательных художественных обозревателей, «лучше понять и оценить историю новейшего русского искусства, откуда оно пошло, куда идет»¹⁹.

На другом полюсе оценок консервативные критики считали выставленные работы французских художников «или безнадежнейшим убожеством, или отчаяннейшим нахальством». Подобной же оценке удостоивались и русские художники: «безнадежно больные», «безобразная мазня», «бессмысленная пачкотня» и т. п.²⁰ «Гримасы А. фон-Визена и, отчасти, Н. С. Гончаровой (...)— все это продукты какого-то ненормального художественного мышления (...). Если это— новое искусство, если это есть необходимый этап эволюции искусства вообще, то будем надеяться, что этот этап близится к концу, что это переходная ступень, своего рода болезнь»²¹. Надеждам консерваторов не суждено было оправдаться. Новое искусство еще только начиналось.

Петербург. В начале 1907 г. к Николаю Ивановичу Кульбину, 46-летнему приват-доценту Военно-медицинской академии, главврачу генштаба, а также художнику и меценату, покупавшему картины нуждающихся молодых художников, пришли 25-летние Д. Бурлюк и А. Лентулов. Состоялось знакомство, в результате которого братья Бурлюки и А. Лентулов попали в круг художественной интеллигенции Петербурга²².

В 1907 г. никаких художественных выступлений будущие деятели авангарда в Петербурге не предпринимали. Первое их выступление в северной столице состоялось весной 1908 г., причем дифференциация направлений, начавшаяся еще в Москве, приняла в Петербурге более отчетливый характер. Участники московской выставки «Стефанос» окончательно размежевались на группу художников-модернистов, бывших экспонентов «Голубой розы», и группу, увлеченную французской живописью, в состав которой входили Владимир, Давид и Людмила Бурлюки, А. Лентулов и другие. При этом обе группы порознь выступили в Петербурге весной 1908 г. под одним и тем же названием «Венок». Выставка бывших участников «Голубой розы» и нескольких молодых художников-модернистов Петербурга²³ открылась 22 марта и вызвала много споров и в публике и среди художников. Вторая же группа приняла участие в устроенной при активном участии Н. Кульбина выставке «Современные течения в искусстве», открывшейся 25 апреля²⁴ и представлявшей все современные направления пластических искусств в лице отдельных самостоятельных групп. На этой выставке впервые публично заявила о себе «художественно-психологическая» группа Н. Кульбина «Треугольник», сыгравшая заметную роль в формировании петербургского художественного авангарда; был представлен также ряд старых художественных объединений, таких, как «Союз русских художников», «Группа академических течений», «Архитектурная группа» и «Неореалистическая группа». Приглашали московских художников Ларионова, Гончарову и других. Однако те отказались²⁵.

Из двух выставок лишь вторая имеет отношение к истории русского авангарда, точнее, та крайне левая часть ее, которую составляли группы «Венок» (В. Бурлюк, Д. Бурлюк, Л. Бурлюк-Кузнецова, В. Кузнецов, А. Лентулов, А. Экстер) и «Треугольник» (Н. Кульбин, Э. Спандиков, М. Андерс, Л. Шмит-Рыжова, А. Николаев, Г. Бланк, Н. Калмаков, М. Дружинина, З. Мостова, Л. Мейстер, Т. Лиандер, И. Школьник, Н. Гиппиус).

Консервативная петербургская критика, признававшая лишь реалистическую живопись, не задумываясь, объявила большую часть работ братьев Бурлюков и Лентулова «простой пачкотней»²⁶. Один из постоянных художественных обозревателей консервативного лагеря писал о работах группы «Венок»: «Упрощение форм доведено до полной наивности. «Охотник» В. Бурлюка — это просто безобразная мазня, напоминающая вывеску, намазанную маляром». В то же время к работам тех же художников, сделанным в реалистической манере, он

относился совершенно иначе: «Рядом встречаются картины, поразительные по своей воздушности и мягкой гармонии тонов. К числу наиболее сильных картин следует отнести триптих Д. Бурлюка. Художник представил в ней простор и живую природу горного пейзажа. Оригинальны работы г. Лентулова, но в них не видна та искренность, которая поражает в вещах Д. Бурлюка»²⁷.

Либеральные петербургские критики, отличавшиеся от консервативных прежде всего стремлением понять новейшие искания художников, увидели в работах группы «Венок» нечто совсем иное. Прежде всего они отнесли «Венок» к «революционно-художественным группам»²⁸ крайне левого фланга живописи, «с которыми нужно считаться, говоря о настоящем и будущем нашего искусства»²⁹. Отмечая, что произведения семейства Бурлюков «во всех отношениях представляют действительно нечто небывалое, хотя на Западе в этом отношении уже были предшественники»³⁰ (Сезанн, Гоген, Ван Гог), критики определяли это направление как неомпессионизм (колористическая теория, основанная на разложении световых лучей, сведение к минимуму конкретного содержания картины, увлечение техникой живописи). Самым «крайним» в этом направлении считали В. Бурлюка, который разрабатывает своеобразный жанр «психологической картины», то есть старается дать такое изображение, которое вызывало бы особого рода зрительную галлюцинацию. Настоящим живописцем, по этой любопытной теории, является не сам художник, а зритель, или, вернее сказать, воображение последнего. Художник разбивает рисунок на части, усиливаясь дать лишь материал самообмана зрителя»³¹. Новые технические приемы В. Бурлюка выразились «в разрисовывании человеческого тела, лица и фона картины квадратиками, кружочками и т. п. геометрическими и негеометрическими фигурами»³². Однако, в отличие от консерваторов, либеральные критики считали подобные приемы вовсе не «пачкотней» и не «бездарной мазней», а лишь «фокусничеством, техническими приемами»³³, которые «никакой галлюцинации не вызывают даже при полном содействии со стороны благожелательного зрителя»³⁴. Те же цели, что и В. Бурлюк, ставили себе Л. Бурлюк-Кузнецова, Д. Бурлюк, однако не в столь крайнем выражении. Наиболее заинтересовал критиков Д. Бурлюк, который «выработал свой технический прием, сочетая дискретный пуантилизм с широкими декоративными мазками. Мягкие и нежные по тону, его ландшафты глубоко поэтичны. Стремление к оригинальной технике не убило в нем искренней глубокой любви к природе. Его «Цветущий сад» — одна из наиболее красивых, если не самая красивая картина выставки. Значительно слабее картины Л. Бурлюк. Ей нельзя отказать в известной силе, видной хотя бы в мужском портрете; по ее вещам, при еще не установившейся технике, бросается в глаза и неспособность критически относиться к себе: ничем иным нельзя объяснить желания выставить такую безвкусную вещь, как «В зеркале»³⁵. Наиболее зрелым из членов «Венка» либеральные критики сочли А. Лентулова, который в декоративных ве-

цах умно и тонко воспринял влияние французского неоимпрессионизма³⁶, а «в своих портретах считается с действительностью, как обычные художники, но стремится до крайности упростить способы передачи. Его «Портрет Е. П. Кульбиной» написан всего в несколько тонов, но в нем чувствуется наблюдение жизни и стремление передать правду. Вообще, попытки г. Лентулова обновить технику живописи весьма интересны»³⁷.

Группа «Треугольник» по сравнению с «Венком» выглядела более умеренной, хотя один из критиков считал вдохновителя и главного экспонента этой группы Н. Кульбина «почти таким же революционером в искусстве», как и братья Бурлюки³⁸. Консервативные критики отнеслись к работам членов «Треугольника» почти благожелательно, невольно подчеркнув тем самым относительную умеренность группы по сравнению с «Венком». Реалистические работы Кульбина они признали полностью, подвергая сомнению лишь ценность его пуантилистских работ³⁹. Один из рецензентов писал: «Видное место занимает художник Н. И. Кульбин (доктор-психиатр); он выставил целый ряд своих работ, в которых подходит к натуре с совершенно новой стороны. Не признавая смещения красок, размазывая их, он достигает разнообразия тона, укладывая рядом несколько мазков разных красок. Некоторые вещи очень удачны: „Аллея“ и крымские этюды, но многие картины производят впечатление неудачных попыток достигнуть чего-то „недостижимого“. Подражая пуантилизму Н. И. Кульбина, г. А. А. Николаев сделал заметный успех. Его женский портрет намечен очень чутко, и в пейзажных мотивах много хорошего. Недурны работы г-жи Мери Андерс, пастели г-жи Мейстель и др.»⁴⁰. Обозреватели других консервативных газет добавляли, что «очень интересен в этой группе Н. К. Калмаков, художник-символист, полный всегда фантастических образов»⁴¹, «интересны по красивым вкусным сочетаниям пятен г-жи Шмит-Рыжовой «Танец Саломеи», «Восточная фантазия» и проч.»⁴².

Либеральные критики, со своей стороны, отмечали дилетантизм символистских работ Э. К. Спандикова⁴³ и, в целом указывая на даровитость художников «Треугольника», в то же время не стремились разбирать в отдельности их работы. Как уже отмечалось, либеральные критики первыми увидели и поняли, что в работах художников «Венка» и «Треугольника» намечается новое художественное течение. «Это — искусство будущего, — писал К. Льдов, — искусство смелых и, в сущности, неизбежных исканий новизны в художественном творчестве. Искусство есть лишь одно из выражений пытливого человеческого духа, ищущего все новых и новых форм для воплощения своих настроений (...). Пусть наши «революционеры» в искусстве еще не достигли существенного обновления, — попытки их уже будят мысль, являются бродилом, на котором, может быть, вскоре взойдет новая художественно-психологическая школа»⁴⁴.

Фиксируя исходные позиции русского авангарда, необходимо подчеркнуть, что это были первые проявления той тенденции (перенос внимания художников

на чисто живописные проблемы; деформация, искажение, разрушение предметности и, наконец, полный отказ от нее), развитие которой приведет к созданию совершенно нового явления в русской художественной культуре. Начальные идейно-художественные воззрения будущих деятелей русского авангарда были далеки от тех, которые принесут им всемирную известность, еще сильно влияние модернизма. Но эволюция авангарда уже набирала темпы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Утро Юга (Ростов-на-Дону, 1914, № 47, 25 февраля. С. 3. В. О. Перцов. Маяковский: Жизнь и творчество. М., 1950, т. 1. С. 199. Н. Л. Степанов. Велимир Хлебников. М., 1975. С. 19. М. Поляков. Велимир Хлебников. Мироззрение и поэтика.—Велимир Хлебников. Творения. М., 1987. С. 8.

² С. Волжанин. На выставках—Голос Москвы, 1907, № 90, 15 апреля. С. 4.

³ П. Муратов. XIV выставка московского товарищества художников.—Русское слово, 1907, № 78, 5/18 апреля. С. 5.

⁴ Д-нов. Выставка «Московского товарищества».—Голос Москвы, 1908, № 25, 30 января. С. 4.

⁵ Н. Кочетов. Художественные выставки.—Московский листок, 1908, № 10, 12 января. С. 2—3. Весной 1907 г. в числе картин других художников Советом Третьяковской галереи была приобретена работа Ларионова «Весенний пейзаж».

⁶ См.: А. В. С(кало)н. Выставка «Голубой розы».—Русские ведомости, 1907, № 69, 25 марта. С. 5; С. Волжанин. «Голубая роза».—Голос Москвы, 1907, № 79, 3 апреля. С. 3—4; 30 снимков с картин «Голубой розы» см. в журнале «Золотое руно»—1907, № 5. С. 5—24.

⁷ Дату 27 декабря 1907 г. условно можно считать «днем рождения» авангардистского движения в России. Стечением обстоятельств в этот же день в Петербурге состоялось первое публичное исполнение произведений И. Стравинского, обозначившее начало музыкального авангарда.

⁸ Н. Зеницын. Итоги художественных выставок.—Голос Москвы, 1908, № 27, 1 февраля. С. 4.

⁹ Русские ведомости, 1907, 28 декабря, № 296. С. 3.

¹⁰ П. Муратов. Выставка картин «Стефанос».—Русское слово, 1908, № 3, 4/17 января. С. 4.

¹¹ См.: П. Этингер. Художественные выставки.—Русские ведомости, 1908, № 13, 16 января. С. 4.

¹² Р. Ивановский. Выставка картин «Венок».—Раннее утро, 1908, № 44, 11 января. С. 4.

¹³ С. Глаголь. Выставка картин «Венок».—Час, 1908, № 95, 16 января. С. 2.

¹⁴ С. Глаголь. Выставка картин «Венок».—Час, 1908, № 95, 16 января. С. 2.

¹⁵ А. Тимофеев. Венок.—Руль, 1908, № 8, 18 января. С. 2.

¹⁶ С. Глаголь. Выставка картин «Венок».—Час, 1908, № 95, 16 января. С. 2.

¹⁷ Письмо в редакцию.—Руль, 1908, № 53, 12 марта. С. 3; Письмо в редакцию.—Руль, 1908, № 55, 14 марта. С. 3.

¹⁸ П. Муратов. Выставка картин «Салон Золотого руна».—Русское слово, 1908, № 81, 6 апреля. С. 5; Русские ведомости, 1908, № 90, 18 апреля. С. 4; Раннее утро, 1908, № 125, 18 апреля. С. 5.

¹⁹ А. Тимофеев. Салон «Золотого руна».—Руль, 1908, № 96, 4 мая. С. 3.

²⁰ Н. Зеницын. Салон «Золотого руна».—Голос Москвы, 1908, № 91, 19 апреля. С. 5.

- ²¹ Н. Кочетов. Выставка «Салон Золотого руна».—Московский листок, 1908, № 108. С. 2—3.
- ²² Color and Rhytmе, 1964/65, № 55, N. Y., p 26—27.
- ²³ На этой выставке экспонировалось также 5 работ М. Ларионова. Однако, судя по названиям его картин, а также по газетным обзорам, работы Ларионова ничем принципиально не выделялись среди остальных экспонатов выставки.
- ²⁴ Выставка планировалась на начало 1908 г., но была отложена ввиду отсутствия свободных выставочных помещений. О. Б(азанкур). Художественная хроника.—С.-Петербургские ведомости, 1908, № 94, 26 апреля. С. 2.
- ²⁵ Н. Харджиев. Поэзия и живопись.—К истории русского авангарда. Стокгольм, 1976. С. 29.
- ²⁶ Меценат. Выставка «современных течений в искусстве».—Петербургская газета, 1908, № 113, 26 апреля. С. 2.
- ²⁷ Дубль-вз. Выставка современных течений в искусстве.—Петербургский листок, 1908, № 113, 26 апреля / 9 мая. С. 2; аналогичные отзывы см.: Россия, 1908, № 743, 27 апреля. С. 3—4; Новое время, 1908, № 11541, 30 апреля. С. 5; С.-Петербургские ведомости, 1908, № 98, 1/14 мая. С. 2.
- ²⁸ К. Льдов. Художники-революционеры.—Биржевые ведомости, 1908, веч. вып., № 10478, 30 апреля. С. 3—4.
- ²⁹ М. С. Современные направления в искусстве.—Речь, 1908, № 110, 9/22 мая. С. 2—3.
- ³⁰ К. Льдов. Выставка «современных течений в искусстве».—Биржевые ведомости, 1908, веч. вып., № 10472, 26 апреля. С. 3.
- ³¹ К. Льдов. Художники-революционеры.—Биржевые ведомости, 1908, веч. вып., № 10478, 30 апреля. С. 3—4.
- ³² М. С. Современные направления в искусстве.—Речь, 1908, № 110, 9/22 мая. С. 2—3.
- ³³ Там же.
- ³⁴ К. Льдов. Художники-революционеры.—Биржевые ведомости, 1908, веч. вып., № 10478, 30 апреля. С. 3—4.
- ³⁵ М. С. Современные направления в искусстве.—Речь, 1908, № 110, 9/22 мая. С. 2—3.
- ³⁶ Там же.
- ³⁷ К. Льдов. Художники-революционеры.—Биржевые ведомости, 1908, веч. вып., № 10478, 30 апреля. С. 3—4.
- ³⁸ К. Льдов. Выставка «современных течений в искусстве».—Биржевые ведомости, 1908, веч. вып., № 10472, 26 апреля. С. 3.
- ³⁹ См.: Н. Кравченко. Выставка «современных течений в искусстве».—Новое время, 1908, № 11541, 30 апреля. С. 5.
- ⁴⁰ Дубль-вз. Выставка современных течений в искусстве.—Петербургский листок, 1908, № 113, 26 апреля / 9 мая. С. 2.
- ⁴¹ В. Ян. Выставка современных течений в искусстве.—Россия, 1908, № 743, 27 апреля. С. 3—4.
- ⁴² О. Базанкур. Выставка «современных течений в искусстве».—С.-Петербургские ведомости, 1908, № 98, 1/14 мая. С. 2.
- ⁴³ М. С. Современные направления в искусстве.—Речь, 1908, № 110, 9—22 мая. С. 2—3.
- ⁴⁴ К. Льдов. Художники-революционеры.—Биржевые ведомости, 1908, веч. вып., № 10478, 30 апреля. С. 3—4.

Н. Б. Автономова

Москва

КАНДИНСКИЙ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ РОССИИ НАЧАЛА 1910-х ГОДОВ

Находясь в Германии с конца 1896 г. по август 1914, пройдя курс обучения в школе-студии словенского художника Антона Ашбе и в Королевской Академии художеств у Франца Штука, Кандинский постепенно приобрел авторитет и уважение в Германии, став полноправным участником ее художественной жизни. В этот период он внимательно следил за культурными событиями, происходящими в России, и стремился активно в них участвовать.

Он почти ежегодно приезжал в Россию, посещал Одессу, Москву и Петербург, регулярно экспонировал свои произведения на выставках Московского товарищества художников, Нового общества, Товарищества Южнорусских художников, на выставках «Бубновый валет», «Салона» В. Издебского. Его статьи, посвященные искусству Германии, печатались в журналах «Мир искусства» и «Аполлон».

В 1909—1911 гг. Кандинский участвовал в Интернациональных выставках, организованных скульптором В. Издебским. На второй выставке «Салона» художник представил 53 работы, а в каталоге опубликовал статью «Содержание и форма». Кандинский был не только участником выставок, но и консультантом В. Издебского. «Второй передвижной „Салон“ вскоре откроется в России,— сообщил он австрийскому композитору Арнольду Шенбергу в январе 1911 г.— Выставка интернационального искусства состоится в центральных городах России и будет посвящена „новому искусству“. Ее организатор — скульптор Издебский — мой хороший друг. Как обычно, он попросил меня помочь в организации выставки и порекомендовать авторов интересных статей по искусству»¹. «Салоны» были задуманы не только как выставки, они должны были популяризировать все виды современного искусства, формировать вкусы публики, стать центрами культуры. В залах выставки устраивались концерты, читались лекции, возникали острые дискуссии между противниками и сторонниками новых течений. Бесчисленное множество репортажей и рецензий, уничтожающих и восторженных, появилось в прессе. Среди авторов были С. Маковский, А. Ростиславов, И. Репин и А. Бе-

нуа»². Отмечалась талантливость М. Ларионова, А. Лентулова, В. Денисова, В. Кандинского, Г. Якулова.

О Кандинском писалось, что его отличает «оригинальный принцип симфонизации красок». Выставка в Одессе вызвала скандальную реакцию в среде местной публики: произведения Гончаровой, Ларионова, Кончаловского, Бурлюка и Кандинского были попорчены анилиновыми чернильными карандашами.

Подобную реакцию вызвала и первая выставка «Бубнового валета», организованная в Москве в конце 1910 г. «Выставка безумия» — так называли ее современники. «Начиная с самого названия выставки — „Бубновый валет“, претенциозного до нелепости, почти все находящееся в ней крайне несуразно и, главное, антиэстетично», — писала газета «Голос Москвы»³. Досталось и Кандинскому, выставившему четыре импровизации. «Вот — В. Кандинский, — писал Р. Ивановский в московской газете «Раннее утро». — И публика, и товарищи-художники помнят, конечно, его смелые, яркочерночные полотна, его изящные плакаты. Настоящий живописец чувствовался в них. Потом... Потом началось «это»... и я, простояв целых десять минут около этих «Импровизаций», ничего, — абсолютно ничего, не понял. — В левом углу картины, кажется, мерещится человеческое лицо! — сказал кто-то сзади меня. — А направо, как будто, ноги? Я еще раз пристально взгляделся в «Improvisation». Нет. Ни лица, ни ног. Ничего. Скажите, разве же это не ужас?» — подытоживал критик⁴.

Композитор Фома Александрович Гартман и его жена подробно описали Кандинскому атмосферу проходившей выставки и послали план экспозиции «комнаты мюнхенцев». Они сообщали, что Лентулов, Машков и Гончарова выставили много вещей, Ларионов — поменьше. Перед картинами Кандинского собирается толпа зрителей, и «ругаются до бесконечности».

Кандинский экспонирует свои произведения в России в основном на выставках авангардистского направления, которые вызвали яростные нападки со стороны критиков и публики. Их устроители стремились показать различные новейшие течения современного искусства, придать выставкам, с одной стороны, европейский характер, с другой — подчеркнуть их национальное своеобразие. И если первоначально, на выставки МТХ и ТЮРХ, Кандинский приглашался как равноправный участник, наравне с другими начинающими художниками, то в «Салоне» В. Издебского и на первой выставке «Бубновый валет» он уже был представлен как лидер мюнхенской группы художников, как организатор общества «Фаланга» и «Нового художественного общества — Мюнхен».

В это время у Кандинского складываются творческие и дружеские отношения со многими русскими художниками: Д. Бурлюком, Н. Кульбиным, М. Ларионовым, Н. Гончаровой, П. Кончаловским, И. Машковым, В. Марковым (Матвей), В. Барановым-Россине, Г. Якуловым. Об этом свидетельствует и его личная переписка, и организационная деятельность. Будучи председателем «Нового художественно-



В. Кандинский. Мюнхен, 1913

го общества — Мюнхен» Кандинский первый обратился к Н. Кульбину, руководителю петербургской группы «Треугольник», с предложением о сотрудничестве. Он послал Кульбину устав общества и каталог выставки. Многие русские художники были членами этого объединения: А. Явленский, М. Веревкина, В. Бехтеев, В. Издебский, а в альманахе «Синий всадник» Кандинский опубликовал статьи Д. Бурлюка и Н. Кульбина, стихи М. Кузмина, выдержки из сочинений В. Розанова. Во второй выставке (графической) «Синий всадник» участвовали М. Ларионов, Н. Гончарова, К. Малевич.

Как теоретик и основоположник нового направления в искусстве Кандинский должен был выступить с докладом на Всероссийском съезде художников, состоявшемся в декабре 1911 г. в Петербурге. 5 октября 1910 г. Кандинский писал Кульбину из Москвы: «Съездом приглашен к участию, записался и даже заявил доклад, который и готовлю...»⁵. Доклад состоял из основных положений книги «О духовном в искусстве», опубликованной в Мюнхене в конце 1911 г. В связи с тем,



Слева направо: М. Марк, Ф. Марк, Б. Кехлер, Г. Кампендонк, Ф. Гартман.
На первом плане В. Кандинский. Мюнхен, 1911 (?)

что Кандинский был занят подготовкой к первой выставке «Синий всадник», он обратился к Кульбину с просьбой прочесть его доклад на съезде. Доклад вызвал оживленную полемику, и его текст был напечатан в первом томе «Трудов Всероссийского съезда художников» в 1914 г.⁶

К открытию съезда предполагалось организовать несколько выставок. Планировал выставку — «прогрессивных групп» и Кульбин. Он обратился с предложением об участии в ней и к Кандинскому, и к членам «Нового художественного общества — Мюнхен». Кандинский дал свое согласие и рекомендовал в качестве участников Г. Мюнтер, А. Явленского, М. Веревкину, Ф. Марка, Е. Эпштейн, обозначив эту группу как «прусская фракция». Он подчеркивал, что весь его художественный кружок «вообще тяготеет к России, считает русское искусство себе близким»⁷. Однако проект этой выставки не был осуществлен, как и попытка с помощью Кульбина показать сценическую композицию Кандинского «Желтый звук», над музыкальной частью которой работал Ф. Гартман⁸.



Гостиная Щукина

В России Кандинского привлекали именно те художественные объединения, чьи идеи и поиск новых форм выразительности были созвучны его собственным интересам в искусстве. В январе 1912 г. было учреждено общество «Бубновый валет», Кандинский стал его действительным членом. Еще в октябре 1911 г. И. Машков информировал его, что основателями «сего общества» являются Давид Бурлюк, Кончаловский, Лентулов, Машков, Фальк, Рождественский, а Гончарова и Ларионов «не состоят членами нашего общества». Машков просил Кандинского сообщить фамилии и адреса немецких художников, которых бы он считал интересными для «Бубнового валета».

На открывшейся выставке объединения Кандинский представил шесть работ, среди которых были «Концерт», «Эскиз к Композиции V», «Георгий I». По словам Д. Бурлюка, известный коллекционер С. Щукин особенно заинтересовался картинами Кандинского.

Впоследствии, будучи в Москве, Кандинский не раз посещал дом Щукина с его замечательной коллекцией. В ноябре 1912 г. он писал Г. Мюнтер: «Щукин очень мил и пригласил меня опять на следующей неделе, чтобы показать свою галерею при электрическом освещении. Тридцать работ Матисса висят в большом зале с мебелью (...) XVIII века. И это чудесно! У него есть вкус. Он считает величайшими мастерами современности Матисса и Пикассо, а мою малость, кажется, не ценит. А на самом деле мои композиции II и V неплохо бы смотрелись у



В. Кандинский. Композиция V, 1911

него. Я это живо себе представил». И уже в следующем письме продолжает: «Шукин у меня ничего не покупает. Он еще очень далек от подобных идей»⁹.

На диспутах «Бубнового валета», состоявшихся в феврале, Кульбин должен был прочесть доклад Кандинского «Эпоха великой духовности», но объявленный доклад не состоялся. А во время работы выставки, как указано в отчете общества, продавались «Сочинения Кандинского» (вероятно, книга «О духовном в искусстве» на немецком языке).

Интересны взаимоотношения Кандинского и с художественным объединением «Союз молодежи». Хотя он никогда не экспонировал своих произведений на выставках «Союза» и не выступал на страницах журнала, однако активно сотрудничал с одним из лидеров объединения — Вольдемаром Матвеем. Они обменивались информацией о новых художественных изданиях.

Командированный летом 1912 г. в Германию и Францию с целью установления связей с новыми художественными группировками, Матвей написал Кандинскому о желании встретиться с ним в Мюнхене. «Союз молодежи» планировал организовать в Петербурге выставку «Синего всадника» и итальянских футуристов в обмен на выставку русских икон и народных лубков. Матвей вел переговоры с Гервартом Вальденом, владельцем галереи «Штурм» и редактором одноименного журнала¹⁰. В свою очередь, Кандинский хотел через Матвея устроить в России свою персональную выставку.

Среди регулярных и кратковременных приездов Кандинского на родину важным является его пребывание в Москве осенью 1912 г. Художественная жизнь в России в то время была необычайно бурной и насыщенной. Ларионов и Гончарова размежевались с «Бубновым валетом», обвинив его в консерватизме и эпигонстве. Весной они организовали в Москве выставку группы «Ослиный хвост» с участием К. Малевича и В. Татлина. В ноябре в Петербурге состоялся диспут «Союза молодежи», на котором выступили Д. Бурлюк и В. Маяковский, а затем открылась выставка, на которой впервые показан лучизм Ларионова как первый в России опыт беспредметной живописи. 18 декабря в Москве был издан программный футуристический сборник «будетлян» «Пощечина общественному вкусу» с одноименным манифестом.

Приехав в ноябре в Москву, Кандинский присутствовал на заседаниях общества «Бубновый валет», встречался с художниками Н. Рерихом, Г. Якуловым, А. Лентуловым, подготовил доклад «Мерило ценности картины», который был прочитан Б. Курдиновским в декабре в Петербурге на вечере Художественно-артистической ассоциации. Неясна роль Кандинского в подготовке манифеста и сборника «Пощечина общественному вкусу». Как известно, он указан среди авторов сборника.

Еще весной 1912 г. друг и соратник Кандинского Давид Бурлюк, встретившись с ним в Германии, настойчиво приглашал его приехать осенью в Москву, говоря о готовившихся «важных начинаниях»¹¹. Кандинский написал Гартману в июне 1912 г.: «Были здесь Бурлюк и Кончаловский. Оба полны планов и очень жалуются, что ты [Фома Гартман—Н. А.] не любишь «Бубнового валета». Бурлюк мне сделал разные предложения. Поздней осенью надеюсь лично участвовать в разных предприятиях в Москве»¹², а уже в октябре из Одессы он сообщал Г. Мюнтер: «Из Москвы получаю письма, меня с нетерпением ждут, Бурлюк пишет: «Вы нам очень нужны». В ноябрьском письме из Москвы он упоминает о манифесте, который он якобы должен писать»¹³.

17 декабря Бурлюк сообщал Матюшину в Петербург, что среди участников сборника (имеется в виду «Пощечина общественному вкусу») «вероятно Кандинский и Крученых» и что «завтра 500 экземпляров будут уже готовы»¹⁴. Вначале предполагалось, что издание сборника будет финансово поддержано «Бубновым валетом», но когда в этом было отказано, Бурлюк нашел других издателей. Б. Лившиц вспоминал: «На Рождество я снова приехал в Петербург. «Пощечина общественному вкусу», к этому времени уже отпечатанная в Москве, вот-вот должна была поступить в продажу... Главным же козырем был манифест. Из семи участников сборника манифест подписали лишь четверо: Давид Бурлюк, Крученых, Маяковский и Хлебников. Кандинский был в нашей группе человеком случайным...»¹⁵

Четыре стиха из альбома «Звуки» — Клетка, Видеть, Фагот, Почему? — были включены без согласия Кандинского в сборник «Пощечина общественному вку-

су». Альбом «Звуки» был издан в ноябре 1912 г. на немецком языке, но ранее его публикация планировалась в России. Русский вариант включал 18 стихотворений и должен был быть напечатан Издебским, но замысел не был осуществлен, хотя еще в декабре 1910 г. художник сделал макет.

Кандинский выступил с письмом против публикации в сборнике «Пощечина общественному вкусу». Письмо было напечатано в газете «Русское слово» (в мае 1913 г.) и позже в журнале «Музыка». Он писал, что совершенно случайно узнал, что его имя и литературные сочинения были напечатаны в сборнике, это было сделано без его разрешения. «Я искренне интересуюсь различными художественными опытами и даже готов простить некоторую поспешность и незрелость молодых авторов, которая со временем пройдет, если талант будет развиваться надлежащим образом. Однако ни при каких условиях я не смогу согласиться с тем тоном, с которым написан этот манифест, и категорически осуждаю его, кто бы ни был автор онога»¹⁶. Естественно, Кандинского возмутил резкий тон, никак не отвечавший его личным этическим взглядам и нормам поведения. Как было отмечено Д. Сарабьяновым, в отличие от большинства русских авангардистов, включавших в свои манифесты и выступления элементы эпатажа, статьи, доклады и книги Кандинского имели всегда традиционную научную форму.

В мае 1913 г. Кандинский сообщал Г. Вальдену, что покинул объединение, имея в виду «Бубновый валет», в связи с тем, что ему разонравилась обстановка и атмосфера выставок, лекций. «Это было отпалкивающе для меня», — писал он. Но больше всего его возмутило, что публика, которая спрашивала о его картинах, получала ответ, «что немцы не приглашены в этом году!»¹⁷. Однако личные контакты с художниками не прерывались. Через Матвея, Кульбина, Бурлюка он вел переговоры о своей выставке в Москве и Петербурге, а в галерее «Штурм» в Германии хотел организовать выставку новейшего русского искусства.

Кандинский запланировал статьи русских ученых и художников-теоретиков во втором выпуске альманаха «Синий всадник», предварительно получив на это согласие М. Ларионова.

В начале 1914 г. совместно с мюнхенской группой художников он участвовал в Одесской весенней выставке. В каталоге была опубликована статья «О понимании искусства», а в залах впервые показана «Композиция VII». Организаторы выставки очень ратовали за участие Кандинского. Они писали ему: «Ваше участие и Ваших коллег нам очень желательно. Ибо выставка является здесь манифестацией свободного искусства группы молодежи, решившей порвать с местной отсталой организацией Южнорусских художников. Ваше выступление явится таким образом под флагом живого искусства». Одесские газеты сообщали об огромном интересе к мюнхенцам, называя их экспрессионистами, писали об успехе Кандинского, отмечая, что «достижения его в живописи ярко отражают все современные искания в этой области». Выставка должна была состояться в Киеве и

Харькове. Постепенно успех и признание приходят к Кандинскому и на его родине. Первая мировая война во многом изменила жизнь и творческие планы художника. Он был вынужден покинуть Германию и возвратиться в Россию.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ A. Schoenberg. *W. Kandinsky. Letters, Pictures and Documents*. Edited by Jelena Hahl-Koch. London-Boston, 1984. P. 26.

² С. Лущик. Два «Салона» В. Издебского.—Чтения Матвея. Сборник докладов и материалов по истории латышского и русского авангарда. Рига, 1991. С. 4—11.

³ Голос Москвы [декабрь 1910 г.] С. 5.

⁴ Р. Ивановский. Бубновый валет.—Раннее утро, 11 декабря 1910 г.

⁵ Письма В. В. Кандинского к Н. И. Кульбину. Публикация Е. Ковтуна.—Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1980, Л., 1982. С. 404.

⁶ В дальнейшем Кандинский неоднократно пытался опубликовать в полном объеме свою книгу в России в 1913—1914, 1915 и 1921 гг. Однако в силу разных причин книга не была напечатана.

⁷ Об этом см.: Письма В. В. Кандинского к Н. И. Кульбину. С. 399—410.

⁸ Письма В. Кандинского к Ф. А. Гартману (с приложением текста сценической композиции «Желтый звук» на русском языке). РГАЛИ, ф. 2037, ед. хр. 126, л. 1—12. Впервые имя адресата Кандинского было установлено Н. Харджиевым (см.: Н. Харджиев, В. Тренин. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970. С. 18).

⁹ Частный архив.

¹⁰ РГАЛИ, ф. 769, ед. хр. 438, л. 1—2. См. также: Т. Любославская, В. И. Матвей и «Союз молодежи» (по архивным материалам).—Чтения Матвея. С. 134—148.

¹¹ J. Hahl-Koch. *Kandinsky's Role in the Russian Avant-Garde.—The Avant-Gard in Russia. 1910—1930. New Perspective*. Los Angeles, 1980. P. 86.

¹² РГАЛИ, ф. 2037, ед. хр. 126.

¹³ Частный архив.

¹⁴ J. Hahl-Koch. *Op. cit.* P. 87.

¹⁵ Б. Лившиц. *Полупораглый стрелец*. М., 1991. С. 106.

¹⁶ T. Andersen. *Some Unpublished Letters by Kandinsky*. Copenhagen. 1966. P. 96—97.

¹⁷ J. Hahl-Koch. *Op. cit.* P. 88.

МАНИФЕСТ В КУЛЬТУРЕ РУССКОГО АВАНГАРДА

«Несколько лет тому назад художники не простили бы себе разговора о целях, задачах, о сущности Живописи. Времена переменились. В наше время не быть теоретиком живописи — это значит отказаться от ее понимания»¹.

«Мы живем в такое время, которое будут или поднимать на смех или считать за несчастное и прямо-таки трагически полуумное время. Уже были такие полосы в истории культуры, когда значительная часть общества уходила в какие-то лабиринты теоретизации и теряла всякую живую радость. Но едва ли можно сравнить одну из тех эпох с нашей (...). Больше всего теперь все заняты теориями и разговорами об искусстве»².

Приведенные высказывания точно фиксируют одну из самых ярких примет культурного быта 1900—1920-х гг., сразу же обозначая и полярное расхождение во мнениях. Возрастает роль литературного текста и устного слова. Вместо привычных каталогов и критических обзоров — лавина манифестов, деклараций, сборников, тезисов, листовок.

Художник испытывает потребность в вербальном самовыражении и обнаруживает склонность к непосредственному общению с публикой.

Теоретические опыты новаторов встретили у современников — из числа «людей культуры» — почти единодушно отрицательную реакцию. Уже в самой склонности к «разговорам» видели проявление кризиса. Мало кто всерьез принимал «футуристическую словесность». Одни, как Н. Радлов или С. Маковский, открыто издевались и не скрывали презрения³. Другие, уверенные, что «теориями искусство не выигрывают»⁴, что «в искусстве [важны] не научные обоснования, а окончательный результат»⁵, считали «разговоры» посторонними для творчества, только мешающими полноценному анализу происходящих процессов.

«Признаюсь откровенно,— писал Я. Тугендхольд,—если бы для уразумения молодой живописи надо было бы прочесть все выходящие манифесты и писания ее представителей, пришлось бы раз и навсегда отказаться от попытки такого уразумения»⁶. Лишь немногие, подобно В. Чудовскому,—кстати, тоже из оппонентов,—советовали не игнорировать, не иронизировать, звали к размышлению: «Диспуты, лекции, манифесты были ничтожны как явление, но и крайне

важны как симптом: на них ничему нельзя было научиться, но над ними можно много,— да, много — подумать»⁷.

В приведенном выше признании Я. Тугендхольда есть, конечно, своя правота, обусловленная известным несовпадением «слова» и «дела», поверхностностью и поспешностью многих теоретических выступлений, их чисто эпатажным, импровизационным или, напротив, рационально-изобретательским характером. Важнее здесь однако другое. Ведь то, что действительно не очень существенно для внутреннего содержания искусства, для его образно-пластической природы (бесспорно, картины М. Ларионова неизмеримо важнее лучизма как теории) оказывается весьма и весьма значимым для понимания того или иного художественного движения как комплекса не только пластических, но идеологических, психологических, организационных ориентаций и ценностей. Это первое. И второе. Для многих представителей авангарда литературная деятельность далеко вышла за рамки словесных упражнений, превратившись в глубокие занятия теорией, в существенный и самостоятельный способ самореализации, в серьезную творческую и личностную установку.

Кроме того, нападки современников показывают: они не учитывали, что в культуре авангарда изменился статус словесных деклараций. С одной стороны, манифест здесь «был подчас равноценен художественному произведению. Изобретенная концепция или программа вставали в один ряд с явлениями самого искусства»⁸. Кстати, в ситуации непрерывного новаторства одним из стимулов словесного творчества как раз и была необходимость закрепления сделанного изобретения, художественного открытия. Манифест, соответственно, становился чем-то вроде авторского свидетельства, как видно в эпизоде из истории супрематизма. 25 сентября 1915 г., во время подготовки «Последней футуристической выставки '0,10'», К. Малевич пишет М. Матюшину: «Я попался, как кур во щи. Сижу, развесил свои работы и работаю. Вдруг отворяются двери и входит Пуни. Значит, работы видены. Теперь во что бы то ни стало нужно выпустить брошюрку о моей работе и окрестить ее и тем предупредить мое авторское право»⁹.

С другой стороны, манифест — не столько литературно-эстетическая программа, сколько поведенческий акт, не просто документ, но поступок, жест, входивший в состав того «театра жизни», который представляло собой футуристическое движение. Действие содержалось уже в названиях некоторых манифестов и сборников — «Пощечина общественному вкусу», «Идите к черту», «Взял». Книга оказывалась не только неким литературным содержанием, но и предметом, действующим лицом различных футуристических демонстраций. Вспомним, как на «башне» Вячеслава Иванова рассовывался по карманам высоких и благонамеренных посетителей напечатанный на обоях издевательский «Садок судей»¹⁰. Характерна фраза из автобиографии Б. Лившица: «Во всех многочисленных шумных, а зачастую скандальных,— в форме манифестов, диспутов, лекций, вы-

пусков сборников и альманахах и прочих — выступлениях «Гилеи» я принимал неизменное участие»¹¹. Как видим, манифест здесь явно выводится за рамки литературного жанра, писательские и иные футуристические акции уравниваются, свидетельствуя о том, что словесные программы перерастали теоретические функции, а зачастую и вовсе служили другим целям.

Все эти выступления были прежде всего «спектаклями», ориентировались на публику. Наиболее чуткие наблюдатели замечали подобные приемы в действиях, например, «Бубнового валета» и точно оценивали их смысловую природу. Так, Я. Тугендхольд писал об «особенной, смешливой атмосфере»¹² вокруг выступлений «Бубнового валета», о «панибратском отсутствии рамп», о «сотрудничестве» зрителей с художниками¹³. Однако манифесты в сознании и этого критика все же оставались преимущественно писательством, документами мысли (вернее, отсутствия таковой, по его мнению), а не действия. Любопытно, что тот же Тугендхольд отрицательно отнесся (то есть воспринял как некую «теоретическую претензию») к откровенной шутке А. Лентулова, на выставке «Бубнового валета» 1914 г. в специальной афише возвестившего о себе как о родоначальнике «орнеизма»¹⁴. Напротив, многие мемуаристы — участники движения — подчеркивали именно игровую, а вовсе не серьезно-теоретическую природу манифестов, тезисов, диспутов. Так, Б. Лившиц называл афишную программу Д. Бурлюка «ярмарочными обещаниями»¹⁵. «Тезисы» (Лившиц берет это слово в кавычки) В. Маяковского походили, по его словам, на «перечень цирковых аттракционов»¹⁶. В 1913 г. Илья Зданевич признавался в письме к матери: «Кроме общего разглагольствования в конце буду играть на патриотических чувствах, призывать к прославлению России и т. п. Вполне согласен с тобой, что эта лекция для меня хороша прежде всего как развлечение»¹⁷. Действительно, изобретая «всечество», Зданевич, как кажется, вряд ли думал о создании настоящей художественной платформы. Он, скорее, иронизировал над всеобщим, в том числе и своим собственным увлечением теориями. «Всечество» можно рассматривать как блистательную «теоретическую пародию», не отказывая ему при этом в наличии серьезных идей (имею в виду, в частности, представление о художественном процессе как непрерывном культурном пространстве, в котором время как бы отсутствует).

Нетрудно заметить, что в 1910-е гг. среди «левых» текстов лидирует как тип документа именно манифест, оказывая значительное воздействие на иные литературные формы. Собственно, вся деятельность авангарда носит в это время манифестантный характер. Важно прежде всего заявить о себе, явить себя миру, проявить свои убеждения (манифест — от лат. «явный»). То, что манифестантное оформление придает событию, факту, действию особую артикуляцию, хорошо понимали сами новаторы. Вспомним манифест «Почему мы раскрашиваемся».

Авторы излагают предысторию футуристического грима: «Началось в 905 г. Михаил Ларионов раскрасил стоявшую на фоне ковра натурщицу, продлив на нее рисунок». И подчеркивают: «Но глашатайства еще не было»¹⁸.

Многие особенности текстов и поведения представителей авангарда лучше всего заметны в сравнении с эстетическими сочинениями, ориентированными на символистскую культурную традицию (в широком смысле — от «Весов» и «Золотого руна» до «Аполлона»). И в этом кругу роль слова, программного выступления была и весьма осознанной, и достаточно выявленной. Однако подобная деятельность принимала здесь вполне традиционные организационные (журнал) и жанровые (статья) формы. К тому же «теоретическое сознание» приходило извне — от литературного символизма¹⁹ или, так сказать, идеологов-профессионалов — аполлоновских критиков. Теория не была непосредственно творимой (как в случае с авангардом, где художники сами выступали теоретиками, а теория нередко опережала или даже исключала практику), но носила интерпретационный характер.

Символистские акции вызваны, как правило, потребностью в консолидации, и сами выступают знаком этой консолидации. В 1905 г. Вяч. Иванов пишет Андрею Белому: «Золотое руно» — это «предприятие, долженствующее объединить все наши литературные силы и могущее занять в области новой поэзии и нового искусства центральное место»²⁰. В авангарде, напротив, манифест — следствие центробежных тенденций, знак размежевания, в том числе и внутри собственного лагеря. Вот М. Ларионов сообщает В. Барту: «Следующая выставка будет называться «Мишень», это то, во что целятся при стрельбе... На днях мы выпускаем манифест (...) это делается для того, чтобы определенно выделить себя от всех Бурлюков, Машковых и Кончаловских, а также и от «Союза русских художников» и «Мира искусства»²¹.

Символистские декларации — это прежде всего развернутые эстетические программы. «Левый» манифест значим не столько как конкретное содержание (сумма идей), сколько как жанровая форма со своими лексическими, ритмическими, интонационно-психологическими закономерностями, со своими обязательными смысловыми и фразеологическими клише. Все это и делало манифест необходимой частью авангардистского ритуала, способом группового самоопределения, свидетельством возникновения и условием жизнеспособности творческого сообщества. Само наличие манифеста важнее, нежели заключенные в нем принципы. Манифест — «чистая» форма или «чистая» функция. Предельным выражением этого свойства можно считать манифесты «Дада» с их лозунгами: «Дада ничего не обозначает», «Я пишу манифест и ничего не хочу, и я из принципа против манифестов, и вообще я против принципов»²².

Каковы же типологические признаки манифестантных сочинений и манифестантного сознания?

Прежде всего, манифест — это пафос. В основном пафос тотальной полемики. «Отрицать надо ради самого отрицания, потому что это ближе всего к делу»²³. Закон отрицания определял лексику, смысл и стилистику манифеста. Отсюда — короткие хлесткие фразы, «голосовые» конструкции (не случайно у Маяковского: «Три удара под тремя криками нашего манифеста»²⁴), обилие восклицательных знаков, выделенных слов, лозунговые ритмы. Отсюда — вызов, резкий, агрессивный, зачастую издевательский тон («Пощечина общественному вкусу», «Идите к черту» и т. п.).

«Мы присутствуем при великом бунте и утверждении, при великой борьбе, имя которой — борьба за искусство», — в этой фразе из лекции И. Зданевича «Футуризм и всечество»²⁵ — самоощущение поколения, принцип его вхождения в художественную жизнь. Фронтов много: публика, критика, искусство недавнего прошлого, бывшие соратники по «левому лагерю». И манифест в этой борьбе — главное орудие. Поэтому — военная терминология, наступательная интонация («наше боевое художественное кредо», «враги», «привлекаем всех наших противников»). Все это из манифеста «Союза молодежи». Постоянный его рефрен: «Мы объявляем борьбу...»²⁶

Создатели манифестов чужды каких-либо колебаний, не знают рефлексии, которой насковзь пропитаны символистские декларации. У них нет сомнений, вопросов. Все ясно. Манифест — система заповедей, аксиом, требований и предписаний. Наиболее откровенное выражение эти особенности манифестантного сознания и слога получили в сочинении имажинистов: «У нас нет философии. Мы не выставляем логики мысли. Логика уверенности сильнее всего»²⁷. [подчеркнуто мной — И. К.]

В отличие от символистов, выступавших от лица абстрактной творящей личности и даже всей культуры, авангардистские манифесты — тексты выраженного, конкретизированного авторства. Заметна гипертрофия вполне реальных «я» и «мы», очевиден пафос горделивого — до хвастовства — самоутверждения («Автосалют» — едко и точно заметил о манифестах ЛЕФА Е. Замятин)²⁸.

Маяковский в автобиографии «Я сам» писал: «Мы пришли в искусство «если не с отчетливыми взглядами, то с отточенными темпераментами»²⁹. «Системой темперамента» называл будетлянство Б. Лившиц³⁰. «Род революционного темперамента» — так определил русский футуризм Н. Пунин³¹.

Однако неперменным атрибутом новаторского движения манифест становился, приобретая ритуальные функции, благодаря не только сходству «темпераментов» (принципы речевой организации, обязательная форсированность эмоций), но и близости «взглядов» (повторяемость эстетических тезисов). Содержательная программа манифестов основывается на нескольких устойчивых мотивах, с небольшими вариациями переходящими из текста в текст (апология новаторства; абсолютизация прогресса и современности; самоопределение, са-

моцельность искусства; приоритет формы и ее элементов; провозглашение национальной художественной независимости).

Потребность в словесных декларациях и обоснованиях не исчезает долго, оставаясь важной приметой художественного развития до исхода 1920-х гг. Возникает множество новых объединений, а групповая консолидация подразумевает наличие сформулированной творческой программы. Прояснения позиций требовал и процесс адаптации к изменившимся условиям социального существования изобразительного искусства.

В документах футуристического движения, связанного с такими изданиями, как «Газета футуристов», «Искусство коммуны», позднее ЛЕФ, усиливается призывно-лозунговая направленность. Многие из них напоминают выступления на митингах. Нарастают императивные, волевые интонации как следствие того, что «левое искусство было объявлено художественным соответствием левому политическому и социальному курсу»³², а его носители «вошли как власть»³³ в государственную систему управления культурой. Влияние политических документов заметно в жанровом отношении («Декрет о заборной литературе», «Приказ по армии искусств»). Весьма сильно сказывается воздействие политической фразеологии, активно используются приемы политической агитации, причем даже в текстах, выражающих личностную творческую позицию (Декларации П. Филонова и П. Мансурова 1923 г.)³⁴.

При сохранении стиля и пафоса прежних футуристических писаний в после-революционных документах левого движения различимы и новые качества. Poleмика не исчезает, но утрачивает роль универсального содержательного и ритуального принципа, отрицательное самоопределение перестает быть всеобъемлющим. Явственнее стремление к положительной программе, которое иногда выражается в прямых заявлениях, осознается на предметном уровне, то есть на уровне задач и целей (платформа «Вещи»³⁵), но чаще в самих способах организации текстов. Изменился адресат. Если раньше манифесты и декларации были в первую очередь вызовом противнику — отсюда издевки, оскорбления и т. п., то теперь их авторы, как кажется, больше озабочены вербовкой союзников, желанием привлечь на свою сторону. Важно не только крикнуть, но быть услышанным по существу. Поэтому текст — не просто возглас в пространстве, но именно речь, обращение — к реальному слушателю или читателю. Поэтому меняется тактика. Вместо эпатажа — убеждение, наряду с лозунгами — аргументы, что выразилось в усилении повествовательного начала. Так, в декларации «За что борется ЛЕФ», в целом сохраняющей традиции «первых футуристических боев», понадобилось изложить историю движения³⁶. Теперь мало объявить: вот мы, нужно объяснить, кто мы, какие мы, зачем мы, почему футуризм — «единственно правильный путь развития общечеловеческого искусства»³⁷.

К 1922—1923 гг. собственно манифестантный пафос несколько ослабевает. «Мы ни с кем не боремся, мы не создатели какого-либо очередного «изма», — пишут члены «Маковца»³⁸. Наблюдается желание отойти от общезаявительных текстов и по возможности конкретизировать свои позиции. «Наш путь» (НОЖ), «Наш пролог» (Маковец): здесь вместо объявления о существовании — развернутые декларации о намерениях, в которых представлены цели, задачи или, как у «Маковца», философия деятельности. Что касается содержания, то основной темой многих программных документов этого времени, главной причиной возникновения новых художественных объединений становится самоопределение по отношению к левым художественным группировкам, к собственному недавнему прошлому. Здесь оказывались едины и те, кто, отрекаясь, выбирал дорогу производственного искусства, и те, кто прокламировал необходимость станкового творчества, будь то абстракция или живописный реализм.

Так или иначе литературные манифесты начала 1920-х гг. знаменуют определенную фазу эволюции авангарда.

Многие манифесты беспредметнических группировок послереволюционного времени обращают на себя внимание абсолютно рабочим, даже лабораторным характером, ориентацией на сугубо профессиональные, технические проблемы.

Таковы, например, напоминающие план-конспект деловые записи Л. Поповой³⁹. «Литература и философия для специалистов этого дела, я же изобретатель новых открытий в живописи», — совершенно определенно высказался Александр Родченко⁴⁰.

В 1920-е гг. прежние опыты представителей авангарда, в которых, по замечанию критика, было «меньше логики теории, нежели логики темперамента»⁴¹, трансформируются в серьезную исследовательскую работу, самостоятельную и специфическую сферу научно-художественного творчества.

«Художественная деятельность, как и всякая другая познавательная деятельность, хочет мерить и быть измеренной, иначе нет познания. Искусство часто не больше, чем наука эстетических явлений», — аргументировал эту тенденцию Н. Пунин⁴². Умами художников овладевает идея объективного анализа. Идет поиск универсальной художественной методологии. В русле подобной проблематики возникают уникальные научно-исследовательские центры (московский ИНХУК, ленинградский ГИНХУК), «где старое понятие „художник“ исчезает, на его место появляется ученый-художник»⁴³.

Литературная активность представителей авангарда не исчерпывалась манифестантными жестами, игрой в теорию типа ларионовского лучизма или пропагандировавшегося И. Зданевичем «всечества», равно как и научно-исследовательскими разработками и педагогическими методиками (педагогика — один из важнейших стимулов литературного творчества в послереволюционные годы).

Наряду с эпатажно-игровой и профессионально-лабораторной существовала мощная духовно-философская линия, представленная именами В. Кандинского, К. Малевича, П. Филонова. Именно она стала определяющей как для природы, так и для исторических судеб русского авангарда.

Влечение к слову было здесь тесно связано с особым восприятием собственного предназначения — как пророческой миссии, с почти религиозным отношением к процессу творчества. В подобных координатах занятия теорией становились родом духовного учительства, а сама создаваемая теоретическая система мыслилась всеобъемлющей философской концепцией. Симптоматична метафизическая патетика личного письма К. Малевича к М. Матюшину: «Кто оставит книгу новых законов наших таблиц? Видите, книги еще нет у нас. А она нужна, необходима. Книга — это маленькая история нашего искусства. Новое Евангелие в искусстве. Книга — сумма наших дней, ключ, затворивший наши мысли в нас. Подобно Христу, заключившему себя в эту книгу тысячелетия, без этой книги заперты были бы ворота к небу (<...>) наша новая книга — учение о пространстве пустыни»⁴⁴.

Побудительный мотив таких размышлений — обоснование новой картины мира, фундаментальная идея — творчество как аналог миростроительства. В несколько меньшей степени последнее утверждение относится к Кандинскому, ибо его система замыкалась сферой сознания и чувства, была философией искусства в точном смысле слова. Супрематическая же «вселенная» Малевича и «Мировой расцвет» Филонова — утопии, поскольку содержали преобразовательные планы, предлагали свои варианты будущего миропорядка. На одном из заседаний московского ИНХУКа О. Брик передавал такой разговор с К. Малевичем: «Наш земной шар, земная поверхность не организована. Покрыта морями, горами. Существует какая-то природа, я хочу вместо этой природы создать супрематическую природу, построенную по законам супрематизма», — говорил художник. «А что же с этой супрематической природой будем делать мы?» — спросил Брик. Малевич ответил: «Вы будете приспосабливаться так же, как к природе Господа Бога». Расценив этот ответ как «желание Малевича конкурировать с Господом Богом и дать мир супрематических построений по собственному закону», Брик поинтересовался: «А как практически использовать эту супрематическую природу?» На это Малевич сказал, что не видит здесь какой-либо проблемы, так как и при существующей природе «встретили люди мир вне их плана, и они приспосабливаются к этому миру. Это дано было вне их воли. Такое отношение должно быть к «супрематической природе», которая будет дана как таковая, а затем уже ее прорезывайте домами и перерывайте улицами и т. д., как будет угодно»⁴⁵.

Повелительный тон манифестов, участвовавших в «первых футуристических боях», был все же не более, чем дерзким вызовом, мальчишеской выходкой, а

«яческие» претензии напоминали обычное хвастовство. Здесь все же преувеличение серьезно. У Малевича нет сомнений в своей способности «конкурировать с Господом Богом». «Размах» самосознания столь грандиозен, что оборачивается диктатом индивидуальной воли. Так, не в последнюю очередь именно утрата иронического отношения к своей личности и своей деятельности, столь заметного в ранних манифестах, стала для авангарда губительной. Маячит призрак тоталитарной психологии, которая уже совершенно очевидна в выводах, что были сделаны ЛЕФом и производственниками. Утопия оказалась антиутопией.

П Р И М Е Ч А Н И Я

¹ Д. Бурлюк. Кубизм.— Пощечина общественному вкусу. М., 1913. С. 99.

² А. Бенуа. Базар художественной суеты.— «Речь», 1912, 13 апреля.

³ См.: Н. Радлов. О футуризме и «Мире искусства». Аполлон, 1917, № 1; С. Маковский. «Новое искусство» и «четвертое измерение» (по поводу сборника «Союз молодежи»).— Аполлон, 1913, № 7.

⁴ А. Эфрос. К. Малевич (Ретроспективная выставка).— Художественная жизнь, 1920, № 2. С. 40.

⁵ Effinger. Выставка общества «Бубновый валет».— Аполлон. (Русская художественная летопись), 1912, № 5. С. 79.

⁶ Я. Тугендхольд. Современное искусство и народность.— Северные записки, 1913, № 11. С. 154.

⁷ В. Чудовский. Футуризм и прошлое.— Аполлон, 1913, № 6. С. 25.

⁸ Д. Сарабьянов. Малевич и искусство первой трети XX века.— К. Малевич. Каталог выставки. Л., 1988. С. 72.

⁹ К. С. Малевич. Письма к М. В. Матюшину. (Публикация Е. Ф. Ковтуна).— Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1974 г. Л., 1975. С. 180—181.

¹⁰ Свидетельство М. В. Матюшина. См.: Н. Степанов. Велимир Хлебников. М., 1975.

¹¹ Б. Лившиц. Автобиография.— Б. Лившиц. Полутораглазый стрелец. Л., 1989. С. 550.

¹² Я. Тугендхольд. Московские выставки.— Аполлон, 1913, № 3. С. 56.

¹³ Я. Тугендхольд. Московские письма. Выставки.— Аполлон, 1913, № 4. С. 57.

¹⁴ Я. Тугендхольд. В железном тупике.— Северные записки, 1915, № 7—8. С. 104—105. См. об этом: С. Джафарова, Е. Мурина. Художник Аристарх Лентулов. М., 1990. С. 96.

¹⁵ Б. Лившиц. Ук. соч. С. 442.

¹⁶ Там же. С. 433 (имеется в виду Первый вечер речетворцев 13 октября 1913 г.).

¹⁷ Письмо И. Зданевича матери. ОР ГРМ, ф. 177, д. 50, л. 17.

¹⁸ Почему мы раскрашиваемся. Манифест футуристов.— Аргус, 1913, № 12. С. 115.

¹⁹ См. об этом: Г. Стернин. Художественная жизнь России 1900-х—1910-х гг. Глава вторая. М., 1988.

- ²⁰ Цит. по: *Литературное наследство*, т. 85 (В. Брюсов). С. 489.
- ²¹ Цит. по: Н. Харджиев. *К истории русского авангарда*. Стокгольм, 1976.
- ²² Цит. по: Р. Якобсон. *Письма с Запада. Дада.*—Р. Якобсон. *Работы по поэтике*. М., 1987. С. 432.
- ²³ *Каталог выставки картин группы художников «Мишень»*. М., 1913. С. 7.
- ²⁴ В. Маяковский. *Капля дегтя (1915).*—*Полное собрание сочинений в 13 томах. Т. 1*, М., 1955. С. 350.
- ²⁵ И. Зданевич. *Рукопись доклада «Футуризм и всечество»* (Тифлис, январь 1914 г.).—ОР ГРМ, ф. 177, д. 21, л. 1. IV пункт тезисов выступления Д. Бурлюка «Что такое кубизм», подготовленного для диспута «Союза молодежи», гласил: «Как необходимы ненависть, вражда в лагерях искусства» (ОР ГРМ, ф. 121, д. 13, л. 11).
- ²⁶ ОР ГРМ, ф. 121, д. 13.
- ²⁷ Декларация имажинистов (1919).—Цит. по: В. Политехническом. «Вечер новой поэзии». М., 1987. С. 322.
- ²⁸ Е. Замятин. *Новая русская проза—Русское искусство*, 1923, № 2—3. С. 58.
- ²⁹ *Маяковский. Ук. соч.*, т. 1. С. 21.
- ³⁰ Б. Лившиц. *Ук. соч.* С. 479.
- ³¹ Н. Пунин. *Искусство и революция. Воспоминания*. Архив семьи Н. Н. Пунина. Петербург.
- ³² А. Эфрос [Рец.] «Изобразительное искусство», № 1[...], 1919.—*Художественная жизнь*, 1920, № 2. С. 48.
- ³³ А. Эфрос. *Мы и Запад.*—*Художественная жизнь*, 1920, № 1. С. 1.
- ³⁴ *Жизнь искусства*, 1923, № 20. Особенно выразителен в этом отношении текст П. Мансурова: «Да здравствует утилитаризм (экономизм) (...) Долой паразита техники — «архитектуру». Уж если бить лордов в морду, так по всему фронту».
- ³⁵ См.: *Вещь*. 1922, № 1—2. С. 1—2.
- ³⁶ *За что борется ЛЕФ.*—*ЛЕФ*, 1923, № 1.
- ³⁷ Н. Пунин. *Футуризм—государственное искусство.*—*Искусство коммуны*, 1918, 29 декабря.
- ³⁸ *Наш пролог.*—*Маковец*, 1922, № 1. С. 4.
- ³⁹ *Каталог Десятой государственной выставки «Беспредметное творчество и супрематизм»*. М., 1919. С. 22—23.
- ⁴⁰ *Система Родченко.*—*Там же*. С. 30.
- ⁴¹ А. Эфрос. «Изобразительное искусство», № 1.
- ⁴² Н. Пунин. *Мера искусства. Для художника.*—*Искусство коммуны*, 1919, 2 февраля.
- ⁴³ Цит. по: Л. Жадова. *Государственный институт художественной культуры.*—*Проблемы истории советской архитектуры. Сборник научных трудов*. М., 1978, вып. 4. С. 26.
- ⁴⁴ К. С. Малевич. *Письма к М. В. Матюшину*. С. 195.
- ⁴⁵ Пересказ разговора с К. С. Малевичем, приведенный О. М. Бриком на заседании ИНХУКа 26 декабря 1921 г. (Из архива ИНХУКа. Частное собрание. Цит. по: С. Хан-Магомедов. *Две концепции стилиобразования предметно-пространственной среды: конструктивизм и супрематизм (московская и витебская школы).*—*Проблемы стиливого единства предметного мира. Труды ВНИИТЭ. Техническая эстетика*. М., 1980, вып. 24. С. 88).

Татьяна Горячева

Москва

ИКОНОЛОГИЯ КУБОФУТУРИЗМА

Явление футуризма многолико. Фактически футуристическая деятельность располагается между двумя полюсами: на одном — будетлянская эстетика заявляет о себе грандиозностью программы переустройства мира и высоким уровнем художественной практики, на другом — ошеломляющим эффектом озорства и эпатажа, явившихся по сути ловким тактическим ходом в опровержении отживших эстетических догм. Фундаментальность и легкомыслие прекрасно уживаются в футуризме; их антагонизм и создает основную интригу футуристической эстетики, выходящей за традиционные рамки художественной теории и практики и приобретающей характер действия. Бытование футуризма в культуре можно уподобить грандиозному театральному представлению, сочиняемому и разыгрываемому одновременно: монологи, дуэты и хоры манифестов перемежаются пантомимой пластических декораций и откровенной буффонадой футуристических реприз; партер, представленный рафинированной художественной критикой, скептически лорнирует актеров, добропорядочный амфитеатр художественной общественности в шоке и растерянности, обыватели свистят с галерки. Актеры же играют слаженно и с полной самоотдачей. В этом спектакле сбрасывают Пушкина и Достоевского с парохода современности, провозглашают проклятия «нормальным», носят ложки и редиску в петлицах и грозятся оплодотворить весь мир, тем самым бросая вызов представлениям об искусстве как явлении серьезном и почтенном, но сохраняя при этом основательность заявленных позиций. В этом и состоит главная уловка футуризма, преподносящего несерьезные вещи с невероятной серьезностью и, наоборот, облекающего в дурашливую форму идеи, обладающие для него несомненной значимостью. Имитативное, игровое начало имманентно футуристической эстетике, мистификация входит в обязательную программу футуризма, настолько захватывая самих действующих лиц, что стираются границы между их риторическими жестами и действительным самоощущением. Принцип коллективного действия, положенный в основу эстетики футуризма, предопределяет характер футуристического мифотворчества и специфику его приемов: намерение футуристов «стоять на глыбе слова „мы“» реализуется в создании особой интеллектуальной,

конвенциональной территории, в ее пределах вводятся правила игры и распределяются роли.

Каждая новая комбинация этой игры открывает новые смысловые ряды, внутри которых устанавливается семантика предметов и образов.

Роли Авиаторов, Председателей Земного Шара, Времени и Пространства, Покорителей Стихий и Преисподней, исполняемые футуристами, провоцируют появление бутафории словесного и зрительного рядов и превращают предметы и образы в реквизит литературно-мифологического пространства футуризма. Константой подобных игровых комбинаций служит феноменальность и экзотичность каждой роли по отношению к внеигровому пространству; повинувшись этому обстоятельству, предметы и образы обретают несвойственную им за пределами игры каузальность.

Диапазон понятий, включенных футуристами в свою конвенциональную мифоутопическую систему, достаточно широк и простирается от научно-философских категорий пространства и времени до «символических ценностей» (если пользоваться иконологической терминологией Э. Панофского), которые делятся на абсолютно оригинальные, герметичные — порожденные футуристической мифологией, и традиционные, несущие в себе культурную память. В механизме попадания традиционных культурных символов в футуристическую поэтику практически отсутствует такой компонент, как углубленное изучение футуристами философии и истории культуры. Чаще всего они жонглируют понятиями, оказавшимися в силу их эффектности на поверхности общественного сознания, витающими в интеллектуальной атмосфере, и не используют, а порой и не знают всего напластования их культурных смыслов.

Одним из наиболее значимых транскультурных символов, присвоенных себе футуризмом, является нуль. В понятии нуля, введенном Малевичем в практику алогизма и супрематическую теорию¹, как бы овеществляется весьма поверхностно усвоенный, но постоянно прочитываемый между строк футуристической эстетики пассивный нигилизм Шопенгауэра и активный нигилизм Ницше. Нуль как nihil, «ничто», неизменно присутствует в счетах, предъявляемых футуристами натуре и культурной реальности. Ключ декларирует: «...перед нами встала во всем своем величии грандиозная задача создания формы из н и ч е г о»¹⁴. Словно следуя шопенгауэровскому изречению «в твоём ничто я найду все», значение нуля простирается от «ничто» до «всего», поскольку в словесных манипуляциях Малевича «нуль форм» равнозначен «зародышу всех возможностей», тем самым приравниваясь к Абсолюту. Терентьев же пишет о стихах Крученых: «⟨...⟩ они великое ничтожество, абсолютный нуль, радиус которого как радиус вселенной — безмерен. ⟨...⟩ Крученых воистину величайшина, грандиозный нуль...»¹⁵. Таким образом, нуль попадает в разряд эталонных значений, делаясь одновременно синонимом абсолюта, трансфинитного начала, и знаком отрицания, ибо футу-

ристическая теория декларирует сведение к нулю предшествующей культуры. Поэтому нуль выступает и как традиционно математическое понятие — точка отсчета.

Принцип отсчета был вообще очень популярен в начале века. (Еще в 1909 г. М. Дени публикует статью «От Гогена и Ван Гога к классицизму», а в 1913 г. Карра пишет эссе «От Сезанна до нас, футуристов», Малевич издает брошюры «От кубизма и футуризма к супрематизму» и «От Сезанна до супрематизма», Озанфан и Жаннере тоже вносят свою лепту статьями «От Энгра к кубизму».) Однако отсчет только от положительных величин не удовлетворял амбиций футуристов, нуль гораздо больше отвечал радикальности их помыслов. В одном из своих стихотворений Малевич, хотя и не прибегает к математической конкретности понятия нуля, но подразумевает программу написания новой эстетики с чистой страницы, с нуля: «Если что-либо в действии твоём напоминает тебе уже деянное прошлое и говорит мне голос нового рождения: Сотри, замолчи, туши скорее, если это огонь... очисти слух свой и сотри старые дни...»². В этом контексте нуль становится атрибутом и опознавательным знаком одной из самых важных ролей футуристов — первопроходцев, первооткрывателей, — Авиаторов культурного пространства. Когда Маринетти пишет: «...мы провозгласили себя примитивами вполне обновленной чувствительности»³, а Клюн объявляет: «Мы примитивы в XX веке»⁴, оба солидарны в желании не только отречься от старого, но начать отсчет культуры будущего с себя. Именно своей эстетике они предназначают ответственную роль архаической фазы новой культуры, именно себя они считают Адамами (как пишет Крученых, «художник увидел мир по-новому и, как Адам, дает всему имена»⁵). Однако инсценировка нулификации всей предшествующей эстетики необходима футуристам как процесс, а не конечный результат, ибо гарантом постоянства радикальности позиций для них служит наличие перманентного объекта борьбы. Результат как конец борьбы снимает напряжение оппозиции, столь ценное футуризмом; процесс же предполагает бесконечные варианты сведения к нулю старого и выведения из него нового. В этом процессе заложены потенции непрестанной активности как формы жизни нового искусства, что вполне отвечает потребности футуризма в самоутверждении в качестве активного начала. Также и апелляция к примитиву как архетипу художественного сознания выражает стремление футуристов противопоставить творческую дееспособность примитива, имманентное ему активное начало пассивности искусственного искусства, постоянно подпитываемого традицией.

Появление нуля на фигуре Авиатора в эскизе к опере «Победа над солнцем» и картине «Авиатор» вряд ли лежит в стороне от того контекстуального смысла, которым осенила его футуристическая мифология. Авиатор, возвеличенный усилиями футуристов до эквивалента нищеанской сверхличности, отмечен нулем и как знаком избранности нигилистов, и как символом познания абсолюта.

Кроме того, в том смысловом ряду, где Авиаторы и Примитивы наделяются почти тождественными функциями первооткрытия и новаторства, нуль напоминает о самоосмыслении футуристами своей деятельности в качестве пролога к культуре будущего.

Подобного рода рассуждения не проговариваются футуристами в их теориях; напротив, они настаивают на алогизме футуристических образов. Однако, рассмотренные в рамках игрового принципа партнерства, их произведения, сохраняя индивидуальную алеаторику, обнаруживают сложность усилий по созданию контрапункта бюджетлянского мифа.

Так наряду с нулем обосновывается в смысловых рядах футуристической эстетики карточная игра со всеми ее материальными и метафизическими атрибутами. Футуристы используют как нарративный потенциал темы игральных карт, так и пластический. В качестве пластического хода игральные карты попадают в изобразительный арсенал футуристов благодаря их интересу к лубку и французскому кубизму (в ряде работ Брака и Пикассо настойчиво повторялся мотив трефового туза). Сюжет же магического, рокового значения карточной игры не был открытием для культуры XX столетия, а, скорее, приобрел новый оттенок, сделавшись одним из способов трансляции постулатов некоторых философских течений (главным образом, оккультизма), оппозиционных позитивизму. Оккультное учение в изложении Успенского располагало довольно широким спектром идей, способных заморозить футуристов. Матюшин вспоминал: «Все непонятное, казалось, выходило из четвертой меры и оккультизма⁶ — от общей программы, сформулированной Успенским как «начало перехода к новому типу и новому ощущению пространства» («Люди космического сознания», «Сверхчеловек»⁷), — до конкретных атрибутов, в число которых входили символы Таро». Стремление футуристов утвердить за собой амплуа «испытателей» теории Успенского (об этом ниже) спровоцировало имитацию присутствия этих атрибутов в бюджетлянской поэтике. Имитацию — потому что использование футуристами транскультурных «символических ценностей» напоминает столь излюбленный ими коллаж, где вырезанное и вклеенное в картину изображение предмета вполне узнаваемо, но лишено привычного для себя контекста и культурного смысла. Так, и традиционные понятия, и символы помещаются в футуристическую мифологию, где они значимы только номинально и где их подстерегает ирония, отстраненное отношение или вообще другое значение в соседстве с остальными атрибутами бюджетлянского мифа. Хлебников, например, соединяет в одном смысловом отрезке текста повести «Ка» сюжет карточной игры с явно заимствованным у Шопенгауэра термином «мировая воля», моделируя образ сверхчувственного постижения мира: «Конечно, многие из вас дружат с игральной колодой, некоторые даже бредят во сне всеми этими семерками, червонными девами, тузами. Но случалось ли вам играть не с предметным лицом, каким-нибудь Иваном Ивановичем, а с со-

бирательным— хотя бы мировой волей? А я играл, и игра мне эта знакома... Несмотря на свою мировую природу, ваш противник ощущается вами как равный...»⁸ В игру с «мировой волей» герой вовлекается своим alter ego— всеильным Ка, свободно перемещающимся во времени и пространстве. Так же свободно, как Авиатор, изображенный Малевичем с трефовым тузом в руке. Сделавшись в будетлянской поэтике атрибутом феноменальных персонажей и ситуаций (помимо «Ка» можно вспомнить «Игру в аду»), игральная карта самым естественным образом ложится в руку Авиатора, намекая на мифологический масштаб этого героя. Эта интерпретация коррелирует с символикой Таро, где трефовая масть толкуется как активное мужское начало, оплодотворяющая любовь, а трефовый туз— как колесо Таро, первотолчок Вселенной. Идея мужской активности как эфемизма активности вообще энергично муссировалась футуристами применительно к исторической миссии футуризма. Малевич же, если и имел в виду именно это значение трефового туза, то не без иронии и следуя упомянутому принципу имитации и коллажа. По крайней мере, внутри футуристического мифа трефовый туз мог варьировать свое значение от эстетического объекта и сюжетного хода до закодированной особым смыслом вещи; став «бродячим знаком» алогизмов Малевича, эта карта, как и многие другие предметы, служила своеобразным паролем малевичевского футуризма.

Стремление футуристов к кодированию предметного мира находится в прямой зависимости от их лингвистической теории— концепции превращения застывшего, мертвого языка, оперирующего заезженными значениями слов, в живой язык, с новыми словами и новыми значениями. Такое же воскрешение предстает пережить и предметному миру, вернее, образам предметов, населяющим футуристический миф. Эк. Низен пишет: «Мы всегда держим в рабстве свои вещи... И вот лица их выцветают, становятся брезгливыми и раздраженными. Тогда мы их ненавидим... Но когда они друзья, то живут и они, и все самое обычное становится как знак, и открывается такая дверь, что можно выйти из себя и жить где-то между вещами и словами»⁹.

Будетлянский реквизит весьма разнообразен и свободно перемещается из словесных рядов в визуальные и наоборот, лишаясь традиционного культурно-бытового значения и овеществляя метафоры, образы и факты будетлянской мифологии. Порой мифологические предметы берут на себя функцию обозначения совместно выработанных художественных приемов. Часто встречающееся в алогизмах Малевича изображение пилы отсылает к литературным манифестам кубофутуристов, выполняя роль материализованной метафоры из декларации Крученых и Хлебникова, которые пишут: «Мы же думаем, что язык должен быть прежде всего языком, и если напоминать что-либо, то скорее всего пилу или отравленную стрелу дикаря»¹⁰. Пила олицетворяет литературно-художественный прием распила, разреза; скрежет пилы ассоциируется с фонетическим эффек-

том футуристической поэзии и затрудненностью восприятия пластического языка кубофутуризма. Строки из «Игры в аду» «Со скрежетом водят пилу и пилят тела вчетвером»¹¹ не только воссоздают картину преисподней, но и обладают зашифрованным конвенциональным значением.

Эхом стихотворных строчек Маяковского, посвященных жестяной рыбе-вывеске («на чешуе жестяной рыбы прочел я зовы новых губ», «а сквозь меня на лунном сельде скакала крашенная буква», «а там под вывеской, где сельди из Керчи» и т. д.), отзываются изображения рыб в алогизмах Малевича.

Деревянная ложка приживается в его картинах и рисунках, перекочевав туда из петлиц футуристов. Кстати, прославившие футуристов выходки с ложками и разрисованными лицами были если и не плагиатом, то и не открытием. Ю. Анненков вспоминает, что в 1900 г. на даче у Горького были в ходу костюмированные развлечения, во время которых Горький прицеплял к костюму пестрые деревянные ложки, вилки, разрисовывал лицо орнаментом наподобие ацтекской татуировки, втыкал в свою трубку букетик земляники и т. д.¹² Правда, проделки футуристов, включая и прогулку по Харькову с пучками редиски в петлицах, адресовались более широкой аудитории, нежели домашние представления Горького; новшество этих акций состояло в их социальной значимости, а вовсе не в скандальной изобретательности деталей.

Эксцентричные манифестации футуристов разворачивались в соответствии с правилами будетлянской игры, где эпические роли Авиатора или Властелина Преисподней чередовались с травестийными эскападами, выразившимися не только в раскраске лиц и диковинности костюмов, но и в эпатирующей риторике, наподобие строчек Бурлюка «Поэзия — истрепанная девка, а красота — кошунственная дрянь»¹³, или в девизах, предварявших футуристические сборники («читать в здравом уме возбраняю», «проклятие нормальным утверждаю» и т. д.).

Легкомысленность поведения не только придавала будетлянской игре остроту недозволенности, но и была удобной маской для артикуляции принципиальных положений футуризма, не укладывающихся в общепринятые нормы. Замена хризантемы в петлице пучком редиски наглядно демонстрировала изменение иерархии эстетических ценностей. И наоборот: пристрастие к цилиндру, традиционно считавшемуся принадлежностью уважаемого человека, было продиктовано желанием низвести этот признак хорошего тона до пародии, увенчав им эксцентричный костюм и раскрашенное лицо. В такой комбинации цилиндр утрачивал свою безусловную социальную значимость и превращался в элемент травестийного будетлянского костюма.

Недаром, описывая появление Макса Линдера в «Бродячей собаке», Б. Лившиц отмечает победу «будетлянского цилиндра» и полосатой кофты над «умопомрачительным» парижским фраком и «цилиндром как таковым» заезжего гостя¹⁴. Референтная связь цилиндра с футуризмом обозначена в малевичевском «Авиа-

торе»: цилиндр наравне с ролью авиатора служит опознавательным знаком героя как футуриста. Смутное подозрение в футуристической закодированности вызывает и слово «АПТЕКА», введенное Малевичем в картину «Авиатор». Утверждение футуристами мифотворческой роли слова влечет за собой склонность к звукоподражаниям, каламбурам и прочим лингвистическим упражнениям, возведенным в ранг эстетической ценности. Б. Лившиц рассказывает о том, как Кульбин привел в восторг Маринетти, указав ему на соответствие основных звуков слова «футуризм» с инициалами вождя итальянского футуризма — Филиппо Томмазо Маринетти. Принцип омонимии использует Клюн в картине «Озонатор», прибавляя к слову «Ozone» слог «Fan» и получая тем самым искаженное написание фамилии Ozenfant. По аналогии вполне возможно, что первый и последний слоги слова «АПТЕКА» в картине «Авиатор» заключают в себе начало слов «Авиатор Каменский».

Прием смыслового сдвига находит применение не только в словесных экспериментах — значения предметов также тасуются футуристами, как карточная колода. Причудливые комбинации, в которых оказываются элементы предметного мира, демонстративно алогичны, но это не исключает определенной мифологической мотивированности значений, их переклички друг с другом. Симптомом включения предмета в ряд «символических ценностей» служит его одновременное появление в отдельных созданиях будетлянского творчества. Так происходит с вилок, частота упоминания которой свидетельствует о назначении ее футуристами мифологическим предметом. Крученых пишет о символистах: «Ну а если не найдут удобного тихого местечка, если везде подсматривают злые люди и вещи (тучка в мягкой обуви, поднимающаяся торчком улица, заговорный нож, вилка и карты), то можно все это надуть — уединиться при всех...»¹⁵ В соседстве с остальными предметами вилка выступает как опознавательный знак нигилизма будетлянской эстетики; перечисленные Крученых объекты противопоставлены бесплотности символистских образов. Кроме того, комбинация «заговорный нож, вилка и карты», выделенная Крученых в отдельный смысловой ряд, явно соотносится с атрибутами оккультизма, присутствующими в будетлянской поэтике под знаком скепсиса и игры. Легкость, с которой футуристы извлекают, вырезают предметы и образы из разных контекстов и помещают их в коллаж будетлянской мифологии, позволяет допустить, что иконографическим импульсом мотива вилки послужил «трезубец Парацельса», упомянутый в литературе, посвященной символике Таро. Но это не исключает и других смыслов, равно как и их полного отсутствия, как, например, в реплике Злонамеренного в «Победе над солнцем»: «Ты меня считаешь за вилку и думу мою высмеиваешь!»¹⁶.

Торжеством алогизма отмечено и изображение вилки в картине Малевича «Авиатор», однако, памятуя о пристрастии автора к мотиву ложки, легко предположить шутивную мистификацию: замещение ложки вилок; приняв на себя обя-

занности ложки, в качестве своеобразной бутоньерки вилка присутствует и в одном из малевичевских алогических рисунков.

Суть подобных манипуляций предметами не только в удовлетворении игровой потребности футуризма в тайных знаках и паролях. За внешней эксцентрикой алогизмов скрывается настойчивое желание будетлян осуществить программу Успенского, опробовав ее на практике искусства. Успенский пишет: «...если бы нам удалось найти и установить связь простых явлений нашей жизни с жизнью космоса, то, несомненно, в самых «простых» явлениях для нас открылось бы бесконечно много нового и неожиданного... Желая понять НОУМЕНАЛЬНЫЙ МИР, мы должны искать скрытого значения во всем... «Оккультизм» — скрытую сторону жизни — нужно изучать в искусстве»¹⁷. Веселое хулиганство, окрашивающее погружение футуристов в стихию алогизма, вовсе не исключает серьезного следования теории интуитивного знания, тем более что итог более чем заманчив: по утверждению Успенского, мистическое познание эволюционно соответствует появлению сверхчеловека. Это вполне совпадает с утопическими затеями футуристов, и потому принцип интеллектуального коллажа, лежащий в основе футуристической эстетики и выразившийся в искусстве в выстраивании алогических смысловых рядов, предметов и явлений, рассматривается ими как одно из средств построения новой модели мира. Собственно, именно это и имели в виду Малевич и Матюшин, сказавшие в газетном интервью: «Футуристы хотят освободиться от этой упорядоченности мира, от этих связей, мыслимых в нем. Мир они хотят превратить в хаос, установленные ценности разбивать в куски и из этих кусков творить новые ценности, делая новые обобщения, открывая новые неожиданные и невидимые связи»¹⁸.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Этой теме был также посвящен доклад А. Парниса «К интерпретации понятия „нуль форм“ у Малевича», сделанный на конференции в ГРМ в 1988 г.

^{1А} А. Крученых, И. Ключ, К. Малевич. *Тайные пороки академиков*. М., 1916. С. 29.

^{1В} И. Терентьев. А. Крученых — грандиозарь. Тифлис, 1919. С. 1.

² К. Малевич. *По лестнице познания*. М., Гилея, 1991. С. 4.

³ Ф. Т. Маринетти. *Футуризм*. СПб, 1914. С. 146.

⁴ А. Крученых, И. Ключ, К. Малевич. *Ук. соч.* С. 29.

⁵ А. Крученых. *Апокалипсис в русской литературе*. М., 1923. С. 43.

⁶ М. В. Матюшин. «Опыт художника новой меры». *РГАЛИ*, ф. 134, оп. 2, ед. хр. 21, л. 1.

⁷ П. Д. Успенский. *Tertium Organum. Ключ к загадкам мира*. СПб, 1992. С. 241.

⁸ В. Хлебников. *Творения*. М., 1987. С. 526.

- ⁹ Екатерина Низен. [Гуро] Пятна.— *Садок Судей II*. М., 1913. С. 103—104.
- ¹⁰ Цит. по: *Литературные манифесты. От символизма до «Октября»*. М., 1924. С. 101.
- ¹¹ А. Крученых, В. Хлебников. *Игра в аду*. М., 1912.
- ¹² Ю. Анненков. *Дневник моих встреч. Цикл трагедий*. М., б/г. С. 27.
- ¹³ Д. Бурлюк. *Энтелехизм. Искусство как органический процесс*. New York, 1930. С. 24.
- ¹⁴ Б. Лившиц. *Полутороглазый стрелец*. Л., 1989. С. 443.
- ¹⁵ А. Крученых. *Апокалипсис в русской литературе*. С. 24.
- ¹⁶ А. Крученых. *Победа над солнцем*. М., [1914]. С. 10.
- ¹⁷ П. Д. Успенский. *Ук. соч.* С. 107—109.
- ¹⁸ А. Е. Крученых. *Наш выход. Музей В. Маяковского. Рукопись*. С. 82.

Н. Л. Адашкина

Москва

ЗАКАТ АВАНГАРДА В РОССИИ

«В живописи самых последних лет чаще и чаще присутствует мысль о содержании. Все говорит за то, что перестает удовлетворять беспримесный формализм, господствовавший в европейской живописи двух предшествовавших войне десятилетий. Ее ригоризм, ее абстрактность, ее странный аскетизм не отвечают более духу времени.

...Человек не перестает жаждать содержания, потому что он не перестает быть человеком: любить, мечтать и действовать. Он не променяет всего этого на самую непогрешимую фактуру и самую незапятнанную конструкцию, и он не захочет знать художника, явно переставшего в своем искусстве быть человеком».

П. Муратов. 1925 г.

В наше время достаточно ясным выглядит вопрос об истоках и генезисе авангардного искусства в России¹. В исследованиях по истории авангарда неоднократно возникала и тема его конца. При этом основное внимание, как правило, уделялось эволюции конструктивистского направления — его переходу в «производственное искусство»². И это понятно: конструктивизм действительно был одним из последних оплотов авангарда в России и, по видимому, самым мощным.

Здесь предлагается попытка при обсуждении темы «заката авангарда» иметь в виду всю многогранную совокупность авангардных направлений. При этом мы предполагаем свести воедино внутрисюжетные и внешние (социально-политические) причины, приближавшие конец русского авангарда, и обстоятельства, сопровождавшие его уход с исторической сцены.

Раньше, вероятно, стоит рассмотреть причины внутренние, связанные с эволюцией художественного метода. Этот естественный, повторяющийся ход событий имеет свои закономерности, мало зависящие от характера конкретного явления в искусстве. Каждое художественное движение на определенном этапе замедляется — академизируется и эстетизируется. И русский авангард в целом подчинялся закономерностям художественного развития. И он пришел к своей «ака-

демизирующей» стадии. Но его «авангардная» сущность, а также внешние условия в ряде моментов накладывали на процесс его развития особый отпечаток.

Исторически сложилось так, что художественно-профессиональным содержанием и родовой чертой русского авангарда во всех его разнообразных ответвлениях: от неопримитивизма до конструктивизма, от Ларионова и Шевченко до Родченко и К. Иогансона — было выявление самоценности пластической формы и исследование, интуитивно-художественное или сознательно-экспериментальное, граничащее с научным, законов ее построения и воздействия. Очевидно, что это формотворческое и аналитическое начало авангардизма было обусловлено мировосприятием и идеями времени, но нас сейчас интересует сам названный факт.

В середине 10-х гг. русский формальный эксперимент в своей первой стадии был доведен до логического конца: Малевич, Татлин, Ларионов, Кандинский и их последователи в принципиально разных вариантах освободили изобразительное искусство от изобразительности. «Дойдя до нуля» и «перейдя за ноль», по выражению Малевича, русские авангардисты превратили затем свое творчество в школу, а точнее, в высший институт научно-художественной, аналитической, экспериментальной работы с формой. В начале 20-х гг. их исследования уже принимали форму достаточно стройных научно-педагогических систем³. Это и была поздняя «академизирующая» стадия эволюции авангарда, стадия его методологической зрелости.

Разумеется, и внешние условия способствовали массовому приходу авангардистов в художественную педагогику — в новые «свободные художественные мастерские», но массовое обращение к преподавательской деятельности, возможно, в еще большей степени было спровоцировано внутренним состоянием авангарда — его «академизацией». Вероятно, можно утверждать, что это состояние, сложившееся в начале двадцатых годов, было благоприятным для теоретизирования и художественной педагогики, но уже не стимулировало творческую активность художников именно как авангардную и формотворческую⁴.

Последними всплесками новаторской изобретательности справедливо считаются произведения авангардистов 1921—1922 гг., например, объекты Родченко, К. Иогансона и молодежи «ОБМОХУ» на выставке общества в марте 1921, работы группы мастеров на выставке «5 × 5 = 25» (декабрь 1921). Отказ наиболее экстремистской группы московских авангардистов (конструктивистов) от станкового творчества привел к тому, что после декабря 1921 г. они на некоторое время вообще прекратили участвовать в художественных выставках. 1922 год ознаменовался выходом на арену художественной жизни новых группировок: «НОЖ», «Маковец»⁵, многие участники которых либо были связаны с авангардом на более раннем этапе, либо были учениками авангардистов и некоторое время оставались их последователями. «Мы, бывшие левые в искусстве, — заявляли в своем

манифесте художники «НОЖа»,— были первыми, почувствовавшими всю беспочвенность дальнейших аналитически-схоластических блужданий, все более и более далеких от жизни и от искусства...»⁶

Последней консолидацией авангардного движения (в его допроизводственных формах) были состоявшаяся весной 1923 г. «Выставка картин петроградских художников всех направлений», на которой экспонировались работы УНОВИСа и группы учеников Матюшина, и открывшаяся год спустя, в мае 1924 г., московская «1-ая дискуссионная выставка объединений активного революционного искусства». Однако произведения, представленные на них, в большинстве своем не носили яркого пионерского характера в отношении формы. В работах, представленных на этих выставках, ощущалось сползание авангарда к схоластике и схематизму. Проявлялись, с одной стороны, тенденции прикладного развития авангардного наследия (в плане разработки супрематической или конструктивистской стилистики), а с другой— ассоциативного (семантического) переосмысления беспредметности как образов науки и техники, вплоть до возвращения к предметности («электроорганизмы» и т. п.).

Кризисные настроения овладевали около 1921 г. и крупнейшими мастерами авангарда. Они начали болезненно ощущать торможение, определенную исчерпанность формальных поисков. И действительно, уже было перепробовано очень многое, прежде не виданное: плоскостная абстрактная живопись в нескольких вариантах (важнейшие из них: экспрессионизм Кандинского, лучизм Ларионова, супрематизм Малевича, аналитическая живопись Филонова); переходные варианты от плоскости к рельефу и объему (контррельефы Татлина, пространственные построения художников ОБМОХУ и Родченко, работы Митурича и Поповой); были сделаны попытки абстрактного формотворчества в пространственных и динамичных сценографических решениях— то есть попытки синтетического творчества на основе беспредметности и формального эксперимента.

Стало трудно реализовывать один из главных принципов авангардного типа творчества: постоянное движение, постоянное обновление. «А дальше? Что дальше?...— читаем в одной из черновых записей Л. Поповой.— «Революция», всегда «революция»... всегда дальше, хотя бы и жалко и трудно расставаться с громадным трудом добытыми достижениями— но ведь раз они добыты, что же с ними больше делать? Конечно, дальше, в новую борьбу, в новый труд, но всегда с революционным знаменем в первых рядах человеческого наступления»⁷. Потребность в новизне, ставшая «второй натурой» авангардистов, сохранялась, но все труднее оказывалось найти удовлетворительное художественное решение. Авангард пугался при этом неизбежной эстетизации своих форм и приемов.

Острое, едва ли не болезненное стремление заклеить многие явления художественной практики как эстетизм имело несколько источников. Прежде всего, авангард вырос на бунте против эстетики предшествовавшего ему искусства.

И это отрицание прежней эстетики его участники воспринимали как отрицание эстетики вообще, увидев в этом свое сущностное качество. А теперь, когда наступил момент кристаллизации его собственной эстетики, авангард взбунтовался против неизбежной исторической закономерности, настаивал на своей уникальности, на принципиальном отличии от других художественных направлений: у тех — эстетика, у него вместо эстетики — организация и целесообразность. Провозглашая «организацию элементов» как новый художественный метод не только вместо прежней изобразительности, но и вместо «синтеза отвлеченных элементов» (это уже, видимо, упрек в сторону Кандинского), авангардисты конструктивистской ориентации заменяли прежнюю эстетику новой «целесообразностью», делая шаг от искусства к технике и производству.

В «Тезисах о конструктивизме», зачитанных Степановой в ИНХУКе 22 декабря 1921 г., говорилось: «Искусство, очистившись от эстетических, философских и религиозных наростов, оставляет нам свои материальные основы, которые отныне будут организовываться интеллектуальным производством. Принципом организации является целесообразная конструктивность, в которой эстетику заменяет технология и экспериментирующее мышление»⁸.

Итак, авангард переживал внутренний кризис — кризис остановки «вечного двигателя» формотворчества, объявленного сутью движения.

Из этого кризиса намечалось несколько различных выходов, и, казалось бы, они начали осуществляться.

Первый — путь «классицизма» — отказа от идеи постоянного новаторства, от «формализма», путь оглядки на прошлое, на традиции. И попытки, опираясь на наиболее общие фундаментальные закономерности формообразования, привить классике новые визуальные нормы, освободив ее от традиционного декора, но сохранив основные законы композиции. По-видимому, этот путь был близок Малевичу. Его «супрематический ордер», стиль его живописных портретов 30-х гг. — свидетельства этому. Аналогичные процессы протекали и в архитектуре.

Второй путь — перенос авангардных формотворческих достижений в новые виды и жанры искусства или, вернее, в новые синтетические формы, резко меняющие старые виды и жанры, и через включение формальных истин авангардного анализа — обновление всего искусства. Об этом мечтал Кандинский. В России эти замыслы частично, в очень ограниченном виде начинали реализовываться в станковых экспериментах рубежа десятилетий, например, в опытах Жив-скульптарха, а позднее в архитектуре и театре.

Третий — «производственное искусство» как прямое вхождение искусства в жизнь, претензия на слияние искусства с жизнью. Художественная группировка «Октябрь» конца 20-х гг. оказалась последним этапом изживания этой утопической концепции, а позднейший дизайн — благодарным наследником экспериментальных достижений «производственников».

Важно учитывать, что быстрота эволюции, характерная для авангарда, сохранилась и в 20-е гг., когда его поступательное движение резко замедлилось. Теперь в том же напряженном ритме начался перебор вариантов выхода из обозначившегося кризиса. Это коснулось едва ли не всех сторон деятельности художников, в том числе и художественного образования.

Во всяком случае, именно так обстояло дело во ВХУТЕМАСе. Едва только нащупав новые методы художественной педагогики, полностью основанные на принципе построения произведения по законам формообразования, открытым и сформулированным авангардом, беспредметники-новаторы не только утратили интерес к этой проблеме, оставив свое педагогическое наследие мастерам круга Фаворского и Истомина, но и отвергли новые методы за их не разорванную до конца связь с традициями искусства и за «эстетизм».

Нечто подобное наблюдаем мы и в ИНХУКе. Едва только институт, возглавляемый Кандинским, начал разворачивать художественно-аналитические исследования по программе своего руководителя,— то есть широкий круг мастеров абсолютно закономерно вошел в позднюю академицизирующую стадию эволюции, как это естественное движение оказалось взорванным изнутри. Создается параллельный президиум ИНХУКа, Кандинский и его последователи покидают институт, ИНХУК получает новое направление работы.

В начале 20-х гг. с Запада начали поступать неожиданные и ошеломляющие свидетельства о том, что и там авангардное движение дает сбой, что и Пикассо выступил с серией реалистических портретов. Для одних это был знак конца авангарда, другие пытались подвести под эти новые явления авангардную идеологическую базу⁹, никак не желая смириться с подобными заявлениями.

Картина авангардного мироздания явно начинала колебаться и искажаться. Но истинным авангардистам даже в условиях серьезного изменения курса очень хотелось сохранить чистоту принципов и ясную логику размежевания на себя (настоящих новаторов) и прочих (псевдоноваторов). (Особенно шумно это размежевание проходило в театральной среде, где успехи новаторов были особенно наглядны). Симптоматично, что вместо расширения своих рядов авангард устойчиво отгораживался от последователей-стилизаторов, умаляя тем самым стиливое воздействие своего искусства.

Естественным противовесом абсолютизации аналитического начала в творчестве, утратившего к этому времени свою безусловную притягательность для многих художников, примыкавших к авангарду— либо лично участвовавших в движении на предыдущем этапе, либо учившихся у мастеров-авангардистов,— становилось усиление эмоциональных, экспрессивных качеств искусства, проявлявшихся в самых разных формах. Факт нарастания таких тенденций в искусстве 20-х гг. достаточно хорошо известен¹⁰. Можно напомнить о появлении художественных группировок, продемонстрировавших эти новые качества: помимо уже

упоминавшихся «Маковца» и «НОЖа» к ним можно отнести и определенное течение в «ОСТ»и и «Бытие», позднее группу «13» и некоторые другие.

Вместе с эмоциональностью в искусство возвращался человек в его традиционном гуманистическом восприятии, но уже не в ренессансном, а включавшем опыт XIX столетия. Человек, вытесненный из авангардного искусства, замещавшийся в нем то образами архаическими, сливавшимися с природой, то, напротив, механическими, роботоподобными, вновь обретал в искусстве 20-х человеческий облик, чувства и одушевленность.

Открытая эмоциональность, находившая свое выражение в разных формах, но чаще в подчеркнутой живописности, стремлении сделать живописную фактуру непосредственным транслятором «вибрации души» (воспользуемся выражением Кандинского), получала различное образное звучание: и светлое, радостное, и бурное, тревожное, и мрачное, безнадежное.

На память приходят имена очень разных художников, в чьем творчестве ярко проявилось экспрессивное начало, экспрессионистический дух того времени: Чекрыгин и Голованов, Тышлер и Синеzubов, Пименов и Голополосов, Никритин и многие другие, причем в одном ряду с характерными представителями авангарда, такими, как Филонов, легко возникают имена молодых художников, большинство которых были учениками авангардистов. Это важно. Трагический для авангарда парадокс исторического развития состоял в том, что, подойдя к стадии кристаллизации стиля, утверждения школы, потратив на это массу усилий, авангардисты катастрофически лишались учеников и преемников. Вместо авторитетных художественных направлений, выросших из авангарда и уверенно развивающих его принципы, уже к концу 20-х гг. мы обнаруживаем лишь небольшие группы верных последователей, жмущихся к метрам, напоминающие религиозные секты: школа Филонова, окружение Малевича, ученики Матюшина, бывшие студенты Родченко... Интересно отметить, что прямое влияние «умеренных» левых, таких художников, как Петров-Водкин, Истомин, «бубноввалетцы» или Фаворский, проявлялось у массы учеников гораздо определеннее и держалось дольше, практически на всем протяжении 30-х гг.

Необходимо пояснить, что здесь речь идет о прямом и непосредственном влиянии педагогов на учеников. Что касается методического вклада русского авангарда в художественную педагогику и воздействия на судьбу отечественного искусства, то этот вклад реализовывался в масштабах исторического развития и продолжает воздействовать на художественную культуру до наших дней, несмотря на резкую противоположность основных сущностных ориентиров авангарда начала века и современного искусства.

В том, что естественная исчерпанность формотворческого эксперимента нелегко переживалась русскими художниками, важную роль играло присущее авангарду неприятие любого повторения, торможения, жажда вечного обновле-

ния. Однако можно заметить, что бурное сопротивление процессу переключения энергии авангарда на иные (неавангардные) пути развития не было всеобщим и что, возможно, в большой степени провоцировалось социально-политическими условиями послереволюционной России и собственными ориентациями художников.

Так, перенеся свою деятельность в ГАХН, Кандинский дал возможность довольно широкому кругу близких к авангарду мастеров и искусствоведов-теоретиков продолжить начатую в ИНХУКе работу, продлив процесс угасания авангардных тенденций еще на несколько лет. Видимо, не случайно при ГАХН в 1925 г. организовалось общество художников «4 искусства». Целью его участников было сохранение высокого формального качества при работе в традиционных видах и жанрах искусства.

Симптоматично, что уехавшие из России художники спокойно переключили свое творчество в русло обычной (неавангардной) художественной деятельности. Показательна судьба и самого Кандинского, обретшего академическое спокойствие даже в имевшем вполне авангардное происхождение Баухаузе. Эти примеры показывают, какую важную роль в менталитете русского авангарда играла общественная ситуация в стране.

Особенно важной оказалась роль Октябрьской революции с ее грандиозной ломкой всей прежней жизни. Революционный пафос «разрушения старого мира», безусловно, подогрел экстремистские тенденции художественного авангарда. Дело здесь, видимо, в том, что на какое-то время возникла иллюзия, будто могут быть осуществлены, могут стать законом жизни массы людей те фантастические идеи и формулы, изобретенные авангардом в пору его подспудного, оппозиционного по отношению к общепринятым ценностям существования, которые ранее воспринимались не вполне серьезно, как метафора, художественная игра, форма эпатажа: идеи возвращения к естественным и здоровым нормам через отказ от ценностей буржуазной цивилизации или идеи организации, урбанизма — в общем, идеи резкого усовершенствования самого человека и его отрыва от привычных форм жизни.

Известно, что наиболее естественным выходом из состояния сомнений и колебаний для центральной на этот момент группы русских авангардистов, психологически не способных отказаться от своего кредо, стало «производственное искусство» — переход от «эстетической» абстрактной композиции элементов через строго выверенную конструкцию (безразлично, утилитарную или отвлеченную) к целиком утилитарной вещи. Заметим, что, помимо конструктивистов-леффовцев, этой работе в большей или меньшей степени уделили время и внимание Татлин, Малевич, Экстер, Кандинский и др.

Переход авангардистов от станкового искусства к производственному и роль теоретиков (искусствоведов, социологов, литературоведов) в этом процессе достаточно хорошо и полно освещены в литературе¹¹, поэтому мы не будем останавли-

ливаться на этом вопросе подробно. Напомним только хорошо известный, но очень важный для нашей темы факт: при реализации теоретических установок концепции «производственного искусства» художники встретились с большими сложностями. Возник разрыв между декларациями и практикой и, что особенно важно, между потребностью художников продолжать творить в традиционных видах и жанрах и конвенциональными рамками производственной доктрины, отвергавшей любые традиционные формы. Мы подчеркиваем это обстоятельство потому, что оно в большей степени определяло эмоционально-психологическое состояние художников.

Кризис авангарда протекал трудно и болезненно. Х. Гасснер так описывает настроения, царившие в инхуковской дискуссии о конструктивизме 1922 г.: «Рядом с наигранной самоуверенностью Медунецкого („Искусство кончается с нами“) стоит трагическое признание банкротства искусства. „Конец культуры“ пришел из-за того, что техника искусства заменена индустриальной техникой, а художник промышленности стал „не нужен и не может быть инженером“, поэтому „наша ситуация трагична“ (Борис Арватов)»¹².

Максимализм, являвшийся важным свойством авангардного сознания, мешал художникам удовлетвориться тем, что им удавалось внести в жизнь — в ее переустройство. Разработка педагогических методик, новаторские театральные постановки, дерзкие формы прикладного («производственного») искусства и полиграфии — все это воспринималось как компромисс. Возникало чувство невыполненных обязательств.

Идея всемирного переустройства не подавляла авангардистов, не мешала их хорошему самочувствию до тех пор, пока они существовали как футуристическая оппозиция, пока шла лишь идеологическая подготовка к свержению старого мира, старых эстетических ценностей и моральных норм. Но эта идея стала пугающе серьезной и ответственной в момент резко приблизившейся и действительно начавшейся переделки мира. От слов, идей и художественных проектов будущего художникам пришлось перейти к его непосредственному предметному конструированию, подобно тому, как новая власть решительно конструировала социальное устройство будущего общества.

В силу «врожденного» или самовнушенного максимализма авангарда художники вынуждены были приветствовать радикальную переделку жизни. Но их личные симпатии, бытовые привычки¹³, собственный анализ происходящего заставляли настороженно воспринимать события. Возникали почва для внутренних противоречий, ощущение несбывшихся ожиданий, неправильно осуществлявшихся планов и намерений, причем в большинстве случаев эта досада не выплескивалась протестом, а загонялась внутрь. Оказавшись в силу исторических обстоятельств в одном лагере с политиками-революционерами, художники и собственную деятельность отождествляли с политической борьбой, представляли ее в

категориях победы и поражения, обнаруживали в этой борьбе непосредственных противников и коварных врагов. Потому-то так драматично, до экзальтации, до ощущения трагедии переживались ими чисто художественные проблемы.

Несомненно, на рубеже десятилетий помимо внутрихудожественных причин активно действовали внешние факторы, мешавшие его участникам плавно и постепенно изживать свою авангардность.

Политика пролетарского государства, к слиянию с которой вела художников логика авангардных деклараций, оказалась тяжелым прессом для новаторского искусства. Равноправие всех художественных направлений, объявленное на первых порах советской властью¹⁴, каждая из группировок стремилась обернуть в свою пользу. Авангардисты менее участников других направлений склонны были терпеть конкуренцию и делиться с другими близостью к управленческим структурам (членство в коллегиях Наркомпроса) и возможностью реально воздействовать на положение дел в искусстве. А пролетарское государство и его идеологическое руководство вовсе не склонны были поощрять амбиции авангардистов. Это стало ощущаться с самого начала¹⁵, а в середине 20-х они встретились с большими сложностями во всех областях: в научно-художественных исследовательских учреждениях, учебных заведениях, выставочной деятельности, получении государственных заказов и возможности продать свои произведения государственным закупочным комиссиям.

Авангард тяжело переживал и свою близость к власти—давление и тяготы добровольно избранного сотрудничества,—и разочарование в этой вынужденной близости, не принесшей реальных преимуществ. Около 1925 г. началось политическое вытеснение художественного авангарда. Власть, выражая вкусы и эстетический уровень масс, естественно совпадавшие с ее собственными, склонялась к реализму, общедоступности традиционных форм, тем более что после 1922 г. разнообразные реалистические группировки и, в первую очередь, «АХРР» начали соревноваться за близость к управленческим структурам и влияние на художественную жизнь. Никакой, даже ограниченной и условной, необходимости в поддержке авангардистов у государства уже не осталось.

Русский авангард переживал серьезные разочарования и в попытках переделки мира средствами своего художественного творчества, и в претензиях дать свою стилевую норму новому искусству, и в попытках сделать свое творчество «массовым» — нужным массам. Вот почему так сильны оказались экспрессионистические тенденции среди художников, уходивших, откалывавшихся от авангарда, но все-таки исходивших из его формальных достижений в своем творчестве.

Закат авангарда в России был печален, или, если вторить Арватову, трагичен — независимо от личных качеств и политических ориентаций его участников. Смертельный выстрел Маяковского — один из символических итогов русского авангардизма.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Начало изучению проблемы было положено самими участниками движения, которые пытались прояснить этот вопрос в своих манифестах, устных и печатных выступлениях. В период отлучения отечественной науки от авангардной проблематики историю движения продолжали изучать и обсуждать западные искусствоведы и оказавшиеся за рубежом мастера авангарда (Д. Бурлюк, Н. Габо и др.). Итоги этого периода были подведены книгой К. Грей «Великий эксперимент»: С. Grey. *The Great Experiment. Russian Art 1863—1922. London. 1971.* Хотя официально советское искусствознание не занималось в 1930—1950-е гг. авангардной проблематикой, в нашей стране продолжали работать отдельные энтузиасты. В этой связи прежде всего необходимо назвать имя Н. И. Харджиева, накопившего в те годы большой материал, послуживший началом отсчёта и основой для разысканий искусствоведов нового этапа. В дальнейшем исследования велись уже единым фронтом зарубежными и советскими историками искусства вплоть до последней грандиозной выставки «Великая утопия: русский и советский авангард. 1915—1932». Необходимо отметить, что многие работы российских исследователей по авангарду были изданы за рубежом. В этом ряду и книга: Н. Харджиев, К. Малевич, М. Матюшин. *К истории русского авангарда. Стокгольм, 1976.*

² Библиография по «производственному искусству» и конструктивизму обширна. Этой теме неоднократно посвящались книги, специальные выставки и сборники научных статей. См. работы Л. Жадовой, С. Хан-Магомедова, К. Лоддер, Дж. Боулта, А. Стригалева, В. Ракитина, А. Лаврентьева, Е. Сидориной, Н. Адаскиной. Над этой темой активно работал отдел теории и истории художественного конструирования ВНИИТЭ (Москва) в 1977—1988. См.: *Труды ВНИИТЭ, сер. «Техническая эстетика», вып. 17, 20, 21, 24, 28, 41, 59.*

³ Как наиболее зрелые можно назвать теоретико-педагогические концепции К. Малевича, М. Матюшина, комплекс педагогических разработок ВХУТЕМАСа, программы В. Кандинского для ИНХУКа и ГАХН.

⁴ Даже близость и причастность молодых художников середины 20-х гг. к авангарду проявлялась уже не в форматворческой изобретательности, а в склонности к теоретическому обобщению, систематизации всей совокупности профессиональных средств и приемов построения произведений, к составлению «визуальных алфавитов» и т. п. (как пример можно назвать С. Никритина, С. Павловского и др.).

⁵ Обе художественные группировки сформировались в течение 1921 г. и провели свои первые выставки в 1922.

⁶ Цит. по: Д. Я. Северюхин, О. Л. Лейкинд. *Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820—1932).* СПб., 1992. С. 146.

⁷ Л. Попова. Рукопись хранится в частном архиве в Москве.

⁸ Цит. по: А. Лаврентьев. В. Ф. Степанова о раннем конструктивизме.— В кн.: *Традиции и истоки отечественного дизайна. Труды ВНИИТЭ, вып. 21, М., 1979.* С. 115—116.

⁹ См. статью Л. Поповой «О точном критерии, о балетных номерах, о палубном оборудовании военных судов, о последних портретах Пикассо и о наблюдательной вышке школы военной маскировки в Кунцево» («Зрелища», 1923, № 1). Статья перепечатана в каталоге: Л. С. Попова. *1889—1924. Выставка произведений к столетию со дня рождения. М., 1990.*

¹⁰ Экспрессионистические тенденции художественной культуры нашли выражение и в интересе к немецкому экспрессионизму и к проблеме экспрессионизма. В 1922 г. в издательстве

«Academia» вышел перевод книги О. Вальцеля «Импрессионизм и экспрессионизм», в 1923 был издан сборник «Экспрессионизм», а также ряд журнальных статей на эту тему.

¹¹ См. прим. 2.

¹² Х. Гасснер. Конструктивизм. Модернизм на пути модернизации.—В кн.: «Великая утопия. Русский и советский авангард 1915—1932. Берн-Москва, 1993. С. 125.

¹³ Помимо всех трудностей тогдашней жизни: голода, холода и т. п.—художникам постоянно приходилось отстаивать свое право на профессию, возможность работать. Так, в 1921 г., после распоряжения об уплотнении жилищного фонда художники были вынуждены с большим трудом доказывать свое право на пользование мастерскими, добывая множество справок о службе, о преподавании и т. п.

¹⁴ Эта политика объявлялась неоднократно. В частности, она была сформулирована в речах А. Луначарского на открытии Свободных художественных мастерских в Петрограде и Москве осенью 1918 г. См.: А. В. Луначарский *Об изобразительном искусстве. Т. II. М., 1967. С. 33—49, 279—280, 302—304*: «...партия должна высказаться за свободное соревнование различных группировок и течений в этой области»,— снова повторялся этот тезис в *Резолюции ЦК РКП/б/ О политике в области художественной литературы.— Печать и революция, 1925, кн. 5—6. С. 228*. Хотя в этой резолюции уже определенно проводится мысль об «общественно-классовом содержании литературных течений».

¹⁵ Уже в 1919 г. Моссовет возражал против участия футуристов в оформлении города. Известно, что многие «левые» памятники, созданные в ходе реализации плана «монументальной пропаганды», так и не вошли в жизнь города, например, памятник Кропоткину Б. Королева и др.

Анжей Дравич

Варшава

ПОЛЬСКО-РУССКИЕ ВОСПОМИНАНИЯ ОБ АВАНГАРДЕ

Для моего поколения русский художественный авангард долгое время был явлением как бы бестелесным, доисторическим. Когда же мы начали сами высвобождаться из-под ярма соцреализма — в первые годы после войны,—то представляли его себе скорее как часть некоего единства, включающего имена великих авангардистов мира, среди которых русские занимали немалое место. Говорили: «Брехт», «Пискатор», «Пикассо», «Корбюзье» и вместе с ними — «Мейерхольд», «Кандинский», «Малевич», «Эйзенштейн», «Вертов». Мы еще не очень-то понимали, что за этими именами стоит, но они уже вызвали у нас острый интерес. Основным нашим делом был в те годы Студенческий сатирический театр, СТС. Там испытывались новые голоса и новые формы. Присутствовала там и пластика, хотя и не в такой мере, как в родственном гданьском «Бим-Боме». Но, так или иначе, мы имели представление об исканиях авангарда 20-х, мы стали его яркими адептами, едва о нем услышав. Разыскивали альбомы, редкие репродукции. Бегали в залы Народного Института Искусств, где Александр Яцкевич показывал избранным всего Рене Клера, Мурно, Гриффита, Эйзенштейна. Хорошие это были годы, когда уже можно было говорить шершавым, бранчливым языком выставки в Арсенале, когда великий скандал и разговоры о «формализме» соседствовали с гастрольными выступлениями театра Брехта, а в Театре на Тарчиньской давали представление мистерии Мирона Белешевского.

А вскоре появились и первые русские впечатления. Кое-кому из нас, молодых, пробующих силы в театре, кино, литературе, повезло в 1957 г. оказаться в Москве, на Всемирном фестивале молодежи и студентов. Это был совершенно иной, послесталинский мир, только слегка размороженный. Над плебейской мерзостью города возносились высотные конструкции, соединившие в себе нечеловеческое чванство и подозрительность сталинизма. Словно сторожевые вышки гигантского лагеря, пять таких зданий контролировали весь город. Под ними теснились их убогие реплики,—образцы торговой безвкусицы и антиэстетики. Где тут было дать о себе знать годами безгласному и распятому авангардизму?

И однако...

И однако в этой яме города стояли еще, сопротивляясь искоренению, одиночные осколки давних времен. Мы бегали их осматривать. Нам показывали: это Мельников, это Веснин, а это знаменитый, хоть и не заверченный Маслосоюз Ле Корбюзье. Узнали мы и о размахе дел неосуществленных: татлинский Памятник Третьему Интернационалу, рафинированные композиции Эль Лисицкого, суровая эстетика Левого фронта искусств, гениальные архитектурные проекты Леонидова, из которых ни один не дошел до воплощения. В домах наших московских приятелей, в их коммунальных норах висели репродукции абстракционистов, стояли книги о новом искусстве. Все это была история, силой изгнанная из памяти. Помню усмешку — терпкую и меланхоличную — тогдашнего критика, который сказал: «Предпочитаю быть человеком двадцатых...»

Но поминутно эти воспоминания заслонялись надрывной парадностью. Повсюду бросалась в глаза электрифицированная сталинская пышность, помпезная бесчувственность колонн, башен, порталов и гирлянд, привешенных к каждому зданию («Добавь немного архитектурки!» — говорили заказчики архитекторам, и обе стороны понимали этот пренебрежительный оттенок). Но денег не хватало, а затеянное при Хрущеве квартирное строительство быстро стало безликим, хотя временами и дарило отдельные смелые свершения. Однако новое лицо еще не возникло. Характерна история пластического оформления Фестиваля. Помня выразительную экспрессию предыдущего, Варшавского, 1955 г., мы искали равно мощного слияния форм и цветов. Тем временем на улицы высыпала только мелкая галантерея ленточек, значков и искусственных цветов, которыми были щедро увиты плакаты с изображением соцреалистических героев и героинь. Этим все и закончилось. Во время ежедневных торжеств нам неофициально поведали, что и в Москве был план оформления, план невиданного размаха, подготовленный молодыми, бунтарскими художниками — но все это было незадолго до реализации похерено и осуждено как «формализм», так что хватило времени и выдумки только на ремесленные пустяки.

Время шло, слава авангарда ушла в прошлое, но давняя закваска еще сохранялась, дух был жив; а дух, как известно, дышит, где хочет. Пластическое воображение ожило в атмосфере пусть хоть кажущейся свободы. На этом самом фестивале была выставка молодого искусства, где рядом с дозволенным китчем соцреалистов всех стран по обочинам примостились застенчивые полуабстракции. Останавливались около них только записные ценители. Правда, это была живопись довольно умеренная. Но здесь уже был молодой Борис Жутковский, которого через пару лет ошеломяет Хрущев на знаменитой выставке в Манеже. Уже появились новые, еще не известные нам тогда имена. Предстал перед нами и издерганный, весь, как клубок нервов, молодой художник, который, в ужасе от собственной отваги, показал мне нечто небывало неконформистское: полубо-

наженную женщину, написанную в торжественном стиле мещанского китча. Мы приняли к сведению эти средства пластической демагогии; со временем этот запуганный юнец вырос в настоящего монстра: академик, представитель всевозможных инстанций, диктатор наихудшего вкуса, эпатирующий простачков «смелыми», как казалось тогда, темами, любимец «ультра» русских, словом,—Илья Глазунов. Но это уже другая история.

По счастью, многие делали свое дело лучше и умней. Когда мы снова приехали в Москву через шесть лет, то узнали, чем были для молодых художников великие выставки, американская и французская, с их экспозициями новейшей живописи. На них ходили за информацией, ибо родные музеи, обладающие бесценными коллекциями искусства 20-х—отечественного и мирового,—держали их в запасниках. Жадно поглощались и образцы обновленного польского искусства, особенным спросом пользовался журнал «Польша»—обязательное чтение для претендующих на интеллигентность. И нам у себя, и здесь, в России, открывался неведомый ранее мир. Его доносили до нас художники-летописцы того периода. То же делали и коллекционеры вроде прославленного Костаки, в домах которых проходило нечто вроде неофициальных семинаров по современному искусству.

Приехав вновь в Москву, мы увидели изменения. Был март 1963 г., и в воздухе пахло страхом после известного погрома в Манеже, где партийные и околохудожественные бонзы спровоцировали Хрущева на разнос молодых экспериментаторов; эта история известна и подробно описана. Молодые ходили оглушенные. «... Хрущев—это еще полбеда,—сказал мне Борис Жутовский,—а вот как взглянул на те морды за ним, тут мне худо стало». Но уже существовал целый оформившийся мир неофициального искусства. Обладая нужными рекомендациями, можно было ходить из мастерской в мастерскую: по чердакам, каморкам и пивным. Творцы жили и писали в нищете, без ведома Союза художников, без премий, квартир, стипендий, заказов и выездов. Обычно зарабатывали уроками рисования в художественных школах и кружках, время от времени добывали заказы на оформление интерьеров и книг. Это было трудное, жестокое служение искусству, без проблеска надежды на лучшую жизнь. Их жены и верные подруги были рядом. На мои московские воспоминания тех лет накладывается собирательный образ тогдашних походов к Лемперту, Сидуру и Силису, Олегу Целкову или Борису Биргеру, с осмотром работ и скромными посиделками за накрытыми по-спартански, заляпанными красками столиками, с одобрительным гулом, когда гость выставлял принесенную бутылку «Выборовой». Таких—не афишировавшихся—посещений было много, и когда в Варшаве начинался обмен впечатлениями с другими, кто побывал в Москве, то оказывалось, что каждый из нас встречался с совершенно другими художниками. Это свидетельствовало о масштабе явления.

Мои контакты со средой авангарда происходили прежде всего в подвале около Парка культуры и отдыха им. Горького. Тут работали вместе—по русской

поговорке «в тесноте, да не в обиде» — трое художников: Лемперт, Сидур и Силис. Делали все: скульптура, графика, лепка, станковая живопись — ничего из сделанного или почти ничего — не выходило на поверхность. Но в подвале кипела жизнь, приходили ценители и приятели, много было пито, мало едено, много пето; выступали барды: Ким, Коваль, Анчаров. Потом оказалось, что значительнейшим из той тройки был скромный и упорный Дима Сидур, невысокий бородач со сдержанной усмешкой, ветеран войны со шрамами от тяжелых ран. Его сразу же высоко оценили на Западе; в своей же стране, при жизни, он осуществил только две монументальные скульптуры. Его персональная выставка состоялась лишь посмертно, в 1987 г. Избирал он преимущественно аскетические скульптурные сюжеты: скупые и выразительные стальные иероглифы-заклинания. Набитый до отказа его работами подвал был символом терпения, страдания, неутоленных желаний; каждый хоть раз там побывавший мог это ощутить. Признаюсь, что его творчество показалось мне тогда гораздо более значительным и пластически насыщенным, чем, если можно так выразиться, болтливый экспрессионизм Эрнста Неизвестного — впрочем, я не специалист, а кроме того, как раз с Неизвестным у меня не сложились отношения; мы поссорились в его мастерской и расстались с чувством взаимного отчуждения.

Интересы наши лежали больше в области литературы, но тогда, в 60—70-е гг., мы почему-то постоянно попадали в художественные круги, которые, впрочем, существовали отнюдь не обособленно. Утонченный поэт-авангардист Геннадий Айги, чуваш, пишущий по-русски, показывал наследие русского футуризма в Музее Маяковского (пока его оттуда не выгнали за эту «пропаганду формализма»), а Даниил Гранин, архиортодокс в своем творчестве, но порядочный человек, возил меня к сестре великого Павла Филонова. Там нас угощали крепчайшим чаем, и, проникаясь совершенным абсурдом происходящего, мы осматривали шедевры, не принятые советскими музеями даже в запасники, которые — вопреки категорическому требованию самого художника — могли обрести пристанище только за границей...

Но скоро и само это слово — «заграница» — стало ругательным, а там пошли слухи, что многие, известные и неизвестные, выбрали горький хлеб эмиграции. Сам я был тогда отрезан от России, поскольку за диссидентские грехи был лишен права выезда. Но я с особым вниманием впитывал все поступающие новости — то ободряющие, то повергающие в уныние. С одной стороны — о фактически отвоёванном праве на неформальное существование, о как бы признанной де-факто другой художественной реальности, с камерными, домашними выставками. С другой — о грубом насилии над правом на самовыражение — типа «бульдозерной выставки» в Беляеве. Потом мы узнавали, что многие уехали. Один скульптор, попав «в отказ», поступил в лучших традициях классического авангарда: во время круиза по Черному морю прыгнул за борт и на надувной лодке

доплыл до берегов Турции! Другие выбирали менее драматические пути и по сути стали самой активной частью русской диаспоры, хотя существование в условиях острой западной конкуренции оказалось далеко не легким. Однако это — особая сложная тема, как и вопрос о самой возможности существования русского авангарда за пределами своей страны, в мире, который как бы уже все в искусстве видел.

Одни — немногие — доказали такую возможность своим примером; значительная же часть вкусивших выстраданной свободы была вынуждена рассчитывать за нее по рыночным ценам и познала на собственном опыте, как трудно быть пророком и вне своего отечества.

Да, им пришлось трудно, но все же не труднее, чем лидерам авангарда начала века. Тогда казалось, что новое искусство идет в ногу с новыми временами и революцией. Великие авангардные свершения были стремительным броском вперед; они пролагали дорогу будущему, бились за революционный переворот в общественном вкусе. Та наивная вера дорого обошлась авангарду. Мало того что само движение было разогнано, а частью и физически ликвидировано, и что целый мир нового искусства оказался подвешенным в общественном и художественном вакууме. Хуже другое — на самих этих экспериментаторов возлагается вина за безудержное расхваливание большевизма и даже за разгул жестокости, насилия и бесправия. Кое в чем обвинения справедливы, хотя в оправдание художникам можно сказать, что, как гласит пословица: «Когда двое говорят одно и то же, это не одно и то же»: призыв к агрессии, к насилию, выраженный языком искусства — это далеко не тот же призыв, выраженный языком политики, хотя бы по той простой причине, что искусство не наделено исполнительной властью. И, что важнее всего, художники заблуждались не так, как остальные: они были создателями ценностей, и стало быть, у них были посылки, пусть ошибочные, но все же подкрепляющие даже их заблуждения.

Если я сегодня углубляюсь в эти сложные выкладки, то это не значит, что у меня есть однозначные ответы. Ежовско-сталинский Великий Террор косил авангардистов вместе с традиционалистами. Потом начали преследовать уже вообще всякого заметного художника. Немногие уцелевшие авангардисты затаились, скованные отчаянием и ужасом. Мы видели некоторых из того — первого, героического захода — например, Алексея Крученых. Радикальнейший экспериментатор, «иезуит слова», ценившийся выше Маяковского, доживал свои дни в запущенной квартире, распродавая свою библиотеку. Была в этом горечь убожества, но и гордость духа — несмотря ни на что. А потом пришли времена оттепели, тронулся лед, и началось движение, свидетелями которого мы были. И так послание пионеров отозвалось по-своему в произведениях, которые мы могли бы назвать вторым авангардом. Потом утекло еще много лет, корифеи из зачинателей движения ушли в легенду — и во времена перестройки поставангар-

дизм стал доминантой в поэзии, прозе, живописи. Так послание отозвалось снова. Сами же мы за это время научились недоверию к громко заявляющим о себе и претендующим на исключительность новациям. Научились осторожности и предусмотрительности. Научились, наконец, скромности и уважению к основам. И часто нас, утомленных монотонной повседневностью, тянет к милой старине.

* * *

С таким багажом мы уверенно покидаем наше столетие, начало которого прошло под знаком великой художественной революции, в своем стремительном развитии сулившей неустанное продолжение. Что же, «все относительно». С этим осознанием относительности мы и оглядываемся на те былые российские времена, свершения и людей, прошедших перед нами и отмеченных знаком авангардного приключения.

Раздел III

Казимир Малевич

И. Маркадэ
Франция

МАЛЕВИЧ И ПРАВОСЛАВНАЯ ИКОНОГРАФИЯ¹

Малевич черпал в течение всей своей жизни формы из иконографического фонда украинского и русского православия, с которыми тесно соприкасался с раннего детства².

Художник многократно подчеркивал значение иконы для своего живописного сознания. Он видел в ней наивысшее выражение крестьянской культуры: «На меня (...) сильное впечатление произвели иконы. Я в них почувствовал что-то родное и замечательное. В них мне показался весь русский народ со всем его эмоциональным творчеством (...) Я учуял какую-то связь крестьянского искусства с иконным: иконописное искусство — формы высшей культуры крестьянского искусства. Я в нем вскрыл всю духовную сторону «крестьянского времени», я понял крестьян через икону, понял их лик не как Святых, но простых людей»³.

Икона играла, как известно, в среде «левого искусства», где Малевич начинает вращаться около 1907 г., основную роль в возникновении новой художественной перспективы, ставившей под сомнение универсальное значение так называемой «научной перспективы», на которую опиралось европейское искусство на протяжении пяти веков. Уже во второй половине XIX столетия такие ученые, как филолог Ф. И. Буслаев, искусствовед Д. А. Ровинский, или такие писатели, как Н. С. Лесков (его «Запечатленный ангел» [1873] является одновременно трактатом по иконологии), способствовали более углубленному познанию иконописи в ее формальной и духовной функции.

Известно, что художественной критике, во всяком случае — западной, свойственно некоторое преувеличение роли иконы в разговорах о русском искусстве. В случае Малевича подобные аналогии напрашиваются сами собой на каждой стадии его творчества — пожалуй, за исключением раннего импрессионизма.

Здесь мы ограничимся несколькими примерами, не претендуя на полный обзор всей многогранности творчества Малевича и его отношения к христианской православной иконографии.

В период символизма и стиля модерн живописный синкретизм Малевича объединяет православную, католическую и даже дальневосточную иконографию, как это можно видеть на темпере «Торжество неба» (1907, ГРМ): божество — одновременно Бог Отец и Бог Сын христианства — также очень близко к изображе-

нию Будды. Выражение лица с закрытыми глазами, повторяющееся у всех святых, напоминает выражение, которое придает Одилон Редон изображениям Христа и Будды⁴. В пантеистическом видении, которое будет присуще и Малевичу в его живописной и философской мысли, тело божества сотворено из неба и земли. Оно словно дерево-космос с раздвоенным стволом, объемлющим универсальную жизнь. Простирающиеся руки, словно осеняющие Вселенную, напоминают польско-украинскую икону «Virginia della Misericordia», на которой Богоматерь распахивает свой плащ, чтобы защитить человечество. Сонмы святых толкуются, как в традиционной живописи, с их ритмом нимбов, но дальневосточная нота присутствует и здесь, если вспомнить изображение «тысячи будд» в японском искусстве с тем же повтором нимбов.

В сезаннистски-фовистски-примитивистский период у Малевича отмечается концептуальное и формальное влияние иконы.

Большие миндалевидные глаза с их «мистическим косоглазием» происходят, по всей очевидности, от художественного наследия Византии, даже если оно виделось художнику через призму произведений Гогена и Н. С. Гончаровой. Будь то фовистски-примитивистские гуаши, как «На бульваре», «Садовник», «Купальщик», «Оператор мозолей (в банях)», «Полотеры» (Стеделик Музеум, Амстердам), будь то футуристически-сезаннистски-геометрические холсты наподобие «Уборки ржи», «Дровосека» (Стеделик Музеум, Амстердам) или «Косаря» (Музей в Нижнем Новгороде) — на всех этих произведениях изображены те же самые глаза, открывающиеся на реальность иного мира. Они — чистая медитация за пределом радостей и скорбей по повседневности.

Непосредственно от иконы с явным налетом архаического искусства, как и лубка, ведет происхождение иератизм поз, которые синтезируют несметное множество повторяющихся в течение лет, если не веков, жестов («Провинция», «На бульваре», «Крестьянки в церкви» [Стеделик Музеум, Амстердам], «Аргентинская полька» [собр. Авербаха], «На кладбище» [ГРМ]). Отсюда же прямой путь и к трудовым сценам («Воз», рисунок [ГРМ], «Прачка» [гуашь в собр. Байелера; рисунок в ГРМ], «Человек с мешком», «Полотеры», «Сеятель» [рисунок в Музее Людвига, Кельн], «Жница» [музей имени Кустодиева, Астрахань]). Жест сеятеля, как и вся его поза, исходит из жизни в ее социологическом аспекте, чтобы быть запечатленным в ином по отношению к этой действительности образе. Та же застывшая эмблематическая поза встречается в гуашах «Садовник» или «На бульваре». Здесь нет индивидуализации или персонализации человеческого изображения, нет никакого сенсуализма (в смысле воспроизведения феноменального видимого мира), а — как в иконе — поиски универсального, лежащего за пределами преходящего и случайного. Изображен не тот или иной садовник, а садовник вообще в его вековой работе, как и человек, сидящий на скамейке в положении отдыхающего, поглощенного размышлениями о самом себе.

Взор насквозь проникает через видимое, не останавливаясь на нем. Эта черта, присущая иконе, особенно видна на портретах фовистского периода. Возьмем, например, «Автопортрет» (ок. 1909), находящийся в Русском музее. Конечно, здесь поражает акцентировка, характерная для Сезанна и Гогена или же Ван Гога, которые положили начало в европейской живописи приему, с помощью которого лицу придается выразительность контрастными нерегулярными красочными пятнами. От иконы здесь унаследован также пронзающий взор. В традиционном автопортрете художник смотрит на самого себя через зрителя. На картинах у Малевича же взор персонажа обращен в точку слияния внешнего и внутреннего мира. Другой элемент, исходящий от иконы, заключается в том, что этот автопортрет — не столько портрет данного живописца, сколько абстрактного живописца в себе. Вспомним прекрасное место статьи «О Поэзии» (1919), которое могло бы стать комментарием к данному «Автопортрету»: «В художнике загораются краски цвета, мозг его горит, в нем воспламенились лучи идущих в цвете природы, они загорелись в соприкосновении с внутренним аппаратом. И поднялось во весь рост его творческое, с целой лавиной цветов, чтобы выйти обратно в мир реальный и создать новую форму»⁵.

Отметим также наклон тела у работающих мужчин и женщин, подчеркнутую тяжесть позы человека, склоняющегося к земле. Малевич мог найти в новейшей европейской живописи иконографические образцы для своих «жниц» у одного из любимых им художников, а именно у Ван Гога, который, со своей стороны, трансформировал хорошо известную тему «Glaneuses» Милле. Вкладом Малевича, в его собственной неопримитивистской транспозиции сюжета, явилось — здесь, как и в других случаях — освящение (сакрализация) трудовой позы. Осуществить подобное истолкование ему помогла иконопись в той же мере, как и традиция Наби. Фреска XVIII века в церкви Св. Ильи Пророка в Ярославле изображает жнеца с такой же округленной линией спины. Тот же изгиб наблюдается у русских и украинских православных верующих в земном поклоне, как признак покаяния и смирения. На одном из рисунков, изображающем со всей очевидностью верующую женщину, дотрагивающуюся до земли наподобие православных, представлен тот же изгиб спины, как и у жницы — до такой степени, что Лариса Жадова смогла ошибиться в смысле этого жеста, приняв рисунок за эскиз холста «Уборка ржи»⁶.

Относящиеся к 1912—13 гг. первые вариации Ключа на тему лица исполнены в кубофутуристическом стиле. Тут основным прототипом образа является «Нерукотворный Спас» или «Пантократор». Эти лики могут обозначать в равной степени и «Крестьянина», и «Православного».

В «живописной избе», каковой является картина «Усовершенствованный портрет Ивана Васильевича Ключкова» [ГРМ, 1913], иконописное око подвергнуто сдвигу. В этом «подмигивании» есть своя доля юмора, но, как всегда у Малевича,

вича, под личиной юмора скрыта серьезность. В этом произведении представлена попытка дать живописное решение притчи о двойном зрении: внешнем и внутреннем, зрении и знании, восприятии и познании.

Если Малевич назвал свой «Черный квадрат» [1915, ГТН] «иконой моего времени», повесив на «Последней футуристической выставке картин „0,10“» как центральную икону «красного угла», то не потому, что рассматривал его как православную икону в ее культовой функции, но как выражение существенного образа, как «Urbild» (прообраз), в противоположность преходящему подобию, «imago»⁷.

Малевич не только использовал формальные приемы иконописи (его «Черный квадрат» не имеет рамки или, скорее, как в иконе, рамка заключена внутри образа, и сам белый фон служит рамкой); он постиг гениальной интуицией ее философскую проблематику, утвердившуюся в восточном богословии как реакция на иконоборчество, на Седьмом Вселенском Никейском Соборе и в текстах от Св. Иоанна Дамаскина до Св. Никифора Патриарха Константинопольского, а именно: реальное присутствие не в символическом изображении, а в отношении (схесис) этого последнего к отсутствующему прообразу. В противоположность этому, идол не имеет прообраза, он прообраз самого себя, тогда как «невидимость образа является источником видимости иконы»⁸.

В конечном итоге можно дерзнуть выразить эту мысль следующим образом: в иконе через отсутствие Изображенного и обнаруживается Его присутствие, в этом же вся суть «Черного квадрата» (1915). Но с точки зрения христианского богословия икона обязательно предполагает воплощение Бога: «Видевый Мене виде Отца» [Евангелие от Иоанна, XIV, 9].

С этой точки зрения икона Малевича чужда православию. Ее можно было бы назвать «монофизитской» в той же самой степени, в какой божественное в ней поглощает человеческое и, следовательно, нарушено богочеловеческое равновесие. На это можно было бы возразить, что Малевич — живописец, а не иконописец, он пишет картины, а не иконы. Но если он действительно желал, чтобы картина сделалась иконой, то, по всей очевидности, это могло осуществиться благодаря чисто живописному действию, сопровождаемому концептуально-философским актом.

Если же обратить внимание на цветовые сочетания, то влияние иконописи совершенно очевидно в супрематических произведениях: игра красного и белого, черного и белого цветов является квинтэссенцией этих же сочетаний в иконописи — например, в Новгородской школе. Стоит лишь вспомнить икону Святого Георгия Победоносца, где белая грудь коня контрастирует с ярким красным цветом фона или плаща. Или же изображения святителей, где белая архиерейская епитрахиль ритмизована черными крестами. Украинский искусствовед Дмитро Горбачев указал на тот факт, что цветовая комбинация красного и черного име-

ет архаическое происхождение. Ее можно встретить на вышивках, килимах, крестьянских узорах на Украине, а именно в Буковине⁹.

* * *

Возврат к фигуративности в постсупрематическом периоде Малевича сопровождается новым усвоением иконописных структур. Прообразы «Нерукотворного Спаса» и «Пантократора»¹⁰ вновь являются основой вариаций на тему лица Ключа, ставшего ликом распятого крестьянина-Христа. Эта серия совпадает с возвратом художника на родную ему Украину, где он станет с 1927 г. регулярно преподавать в Киевском Художественном институте.

Выходивший в Харькове журнал украинских конструктивистов «Нова генерація» (под редакцией поэта-футуриста М. Семенко) помещает 12 статей Малевича, являющихся, согласно свидетельству Н. И. Харджиева, частью «читанных Малевичем лекций в Институте художественной культуры и в Институте истории искусств», которые он предполагал положить в основу исследования живописной культуры новейших течений — «от Сезанна до супрематизма» — под названием «Изология», то есть наука об изобразительном искусстве¹¹.

Как известно, К. С. Малевич был бескомпромиссным противником конструктивизма, и «Нова генерація» предупреждает своих читателей о своем несогласии с многими немарксистскими положениями автора «Черного квадрата». Но у украинского конструктивизма и у супрематизма Малевича был общий противник — национальное украинское течение «Бойчукизм». Аполлинер окрестил его в 1910 г. в Париже «нео-византизмом» и уже тогда обнаружил у Михайла Бойчука и его учеников «подтасовку столетий»¹², что и подтвердится после революции, когда бойчукисты добавляют к иконному построению одежду колхозников и их присных.

В известной мере определенная часть постсупрематической живописи Малевича была отповедью бойчукистам: сам Малевич берет за основу живописную структуру древней живописи, но при этом создает образ не социологический, а новый образ конкретного человека, окрашенный беспредметными ритмами.

В заключение мне хотелось бы остановиться на «Автопортрете» 1933 г. Основной структурой этого портрета является иконный прообраз «Божией Матери Одигитрии», то есть Богородицы, указующей перстом своим на Сына, на Путь. Малевич избрал эту форму, чтобы изобразить самого себя. Тут нет никакой футуристической иронии, которой он, между прочим, часто пользовался в своем творчестве. Скорее, здесь обнаруживается «юмор всерьез», характерный для его живописного темперамента. Малевич, естественно, органически отождествил себя с ролью указующего на Путь; вернее, он метонимически присвоил себе этот метафорический образец: как же можно не думать, что путь, на который

указывает Малевич (который, конечно, не изображен),—это беспредметный мир, который он всю жизнь раскрывал и который здесь символизирован маленьким черным квадратиком в квадрате (подпись на многих произведениях этого времени). Оттопыренный большой палец образует по отношению к другим пальцам четырехугольник, общая структура геометрична (белые треугольники воротника контрастируют с ритмическими зелеными полосами). Чередование зеленого и красного—обычное цветовое сочетание у Малевича. Трагизм и величие этого автопортрета происходят от этого жеста, указующего на Отсутствие. Кроме того, совершенно оригинально ренессансное одеяние—это одеяние Реформатора. Это изображение, которое Малевич нам оставил в конце жизни, резюмирует весь тот вклад, который он сознательно внес в историю живописи. К этому прибавляются чувства непонимания, одиночества, оставленности, в pendant к чувству человека, сведенного к одному лишь жесту. Эта мысль об отсутствии была, конечно, присуща супрематизму, который признавал опорожненный от предметов мир как подлинную действительность. В постсупрематизме же отсутствие действительности проступает в трагическом выражении отчаяния. Подлинная действительность хотя и указана, но она уже ускользает от человека¹³.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Вариант этой статьи был прочитан на английском языке в Лос-Анджелесе (University of Southern California) на симпозиуме «Russian Avant-Garde» (29 ноября—2 декабря 1990).

² См.: К. Малевич. Главы из автобиографии художника.—К истории русского авангарда, Стокгольм, 1976. С. 109,123.

³ Там же. С. 109,123.

⁴ См. у Розелин Баку: «То же выражение, та же волнующая аура появляется в творчестве Редона на лице Орфея и Будды и Христа».—Roseline Bacou. Odilon Redon. Genève, Pierre Gailler, 1956. V. 1. P. 127.

⁵ К. Малевич. О поэзии.—Изобразительное искусство, 1919, №1. С. 31—32.

⁶ Larissa A. Shadowa, *Suche und Experiment. Russische und sowjetische Kunst 1910 bis 1930*, Dresden: VEB. 1978, Tafel 12.

⁷ Emmanuel Martineau. Вступление.—В кн.: K. Malevitch, *Ecrits II, Le Miroir Suprématiste*, Lausanne, «L'Age d'Homme», 1993 (2-e impression).

⁸ Marie-José Mondzain-Baudinet.—Вступление.—В кн. Nicéphore. *Discours contre les iconoclastes*. Paris. Klincksieck, 1989. P. 25.

⁹ См. стихи Тычины:

Гоптує дівчина й ридає
 Чи то шиття?
 Червоним й чорним вишиває
 Мені життя.

¹⁰ См.: *Valentine Marcadé. Le thème paysan dans l'oeuvre de Kazimir Severinovitch Malévitch*. In: *K. Malévitch. Cahier I. Lausanne, «L'Age d'Homme». 1983. P. 12.*

¹¹ *Николай Харджиев. Детство и юность Казимира Малевича. Главы из автобиографии художника.— К истории русского авангарда. С. 100.*

¹² Le «néo-byzantin» Boitchouk, qui remplit l'an dernier les «Indépendants» de ses peintures et de celles de ses élèves, non sans profit peut-être pour les Français à qui c'était une façon de rappeler que les peintres, aussi bien que les poètes, peuvent bien tricher avec les siècles. Et Mallarmé n' en est point trompé en le disant» (22 avril 1911), in: *Guillaume Apollinaire, Chroniques d'Art. 1902—1918, Paris. Gallimard, 1960. P. 79—80.*

¹³ В частном московском собрании существует супрематическая икона «Казанской Божьей Матери». Я не видел ее в оригинале. По некоторым сведениям, она могла быть создана Малевичем для его дочери Уны. Рожденный католиком, пронизанный православной художественной культурой, Малевич в поисках новой Церкви и нового образа Бога мог не пренебречь созданием «настоящей» иконы, используя для этого супрематические элементы. Это могло бы служить завершением того «супрематизма», который художник постарался воплотить после супрематического очищения: конкретный человек и природа поставлены в сердцевину беспредметного мира.

И. А. Вакар
Москва

«КРАСНЫЕ КРЫШИ» К вопросу о хронологии импрессионистических произведений К. С. Малевича

Несколько лет назад на выставке из частных собраний в Москве (до этого она экспонировалась в Англии и Италии) была показана картина К. С. Малевича «Красные крыши»¹. Ее появление как будто не стало заметным событием художественной жизни. Работа скромных живописных достоинств, в то же время внушающая чувство безусловной подлинности, она, кажется, мало что добавляла к сложившимся представлениям о художнике, воспринималась как второстепенное произведение именитого автора. Однако чем пристальнее рассматриваешь этот пейзаж, тем отчетливее впечатление, что он способен многое объяснить в творческой биографии мастера. Быть может, это именно тот конец нити, с помощью которого можно попытаться распутать искусно сплетенный Малевичем клубок хронологических проблем собственного творчества.

Первый вопрос, возникающий при каждом «внезапном» появлении ранее неизвестных работ Малевича,— вопрос об их происхождении. К сожалению, сейчас, когда живы очень немногие из родных и друзей художника, проследить историю бытования его картин практически невозможно. Относительно «Красных крыш» известно только, что они были приобретены Я. Е. Рубинштейном в конце 1950-х—середине 1960-х гг. в комиссионном магазине на Арбате с ярлыком: «Неизвестный художник. Иностранная школа»². Этот анекдотический рассказ именно в силу своей абсурдности вызывает большое доверие. В те годы, при скудных знаниях о Малевиче—главным образом авторе «Черного квадрата»,—его латинская подпись на живописи реалистического толка действительно могла не вызвать никаких ассоциаций, а достаточно заурядный уровень работы—способствовать тому, что никто не отнесся к ней внимательно, кроме проницательного коллекционера.

Большим соблазном для исследователя является название картины. Ведь у Малевича действительно были «Красные крыши»—они экспонировались на XXVII периодической выставке Московского общества любителей художеств в 1908 г. (№ 188)³. Но идентифицировать эти произведения все же рискованно.

Малевич часто писал дома, крытые красной черепицей: мы видим их на небольшом пуантилистическом этюде из ГРМ («Пейзаж», 1906—1907)⁴, на известном пейзаже из ПГ «Весна — цветущий сад», датированном 1904 г., и на некоторых других. Название пейзажу могли дать и владелец, и комиссия в магазине. Конечно, не исключено, что он поступил с авторским названием, но как в таком случае могло «потеряться» имя художника?

Обратимся к самой картине. Ее мотив очень типичен для импрессионистических пейзажей Малевича. Это вид провинции, южных губерний России или Малороссии: беленые домики, утопающие в зелени, заборчики, сады, залитые теплым солнечным светом. Высокий горизонт, замкнутое пространство создают впечатление защищенности и уюта. Часто повторяется мотив цветных стен и крыш, видимых за ветвями деревьев; розоватые дорожки контрастируют с зеленью травы; отсутствуют светотеневые контрасты — солнце «съедает» тени, и мажорные цвета звучат в единой тональности. Все это, повторяю, — «родовые» черты малевичевского импрессионизма.

Однако сравнивая «Красные крыши» с близкими по мотиву «Весной — цветущим садом» или «Цветущими яблонями» из ГРМ, можно заметить некоторые различия. Цветовая гамма двух последних работ холоднее, в них явственнее звучит голубой цвет — кобальтом оконтурены стволы, прорисованы ветви, проложены тени; он придает воздушность, «прохладу» обоим пейзажам. Характерно, что цвет кровель здесь разбелен и приближен к розовому, в то время как в рассматриваемой работе он интенсивнее и теплее. Такая же тепло-красная крыша изображена в небольшом уже упоминавшемся «Пейзаже» из ГРМ. С ним нашу работу сближает еще одно: оба произведения написаны на картоне, и желтоватый цвет основы активно «работает» на декоративный эффект, подчеркивая плоскость; автор как бы настаивает на условности этого «разреженного» изображения, демонстрируя приемы, с помощью которых оно возникает.

Правда, в пуантилистическом «Пейзаже» это намерение выявлено ярче, в «Красных крышах» — слабее. Но тяга к плоскостности чувствуется и здесь. Дальний и первый планы сближены (даже, кажется, взаимно проникают друг в друга) с помощью распространенного в начале века приема: просветы между ветвями, заполненные пастозной краской, смотрятся так же предметно, как и зелень, как бы «выпирают», образуя подобие узора из пятен. Так писали в России в те годы и сторонники импрессионизма, и художники, близкие к стилю модерн. Распластанная листва, ее рваные контуры уже как будто предвещают скорое увлечение Малевича модерном. Но пока оно едва заметно — линия еще не стала главенствующим, организующим началом.

Строго говоря, с рисунком в «Красных крышах» дело обстоит вообще не лучшим образом. Он кажется сбитым, форма предметов — аморфной, вертикали как бы слегка заваливаются набок. Трудно говорить о каком-либо осознанном



К. Малевич. «Красные крыши», 1906

отношении к проблеме пространства и плоскости — смятые, нерасчлененные планы, вязкий мазок образуют какое-то живописное месиво, которое, видимо, представлялось молодому художнику следованием импрессионистической доктрине. Бесспорно, он уже знаком с работами М. Ф. Ларионова и Д. Д. Бурлюка, возможно, видел «Соборы» Клода Моне; но направление его поиска и реальные результаты пока разительно не совпадают. И все же в «Красных крышах» можно заметить именно ларионовскую заботу о «единстве живописной поверхности», которую Н. Н. Пунин связывал с определенным этапом пространственных исканий у русских художников: «Для импрессионистического движения, решительно боровшегося с иллюзорной глубиной (перспективой) и моделировкой формы с помощью светотени, сохранение поверхности было особо ценно», оно стало «основным законом живописного построения, в силу которого поверхность не должна быть разрушена вырыванием отдельных планов»⁵. Пожалуй, эта проблема даже заслоняет от Малевича другие важные качества импрессионистического метода — интерес к световоздушной среде и нюансировке цвета, лишенного у него богатства и тонкости, свойственных работам того же Ларионова.

Если теперь вновь обратиться к двум пейзажам с цветущими яблонями из ГТГ и ГРМ, то установка их автора покажется иной. Проблема поверхности перестала быть самодовлеющей, хотя фактура обеих картин отмечена гораздо большей свободой и артистизмом, точностью движения кисти. Но и пространство интересует художника не меньше, оно не тождественно ненавистой перспективе, от которой по возможности необходимо избавиться. Малевич не сближает планы,



К. Малевич. «Весна — цветущий сад», 1904

а расчленяет, структурирует пространство на плоскости. Это особенно заметно в трактовке ветвей. Прежде они лепились, теперь — скорее вычерчиваются, выделяя, почти геометризировав видимые в просвет участки пейзажа, смотрящиеся, как картины в четко очерченных рамках. Стволы и ветви здесь служат костяком композиции, организующим пространственные отношения. Возможно, в этом новом подходе сказались уроки почитаемого Малевичем Сезанна.

О колористических различиях уже говорилось. Отметим только необычайное богатство красочных градаций в пейзажах из ГТГ и ГРМ, подлинную гармонию цвета. Впрочем, нужно ли так много слов, чтобы определить отличие «Красных крыш» от этих, ставших уже классическими, пейзажей Малевича? Не проще ли сказать, что оно — в разном качественном уровне? В «Красных крышах» недостаток техники, ученичество видны невооруженным глазом. Это не просто неудавшаяся работа — это другая степень мастерства.

Кажется даже — это вообще другой возраст! Стоит приглядеться к подписи — старательной, немного манерной, с претензией на изящество: так может начертать свое имя начинающий художник, озабоченный тем, чтобы расписаться «красиво». Шрифт ясно говорит об эпохе модерна, а вертикальные «хвосты» у заглавных букв почти скопированы с автографа непосредственного учителя Малевича в эти годы — Ф. И. Рерберга. Другие рассмотренные нами полотна подписаны совсем иначе — по-русски и очень небрежно.



К. Малевич. «Портрет родственницы»

Выведенная рядом дата — «1906» — пожалуй, одна из самых правдивых авторских датировок у Малевича. На чем основано такое утверждение?

Представим себе Малевича весной 1906 г. Полтора года назад он впервые приехал в Москву. Провинциал, самоучка, он только недавно стал брать уроки живописи и рисунка у профессионального педагога. Еще не будучи лично знаком с Ларионовым и Бурлюком, он, однако, имел возможность видеть их работы на выставках⁶, что при чутье Малевича на все новое в искусстве могло дать ему нужную ориентацию. Но недостаток мастерства, по-видимому, серьезно его беспокоил. Три года подряд поступая в Училище живописи, ваяния и зодчества, Малевич последовательно не попадал в натурный, головной и, наконец, в начальный классы⁷! В 1909 г. его работы названы рецензентом «симпатичными начинаниями»⁸. Как ни склонны мы обвинять в слепоте критику того времени, все же эти факты заставляют задуматься, не преувеличено ли наше современное представление о ранней зрелости художника.

Чтобы яснее представить себе характер живописи Малевича первых лет его жизни в Москве, сравним «Красные крыши» с другими безусловно ранними произведениями. Их относительно немного. Прежде всего это «Портрет родственницы» (Стеделик Музеум, Амстердам), обычно датируемый «около 1906 г.»⁹. Думается, Малевич долго и тщательно работал над этим картинным образом. Если достоверен рассказ о том, что, навсегда покидая Курск, он уничтожил большинство своих работ¹⁰, то сохранение портрета показательно: очевидно, он казался

автору одним из наиболее удачных. Некоторые фрагменты здесь очень близки «Красным крышам»: те же просветы между ветвями, та же трактовка первого плана рядом длинных, прямых, однообразных мазков. Но цвет в портрете разработан сложнее и тоньше, сильно высветленная гамма изысканнее и напоминает ранние полотна голуборозовцев (например, Н. П. Крымова). И все же можно с уверенностью сказать, что это произведения одного периода. Малевичу могли быть дороги признаки мастерства, с которым написаны лицо и фигура женщины, однако на сторонний взгляд это скорее уместность ученика, демонстрирующего академическую выучку, чем владение формой уверенного в себе мастера. Действительно, лицо трактовано гораздо тщательнее и академичнее околичностей, которые художник пытается решить обобщенно. Однако именно здесь проступает его скованность: Малевич не знает, как лаконично и выразительно написать ножки стола, ствол дерева, мячик, складки юбки. Прозаичность натуры с трудом поддается эстетизации — не случайно поэтическая «бледность» колорита, скрадывающего, точно наброшенная вуаль, реальные краски природы, выглядит здесь искусственным приемом, почти насильем над объектом изображения и одновременно — ясно читаемой заявкой на «современное» видение.

Вероятно, Малевич хорошо понимал, чего ему недостает, потому что вскоре постарался овладеть языком линейной стилизации, о чем свидетельствуют его «Эскизы фресок» 1907 г. (ГРМ) и рисунки в духе «Мира искусства» («Отдых. Общество в цилиндрах», «Свадьба», «Регата» и др.; все — 1907—1908).

Далеко ли он продвинулся в решении этой задачи в ближайшие два года? Можно заметить, что фантазия, интересный, неординарный замысел по-прежнему опережают уровень мастерства. Как многие молодые художники, Малевич уверен в рисунке, когда перед его глазами натура, и плохо рисует по воображению (но хочет именно этого!). Насколько убедителен в «Эскизах фресок» автопортрет, настолько же однообразна и неизобретательна трактовка лиц «ангелов» и «святых», рисунок фигур выглядит вялым, нетвердым. Так же однообразны и приблизительны, неточны по рисунку претендующие на «стильность» бескостные силуэты в «Отдыхе» и других акварелях 1907—1908 гг., напомнивших Д. В. Сарабьянову «провинциальную перерисовку из столичного журнала или плод фантазии неопытного любителя»¹¹. Но Малевич упорно учится и уже вскоре создает крепкие по технике акварельные автопортреты (один из них в ПГГ, другой — в ГРМ). И все же вопрос, как грамотно и в то же время не академически трактовать форму, остается для него открытым вплоть до приобщения к неопримитивизму и заново пережитому иконописному наследию. «Натурализация предметов не выдерживала у меня критики, и я начал искать другие возможности не во вне, но в самом нутре живописного чувства, как бы ожидая, что сама живопись рано или поздно даст форму, вытекающую из живописных качеств (...)»¹². Ее дала однако не «сама живопись», а новая формальная система, включение в которую

оказалось для Малевича более органичным, чем предшествующие стилистические опыты.

Показательно отношение к Малевичу в эти годы его коллег-живописцев. В 1907-м его работа не принята на «Голубую розу» (трудно усомниться в этом факте, обидчиво зафиксированном художником через двадцать с лишним лет¹³). До конца 1910 г. он не участвует ни в одной из престижных новаторских выставок (салон «Золотого руна», салон Вл. Издебского и др.), хотя его пути с инициатором многих из них М. Ф. Ларионовым постоянно пересекаются. Малевичу приходится довольствоваться более скромным «Московским салоном» и МТХ; к его дружескому окружению в эти годы с уверенностью можно причислить только И. В. Клына. На первой выставке «Бубновый валет» он по-прежнему малозаметен. Однако качественный перелом в его творчестве, происшедший около 1911 г., становится очевидным уже в следующем сезоне. «Именно на выставке «Ослиный хвост», устроенной Ларионовым, Малевич приобрел известность среди русских авангардистов»,— отмечает Н. И. Харджиев¹⁴.

Вернемся к импрессионизму Малевича. Если согласиться с вышесказанным, то как в таком случае следует отнестись к авторским датировкам «Весны — цветущего сада», «Цветущих яблонь» и всего корпуса импрессионистических полотен из ГРМ? Видимо, эти работы нужно признать поздними, а даты на холстах: «1904», «1903» и т. п.— обычной малевичевской мистификацией¹⁵. Правда, относительно пейзажа из ГТГ существует одно смущающее обстоятельство.

В воспоминаниях, опубликованных Н. И. Харджиевым, Малевич как будто специально оговаривает, что писал его в Курске, увлеченный неожиданным открытием — впервые увиденными рефлексамися от неба на белой стене. Затем, вслед за описанием событий 1905 г. в Москве, Малевич рассказывает о возвращении в Курск и работе в весеннем саду — и этот фрагмент тоже кажется напрямую связанным с пейзажем из ГТГ. «Квачевский, мой лучший друг,— пишет Малевич,— приходил ругаться. Он не мог переварить мои голубые тона»¹⁶.

И ведь эти тона действительно в избытке присутствуют в «Весне — цветущем саду», «Цветущих яблонях» и других пейзажах из ГРМ, и напротив — их вовсе нет в «Красных крышах». К тому же, воспоминания Малевича написаны столь искренне, что хочется скорее верить ему, чем собственным глазам. Можно ли разрешить это противоречие?

Думаю, это не так уж сложно. Попробуем отнестись с доверием к словам художника. Работа на пленэре, очевидно, действительно «открыла ему глаза» на новое понимание цвета, и этот субъективно важный опыт не мог не остаться в памяти. Другой вопрос — во что вылилось это открытие, как оно реализовалось на практике? Ведь спонтанно возникающее новое видение природы без соответствующих — тоже новых — средств выражения не становится фактом искусства. «Я тоже видел синие тени, но боялся их брать, все находили: слишком ярко»¹⁷,—

вспоминал К. А. Коровин о своей встрече с живописью В. Д. Поленова. В истории нового искусства обычны примеры, когда живописная реформа как бы санкционировалась внешними обстоятельствами: знакомством с новыми художественными системами, открытиями в науке, переоценкой классики, просто встречей с единомышленниками; часто такая реформа возникала именно как результат коллективных усилий. Малевич не зря так много пишет о своих курских друзьях, о творческой атмосфере, царившей в их кружке. А какой была их живопись?

К сожалению, работ Л. А. Квачевского ранее 1908 г. в Курских музеях нет¹⁸. Зато есть небольшой этюд Владимира Голикова 1901 г., изображающий окраину Курска — деревянные заборы и домишки, — выполненный в широкой, размашистой «коровинской» манере и типичной для московской живописи 1890-х гг. серовато-коричневой гамме¹⁹. Как ни трудно судить по одной работе о творчестве художника, все же стадиальный разрыв между «Городком» Голикова и «Весной — цветущим садом» слишком очевиден. Впрочем, не только в бедном искусстве Курске, но и в Москве в те годы так почти никто не писал. Свободный, широкий мазок уже вошел в обиход — особенно после повального увлечения живописью А. Цорна, — но цветовая гамма русского импрессионизма отличалась сдержанностью: синие и фиолетовые тени французов казались чересчур «ядовитыми». Ими не пользовался даже дерзкий Ларионов, предпочитая смягчать цветовые контрасты. Если кто и писал интенсивные, в том числе и синие тени, так это И. Э. Грабарь, недавно вернувшийся из Мюнхена и Парижа и, отметим, сразу же привлечший к себе внимание художников и критики.

Рассказ Малевича о «голубых тонах» так же субъективно правдив, как слова Коровина о «синих тенях»: не думаю, чтобы кому-нибудь удалось их обнаружить в работах последнего в 1880—1890-е гг., если под «синим» понимать кобальт или ультрамарин. Слова обоих художников означают другое — отказ от «теплого» тона в трактовке лица, от «жареных» теней, «охлаждение» колорита — первые шаги в сторону пленэрной живописи. Они заметны и в «Красных крышах», например, в синеватых мазках на изображении дорожки, и еще больше — в «Портрете родственницы», колористическое решение которого кажется большим шагом вперед для недавнего поклонника передвижников. И все же эти небольшие открытия — только зачатки того, что по-настоящему будет реализовано Малевичем в более поздние годы.

Зачем же понадобилось художнику обманывать потомков? На этот вопрос существует несколько убедительных ответов — различные версии, предложенные исследователями²⁰, выводятся из теоретических взглядов, политических опасений и других моментов его жизни в 1920-е гг. Вероятно, эта грандиозная акция действительно была многоцелевой. Не стремясь оспорить эти суждения, попробую конкретизировать их в пункте, касающемся малевичевского импрессионизма.

Думаю, Малевич хотел «восстановить» ранние импрессионистические вещи не потому, что они пропали или погибли²¹. Скорее, его не удовлетворяла их не-

достаточная радикальность, отсутствие «чистоты стиля», некоторая качественная слабость. Переписывая эти работы, Малевич делает это теперь с ясным пониманием задач, когда-то едва брезживших перед ним, и на уровне достигнутого мастерства. Может показаться, что его поздний импрессионизм чересчур разнопланов: то грубовато-стихийен («Яблоня в цвету»), то изыскан («Цветущие яблони»), то просто выходит за рамки стиля и уподобляется реализму в духе Н. К. Пимоненко (пейзаж в «Жницах»). Это вовсе не говорит о разновременности этих полотен: экспериментаторская натура Малевича толкала его к постоянной образно-стилистической вариативности. Важно, что в целом его манера теперь резко отличается от ученического периода свободой и уверенностью²².

Однако задача вернуть ранним вещам качество — не единственная для Малевича. Ему необходимо протянуть линию преемственности «от импрессионизма к сезаннизму» и далее к кубизму, исходя из своего теоретического понимания истоков нового искусства. В действительности его эволюция была иной: импрессионизм предшествовал модерну, от него шел путь к фовизму (неопримитивизму) и затем к кубизму. Ранний «металлический» кубизм его первого крестьянского цикла не имеет никаких точек соприкосновения с сезаннизмом и, напротив, генетически связан с его фовистскими гуашами²³. Думается, западные ориентиры Малевича в это время — Матисс и Пикассо, а отнюдь не Сезанн: черты «авиньонских девиц» видны у тематически противоположных им «девушек в церкви». Влияние Сезанна, похоже, сказалось только в несколько «пятнистой» манере его гуашей, заимствованной у Ларионова. Кстати, на последнего Сезанн также не оказал серьезного влияния, проблематично оно и в отношении Гончаровой. Будущие авангардисты в это время воспринимают Сезанна по большей части вкупе с Гогеном и Ван Гогом как единый этап движения от импрессионизма к новейшим течениям. Рискну утверждать, что сильным историческим преувеличением является даже сезаннизм «бубновых валетов», если рассмотреть их творчество около 1910 г.²⁴ Настоящее понимание великого француза пришло к русским художникам позже — начиная с середины 1910-х гг., и в продолжение 1920-х идет усвоение его уроков, постижение его пафоса.

Малевич, по-видимому, открывает для себя значение Сезанна именно в эти годы, а вовсе не в 1908—1910 гг. Линия собственного развития теперь представляется ему «неправильной», и он стремится ее выпрямить. С этим связана, на мой взгляд, надпись на обороте поздней картины «Сестры» (ГТГ), датированной художником 1910-м г.: Малевич уверяет, что «во время кубизма и сезаннизма» с помощью этого холста «освободился» от импрессионизма. В картине действительно чувствуется симбиоз импрессионизма и сезаннизма, однако он не имеет аналогий ни с одной из достоверных работ между 1909 и 1911 гг.²⁵ Малевич изгоняет из своей биографии стиль модерн (почти так же, как и алогизм, которому на персональной выставке 1929 г. было отведено минимальное место), по-видимо-

му, как слишком «литературное» течение, не укладывающееся в его представление о чистой эволюции пластических форм.

Сопоставление ранних и поздних произведений Малевича дает почувствовать, что художник до конца своих дней не переставал учиться в самом прямом смысле слова. С годами меняются приоритеты—художник-«изобретатель» ставит во главу угла живописное качество, «художественный план», самоценность «живописи как таковой». Овладев ею, Малевич вправе был считать себя не только открывателем новых путей в искусстве, но и членом мировой семьи живописцев-классиков.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Avanguardia russa. Dalle collezioni private sovietiche origini e percorso. 1904—1934. P. 83; 100 Years of Russian Art. 1889—1989. From private collection in the USSR, London.*

² Об этом рассказала Т. В. Рубинштейн.

³ В каталоге выставки работы Малевича названы этюдами (№ 187 и 188). Однако в документе, хранящемся в РГАЛИ («Записки художников о произведениях, представленных на XXVII периодическую выставку МОЛХ», октябрь 1907—январь 1908, ф. 660, оп. 1, е/х 1388, л. 199), Малевич сообщает их названия: «Картина № 1 Зима»; «Картина № 2 Красные крыши». Против первого названия другим почерком красным карандашом написано: «187», против второго — «188».

⁴ Вероятнее всего, на 27-й выставке МОЛХ экспонировались именно этот и близкий к нему «Пейзаж с желтым домом» (ГРМ)—редкое у Малевича изображение зимней природы. Надпись на цитированном выше документе «Картины выданы» подтверждает, что они не были проданы и в дальнейшем хранились у автора.

⁵ Н. Н. Пунин. *Импрессионистический период в творчестве М. Ф. Ларионова.*—Н. Н. Пунин. *Русское и советское искусство. М., 1976. С. 133.*

⁶ В конце 1905 и 1906-м гг. Ларионов экспонировал свои импрессионистические работы на выставках СРХ, МТХ, МОЛХ, ТПХВ и других. Утверждение Ларионова, что их знакомство с Малевичем произошло в 1906 г., скорее всего, является ошибкой памяти (См.: *Malévič. Souvenirs de Michel Larionov.*—*Aujourd'hui. Art et Architecture, P., 1957, № 15.*)

⁷ См. об этом: И. А. Вакар. *Годы учения Казимира Малевича в Москве. Факты и вымысел.*—*Казимир Малевич. Художник и теоретик. М., 1990. С. 29.* К первому прошению Малевича приложена копия ответа от 8 августа 1905 г.: «На прошение от 5 августа с/г Училище уведомляет, что вакансии в художественном отд[елении] имеются лишь в натурный класс, куда Вы и можете держать экзамен. В общеобразовательное отделение вольнослушатели не принимаются» (РГАЛИ, ф. 680, оп. 1, е/х 821, л. 126).

В недавно опубликованных биографиях Малевича (см. каталоги выставок: *Великая утопия. Берн—Москва, 1993. С. 780, сост. В. И. Ракитин; Kazimir Malevič 1900—1935. Firenze, 1993. P. 247. Сост. А. С. Шатских*) встречается необоснованное утверждение, что он посещал МУЖВЗ в качестве вольнослушателя. Для поступления в Училище как учеником, так и вольнослушателем требовалось выдержать вступительные экзамены: «Поступающий в число учеников подвергается испыта-

нию по наукам и искусству. Вольные посетители подвергаются испытанию только по искусству.» (Условия приема учеников и программа преподавания искусств и наук в Училище Живописи, Ваяния и Зодчества при московском Художественном Обществе. М., 1892. С. 4.). Обучение обеих категорий учащихся строилось по одной программе; и те, и другие переходили из класса в класс, получали награды и т. п., что фиксировалось в личных делах учащихся (см. фонд 680 в РГАЛИ). Отличия касались возрастных ограничений (для учеников), размера платы за обучение и некоторых других моментов. Свободного посещения высших государственных учебных заведений, как это было, например, в парижских художественных студиях, в России не допускалось, количество учащихся было строго ограниченным.

⁸ Там же.

⁹ Можно утверждать, что это именно 1906 г.: на картине изображены коляска и детский мячик — в это время у Малевича было двое детей, 1901 и 1905 гг. рождения.

¹⁰ Эти сведения, сообщенные сестрой Малевича Викторией Севериновой Зайцевой, привел А. Б. Наков в докладе на чтениях, посвященных творчеству К. С. Малевича, в ПГГ в мае 1991 г.

¹¹ Д. Сарабьянов. Живопись Казимира Малевича.—Д. Сарабьянов, А. Шатских. Казимир Малевич. Живопись. Теория. М., 1993. С. 33.

¹² К. Малевич. Автобиография.—К истории русского авангарда. Под редакцией Н. И. Харджиева. Стокгольм. 1976. С. 123.

¹³ На обороте «Синего портрета» (ГРМ, первая половина 1930-х гг.) Малевичем сделана надпись: «Эскиз к портрету «Синий портрет» 1907 г., отвергнутый «Голубой розой».

¹⁴ К истории русского авангарда. С. 88. К этому моменту появляются и регулярные отзывы о Малевиче в печати. Вообще, не пытаясь оправдать русскую критику 1900-х—1910-х гг., «проглядывшую» русский авангард, отмечу все же, что ее реакция — даже негативная — отличалась своеобразной точностью. Так, Малевич был замечен ею на своей фовистской стадии, вызвал первые филиппики в свой адрес — после появления крестьянского цикла (А. Н. Бенуа даже зарисовал эти работы в блокнот), что вполне совпадает с современной оценкой: «(...) Этот замечательный цикл представляется первой крупной победой художника», — пишет Д. В. Сарабьянов. (Д. Сарабьянов, А. Шатских. Казимир Малевич. С. 51).

¹⁵ Большинство западных исследователей датирует эти работы концом 1920-х — началом 1930-х гг. См., например, J.-C. Marcadé. Malévitch. Casterman. Paris, 1991

¹⁶ К истории русского авангарда. С. 121.

¹⁷ Константин Коровин. Жизнь и творчество. Письма, документы, воспоминания. Сост. и автор монографического очерка Н. М. Молева. М., 1963. С. 157.

¹⁸ В Курской областной картинной галерее им. А. А. Дейнеки находится пять картин Квачевского начала 1910-х гг., среди них — упомянутая Малевичем в воспоминаниях «Ясная поляна» (1912), в краеведческом музее — одна живописная работа 1908 г. Тематически почти все они связаны с Л. Н. Толстым. Каких-либо перекличек с живописью Малевича в этих произведениях обнаружить невозможно.

¹⁹ Владимир Владимирович Голиков (1875—1939). «Городок» («Околица Курска»), 1901. КОКГ им. А. А. Дейнеки.

²⁰ Я имею в виду широко известные публикации Ш. Дуглас, Д. В. Сарабьянова, И. Н. Голомштока. Правдоподобную версию побудительного мотива создания «Цветочницы» предложила

Е. В. Баснер в докладе «Вокруг „Цветочницы“» на конференции в ГТГ в мае 1993 г. Ее статью см. в этом сборнике.

²¹ Несколько бесспорно ранних работ этого плана в 1920—1930-е гг. находилось в доме брата Малевича Мечислава Севериновича. Позже они попали в коллекцию Г. Д. Костаки. В то же время нельзя забывать, что лучшая, по понятиям Малевича, вещь этого периода, «Портрет родственницы», уже была утеряна.

²² Еще одна отличительная особенность поздних работ— все они строятся на различных сочетаниях, каждый раз идентичных, изблюбленных художником оттенков голубого, желтого, розового, белого, зеленого, иногда черного, причем этот набор в импрессионистических пейзажах и, предположим, в «Купальщиках» оказывается неизменным. Большую роль играет постоянно проводимый контраст холодных и теплых цветов. Напротив, в произведениях середины 1900-х гг. преобладает единая красочная тональность. В этом смысле «Красные крыши» с их теплой гаммой органично сближаются с «Эскизами фресковой живописи» (1907, ГРМ).

²³ Любопытно рассмотреть работы, находящиеся на границе этих стилистических стадий. Так, в рисунке «В бане» (1910—1911, ГРМ) трактовка ступней и кистей рук напоминает картину «Купальщик» (1911, Стеделийк Музеум), в то время как моделировка объема, трактовка головы, «вобранной» в плечи, некоторые предметные мотивы (бадьа)— «Крестьянку с ведром и ребенком» (1912, Стеделийк Музеум).

²⁴ Интересный отзыв художника А. М. Нюренберга приводит Г. Г. Поспелов в книге: *Бубновы валет. Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х гг. М., 1990. С. 136.*

²⁵ Я имею в виду акварельные «Автопортреты» из ГРМ и ГТГ, «Натюрморт» из ГРМ, «Купальщиц» (фон «Автопортрета» из ГТГ), «Обнаженную» из собрания Б. Г. Безобразова. Зато прямую аналогию «Сестрам» составляют другие сезаннистские работы конца 1920-х гг.— «Купальщицы» и «Плотник» (ГРМ). «Плотник» особенно близок «Сестрам» своим «исчезающим» лицом, характером мазка, некоторыми мотивами (бегущая собачка). Это можно было наблюдать во время подготовки выставки Малевича в ГТГ в 1989 г. Еще одно тогдашнее наблюдение: «Портрет родственницы» оказывался экспозиционно несовместимым ни с одним из считавшихся тогда ранними импрессионистических полотен— в результате он экспонировался на отдельном стенде.

Е. В. Баснер
Санкт-Петербург

ВОКРУГ «ЦВЕТОЧНИЦЫ» МАЛЕВИЧА

Легенда сохранила за Казимиром Малевичем авторское право на единственное его произведение — «Черный квадрат». Именно «Черный квадрат» — «зародыш всех возможностей»¹, по словам Малевича, — художник сам считал символом своей творческой миссии и, как известно, использовал в качестве подписи на картинах и в письмах, а его ученики носили на рукавах как некий знак посвященности. С течением времени «Черный квадрат» стал образом, в значительной степени тождественным мифологизированному образу самого Малевича. И в этом отношении, безусловно, ни одно из произведений уже не займет в его творчестве равного по значению места.

Тем не менее сегодня, после прошедших во многих странах мира его персональных выставок, исследовательские интересы постепенно перемещаются в область конкретного вещеведения (чему подтверждением может служить прошедшая в марте 1991 г. конференция в музее Метрополитен в Нью-Йорке, посвященная вопросам бытования, реставрационной сохранности и технико-технологическим особенностям картин Малевича). А это, в свою очередь, выдвигает на передний план и другие работы.

В последнее время внимание искусствоведов все чаще привлекает картина «Цветочница». Будучи признанной кардинальным и программным «импрессионистическим» произведением мастера, «Цветочница» фокусирует в себе проблемы сложной творческой эволюции Малевича, а если говорить более конкретно — возможности существования в его живописи (хронологически параллельно со «вторым крестьянским циклом» или непосредственно вслед за ним) «второго импрессионистического периода».

Поскольку в центре этого круга вопросов так или иначе остается феномен воссоздания Малевичем в поздние годы, а именно в конце 1920-х — самом начале 1930-х гг., своего раннего, досупрематического периода, позволю себе тезисно напомнить основные причины, подвигнувшие Малевича на возврат к станковой, а главное — фигуративной живописи (после долгого перерыва, в течение которого он занимался исключительно теоретической и педагогической деятельностью, а также работой в области прикладного искусства)².



К. Малевич. «Цветочница», 1928—1930

Здесь можно выделить причины глобальные, мировоззренческие, связанные в целом с обстановкой в художественной жизни страны, сложившейся к концу 20-х гг.

Это и общий кризис авангардного движения, к тому времени все более и более обретавшего догматический характер, и экспансия, с другой стороны, реализма в его АХРРовской трактовке, с которой уже волей-неволей приходилось считаться художникам, желавшим продолжать свою выставочную деятельность.

Кроме того, существовали причины и чисто ситуационные, к которым относится прежде всего тот факт, что после выставки в Берлине в 1927 г. в Германии осталась большая часть произведений Малевича, и его положение — художника с громким именем, с учениками, но без картин, которые могли бы дать представление о его пути в искусстве, — было достаточно сложным, тем более, если учесть, что в 1929 г. должна была состояться его большая персональная выставка в Третьяковской галерее. Это обстоятельство могло послужить как бы последним толчком к тому, что он предпринял беспрецедентный акт реконструкции своей творческой эволюции.

Сохранилось часто цитируемое свидетельство Эль Лисицкого, который в письме к жене от 19 июля 1930 г. говорил о Малевиче: «Он стареет и ставит себя в дурацкое положение. Осенью он едет за границу и пишет, пишет картины, которые намерен выставить, подписывая их 1910-м г. Он относится к этому очень серьезно и верит, что обманет дураков»³.

Но о том, что Малевичем двигала причина гораздо более существенная, чем желание «обмануть дураков», свидетельствует запись в дневнике другого его ученика, Льва Юдина: «Хочется по-новому переписать и понять старые работы, рисунки. Вот странное состояние. Мне кажется, только после этого я смогу двинуться дальше. Как К. С. Переделать прошлое согласно теперешнему пониманию»⁴.

Последняя фраза не только еще раз документально подтверждает факт создания Малевичем своей «новой хронологии», но и раскрывает один из наиболее существенных импульсов, двигавших им: стремление переосмыслить свой жизненный путь, как бы пройти его заново и «набело» — так, как это должно было быть, так, чтобы это соответствовало разработанной им в те же 20-е гг. теории прибавочного элемента, и даже шире, — открывшейся ему в конце жизни истине — о целях живописи и о механизмах, ею управляющих.

Малевичу вообще был свойствен дидактизм, он по духу был из тех, «кто знает, как надо», но в данном случае это еще в большей степени было связано с его педагогической работой, с необходимостью иметь своего рода «наглядные пособия» — по импрессионизму, сезаннизму, кубизму и так далее — и именно в собственной трактовке.

Конечно, особую роль в этом процессе переосмысления и воссоздания своей творческой биографии сыграло то, что Малевич по природе был художником очень рационалистичным, чья творческая жизнь постоянно строилась на самоанализе, на разработке авторских концепций творчества и следовании им. Объявив в свое время, что «разумному творчеству предшествует цель»⁵, он ради достижения этой цели шел до конца, до логического предела.

Именно эта его черта наводит на мысль о том, что, воссоздавая свой творческий путь движением вспять, проходя последовательно стадии кубизма (в так называемом «втором крестьянском цикле»), сезаннизма (о чем красноречиво свидетельствует надпись на картине «Сестры» из Третьяковской галереи), он не мог не прийти к импрессионизму. Малевич не мог не восстановить в своей обновленной творческой биографии этап, которому придавал такое большое значение в своей творческой работе, из которого выводил новейшую живопись.

Но главным пунктом в этом сложном вопросе является, конечно, и изучение самого живописного материала, сравнительный анализ как достоверно ранних, так и достоверно поздних произведений с картинами, если можно так сказать, «ранне-поздними», то есть датированными самим художником 1900—1910-ми гг., но созданными в период с 1928 по 1932 г.⁶ К числу последних и относится группа картин и живописных этюдов, долгое время (а некоторыми исследователями — и по сю пору) считавшихся характерными образцами так называемого «импрессионистического» периода в творчестве Малевича (естественно, что термин «импрессионизм» всюду употребляется только условно).

«Цветочница» среди них — самое значительное, самое законченное и «теоретически обоснованное» произведение.

Хотелось бы отметить, что версия о позднем происхождении так называемого «второго крестьянского цикла», впервые подробно обоснованная Шарлоттой Дуглас в 1976 г.⁷, утвердилась в искусствоведческой литературе достаточно быстро, и в настоящее время датировка «около 1928» для таких работ, как «Косарь» из Третьяковской галереи или «Ванька» не вызывает возражений. Она обозначает период после возвращения Малевича из Берлина и до открытия выставки в Третьяковской галерее, на которой они экспонировались.

Между тем большая часть логических выводов, а также особенностей формального анализа, приводимых Шарлоттой Дуглас в ее статье, представляется вполне допустимой и в отношении произведений «условно импрессионистических», прежде всего «Цветочницы».

Начнем с того, что один из доводов в пользу позднего происхождения работ, датированных Малевичем 1908—1913 гг., — тот, что ни одна из них не прослеживается в выставочной истории произведений художника до 1932 г. (то есть до выставки «Художники РСФСР за 15 лет»), — справедлив и по отношению к «Цветочнице». Трудно предположить, что, будь она написана в 1903 г., она не экспонировалась бы ни на одной из выставок. Однако до момента поступления в Русский музей в 1930 г. упоминаний о «Цветочнице» обнаружить не удалось.

Но вот что в этой связи представляется заслуживающим внимания: именно в конце 1920-х гг. Пунин, возглавлявший в музее Отделение новейших течений, проявляет чрезвычайный интерес именно к импрессионизму — в частности, к импрессионистическому периоду деятельности некоторых мастеров русского авангарда. В 1928 г. он, как известно, пишет статью об импрессионистическом периоде творчества Ларионова, которому даже шлет письмо в Париж с просьбой предоставить на закупку в Русский музей что-нибудь из импрессионистических работ. Возможно, он обращался с подобной просьбой к Малевичу, за которым сохранялась репутация одного из ведущих импрессионистов своего времени. Мне кажется вполне допустимым предположить, что для нуждавшегося Малевича это могло в определенной мере также послужить стимулом для написания некоторых, тогда же проданных в Русский музей «импрессионистических» картин, в том числе и «Цветочницы».

Добавлю, что «Цветочница» была приобретена музеем за огромную по тем временам сумму — тысячу рублей. По книге поступлений на 1930-й и ближайшие годы это была самая высокая цена.

Возвращаясь к аргументации, выдвинутой Шарлоттой Дуглас, следует отметить, что основная часть ее статьи, посвященной «ранне-поздним» произведениям Малевича, строится на композиционном анализе. Говоря о пространственном построении картин «второго крестьянского цикла», она подчеркнула в них

принципиально новое соотношение «Человек — Земля — Небо», вытекающее из постсупрематических космогонических представлений Малевича периода 1920-х гг. В отличие от известных нам работ крестьянского цикла 1911—1912 гг., где человеческие фигуры составляли единое целое с окружающей средой («Уборка ржи» из собрания Городского музея в Амстердаме), в поздних картинах фигуры словно отторгаются от земли, проецируясь на фон неба. Для этих композиций характерны низкая линия горизонта и четко определенное взаимодействие основной вертикали, выраженной чаще всего центральной фигурой, и горизонталей дальнего плана.

Та же ярко выраженная симметричная осевая композиция, где передний план обозначен строго вертикальной фигурой, за которой чередуются перспективно сокращающиеся горизонтальные плоскости, различима, как это ни парадоксально, и в «Цветочнице», и в «Девушке без службы» (ГРМ), датированной Малевичем 1904 г., а также в других, уже достоверно поздних композициях (например, в «Портрете рабочего», также ГРМ)⁸.

По существу, это та же композиционная идея, которая могла появиться лишь после супрематизма, сместившего существовавшие до него пространственно-композиционные законы двумерной станковой картины. Единственно, что в «импрессионистических» полотнах она — в силу иной задачи и иных собственно живописных методов — выражена не столь очевидно.

Впервые подозрение, что «Цветочница», несмотря на авторскую датировку («1903»), принадлежит позднему периоду творчества художника, зародилось у меня во время работы над экспозицией выставки «Из фондов Русского музея» в Центральном выставочном зале Петербурга (тогда — Ленинграда) в 1986 г. (справедливости ради должна сказать, что еще до этого мне было известно мнение А. Накова о позднем происхождении «Цветочницы», но оно мне тогда казалось спорным). Было отчетливое ощущение несоответствия этой работы — на уровне чисто зрительном — тому слою живописи, который связывается в нашем представлении с понятием «русский импрессионизм начала 1900-х гг.».

«Цветочница» настолько активно не могла воссоединиться с произведениями этого круга, что невольно появлялась мысль об их стадийной несовместимости. «Акации весной» Ларионова смогли — при всей несхожести чисто живописного видения, пластических задач, почерка — встать в один ряд с работами Юона и Грабаря того же 1904 г. При всей принципиальной, качественной разности в них была осязаема некая единая временная стилеобразующая доминанта. Они были соотносимы «во времени и пространстве», чего никак нельзя было сказать о «Цветочнице». (В результате ее действительно пришлось перенести в другой, более поздний, раздел экспозиции).

В «Цветочнице» проступали трудно поддающиеся формулировке и воспринимаемые скорее интуитивно черты иного исторического этапа, иного «культурного слоя».

Это сквозит прежде всего в самом образе девушки, ассоциирующемся скорее с эпохой 1920-х гг.; в осознанной, зрелой, а потому и неоправданно ранней для 1903 г. примитивизации, сказывающейся в напряженной позе девушки, в том, как «распластывает» ее художник на поверхности холста, как написана — в духе «подносной живописи» — рука с гиацинтами (Камилла Грей в своей книге «Русский эксперимент» остроумно назвала это «жестом полицейского»⁹); в том, наконец, как смело использовал художник открытые красный и синий цвета — невозможно представить, что кто-либо из русских живописцев мог так писать за два года до первой выставки фовистов в Париже!¹⁰

Поправка на исключительную одаренность, даже гениальность молодого Малевича здесь несостоятельна, поскольку речь идет об объективно существующей исторической логике, закономерности и поступательном характере живописной эволюции в целом, чему противоречит дата «1903», проставленная художником на этом полотне.

Та же Камилла Грей в своей книге отметила несоответствие между парижским видом толпы и обликом самой девушки (в которой парижанки не признала!) — то есть, еще не делая никаких выводов, почувствовала некую литературность, искусственность замысла художника.

Это ощущается и в несогласованности во времени костюмов. Дамы второго плана одеты по моде скорее 80-х гг. прошлого века, тогда как костюм самой цветочницы явно напоминает супрематические одеяния героинь Малевича последнего периода. В частности, можно сравнить ее наряд с костюмом жены на портрете 1934 г. — тот же тип, тот же принцип одежды, то же цветовое решение: синий верх, красный низ.

Еще в большей мере неорганичность сказывается и в том стилистическом эклектизме, от которого не свободна «Цветочница» — с ее отсылками к Мане (о чем еще пойдет речь) и Моне, Ренуару и Боннару.

У Малевича в работе с учениками одним из излюбленных приемов был, как известно, метод «диагностики» и задания «рецептурных» натюрмортов¹¹.

Рискну сказать, что «Цветочница» как бы сама являет собой такой тип «рецептурной» композиции, менее всего строящейся на натурной работе и больше всего — оставляющей впечатление некоего «лабораторного опыта» на материале импрессионизма.

Если допустить, что «Цветочница» — работа поздняя, то встает вопрос о том, как найти ей место в искусстве рубежа 1920—1930-х гг. Вопрос этот чрезвычайно сложный, и сейчас представляется возможным наметить лишь приблизительные контуры его решения.

Импрессионизм в самом широком понимании, который можно обозначить любыми терминами (пост-, нео-, квази-, псевдо- и т. д.), который зачастую смыкался с тоже достаточно условным понятием «живописный реализм», приобрел в живописи конца 1920—1930-х гг. особое значение, может быть, даже не только

художественное, но и психологическое. Для художников, отмежевавшихся от авангарда и все же оберегавших свою внутреннюю независимость от официального искусства, он стал своего рода прибежищем, где колористическая и фактурная насыщенность, неуспокоенность отчасти компенсировала чувство несвободы, самоконтроля или, точнее, самоцензуры в области формы.

В качестве примера можно было бы привести творчество ведущих бубноволетовцев — Древина, Удальцовой. (Вопрос этот становится еще сложнее, если мы вспомним, что работавшие в это время в Париже Ларионов и Гончарова тоже вернулись к фигуративной живописи и тоже в некоей ее импрессионистической разновидности, хотя на выставках экспонировали оставшиеся модными и ходовыми беспредметные композиции).

И в этом контексте «Цветочница» и ее история весьма показательны — независимо от той программы, которую вкладывал в нее сам Малевич, наоборот, как бы в подтверждение общего места о воздействии эпохи на художника помимо его собственных устремлений.

Ведь она в течение довольно долгого времени служила образцом «благонадежного» произведения «неблагонадежного» художника.

Она была едва ли не единственной достаточно хорошо известной картиной Малевича еще до «легализации» его имени: воспроизводилась в подборках открыток и альбомах, с конца 1970-х и до начала реконструкции корпуса Бенуа находилась в постоянной экспозиции. «Цветочница», если можно так сказать, была удобна тем, что, с одной стороны, как бы представляла «имя», а с другой — не могла навлечь на себя упреков в формализме.

Риску поставить вопрос так: не было ли это ее качество каким-то образом заложено в нее самим художником с самого начала, с самого момента замысла? Не стремился ли сам Малевич к тому, чтобы эту его картину принимали благожелательно? Если принять за время ее создания конец 1920-х гг., не было ли в таком случае ее появление попыткой художника заявить о себе именно в таком спокойном, не бунтарском качестве?

Ведь перед нами, безусловно, программное произведение, из тех, с которыми художники входят, вернее, вводят себя в историю искусства (кстати, тоже черта позднего творчества). В таком случае трагедия, переживаемая художником и нашедшая отражение в самых поздних работах, как и в некоторых письмах, предстает перед нами еще отчетливей. «Цветочница» же в этом случае служит некоей последней ступенькой перед окончательной творческой капитуляцией — созданием поздних реалистических портретов.

И я готова почти без иронии утверждать, что «Цветочница», созданная в самом конце 1920-х гг., — независимо, повторюсь, от «импрессионистической» авторской концепции — предвосхитила соцреализм начала 1930-х гг. в творчестве Малевича.

Но хочу сразу же уточнить: мне бы никогда не пришла в голову эта мысль, если бы не знакомство с хранящимися в архиве ГРМ материалами обсуждения в музее в 1936 г. мер, принятых после появившейся в газете «Правда» статьи Керженцева «О формализме в искусстве», в результате которых был демонтирован так называемый зал «измов» в экспозиции эпохи империализма.

Многие из выступавших сотрудников (Динцес, Дубьянская) ратовали за возвращение «Цветочницы» в экспозицию, делая упор именно на ее «безобидности». Директор же музея Софронов в своей итоговой речи упомянул о том, как ученик Малевича Смирнов позволил себе утверждать, что без Малевича не может быть социалистического реализма», а затем и сам признал, что «к концу своей жизни... Малевич сделал существенные шаги к реализму» (правда, дальше уж совсем непоследовательно добавил: «...но что до этого Смирнову»)¹².

Совмещение в одном контексте этих двух моментов: защита «Цветочницы» как картины, не причастной к формализму, и защита Малевича как художника, пришедшего к соцреализму, по-моему, дает повод для дальнейших рассуждений.

В заключение хотелось бы привести любопытное суждение о «Цветочнице» Шарлотты Дуглас, чье имя так часто здесь упоминалось. С любезного ее позволения ниже приводятся фрагменты из адресованного мне письма от 26 декабря 1991 г. (в переводе с английского):

«Могу заверить вас, что для меня не существует сомнений в позднем происхождении «Девушки без службы» и «Цветочницы».

По моему мнению, наиболее возможная дата создания обеих—1928—1930 гг. Примечательно, что характер, или индивидуальность, обеих героинь этих двух картин весьма схожи: перед нами замкнутые, скептические или, во всяком случае, необщительные женщины, которые смотрят на нас, подобно тому, как мы—на них. Фактически они кажутся разными изображениями одной и той же особы. На них одинаковые шляпы, и тень от шляп падает на лица одинаково, и обе одинаково держат левую руку.

«Цветочница», как мне кажется, может быть сопоставлена с известной картиной Мане «Бар в Фоли-Бержер». Можно найти несколько точек сравнения, включая наряд девушки, ее профессию продавщицы, ее отстраненное выражение. Корзинка с цветами у Малевича дублирует по цвету и положению в композиции вазу с апельсинами у Мане... И как мужская фигура в картине Мане, так и инициалы Малевича над фигурой девушки являют собой некое символическое присутствие автора.

Если идти еще дальше этого сравнения с Мане, то мне кажется, что изображение крепкой, сильной женщины на обеих картинах Малевича (с чертами, резко отличающимися от черт его жены) можно трактовать как феминизированную версию автопортрета.

В период около 1930 г. он сам, подобно цветочнице, как бы предлагал свой товар тому, кто мог оказать ему поддержку, и фактически был тогда без службы.

Малевич носил такие шляпы и такие галстуки и перед фотокамерой позировал с тем же замкнутым, самодостаточным, серьезным выражением. (Возможно, что в работе над этими картинами — случай достаточно распространенный! — Малевич использовал фотографии). Буквы КМ справа над женщиной могут быть восприняты как намек для зрителя...

В любом случае можно сказать, что эти работы отразили удрученное, несчастливое настроение художника тех лет».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Из письма М. В. Матюшину. Май 1915.—Цит. по: Е. Ф. Ковтун. *Начало супрематизма.—Малевич. Художник и теоретик.* М., 1990. С. 105.

² Этот вопрос обстоятельно проанализирован Д. В. Сарабьяновым. См.: *Dmitri Sarabianov. Kazimir Malevich and his Art. 1900—1930.* В каталоге выставки: *Kazimir Malevich. 1878—1935.* Washington, Los Angeles, New York, 1990—1991, p. 168.

³ Цит. в обратном переводе с англ. по: *Troels Andersen. Malevich.* Amsterdam, 1970, p. 61.

⁴ Запись от 9 февраля 1937. СР ГРМ, ф. 205.

⁵ К. Малевич. *От кубизма к супрематизму в искусстве, к новому реализму живописи, как к абсолютному творчеству.*—Цит. по: Д. Сарабьянов, А. Шатских. *Казимир Малевич. Живопись. Теория.* М., 1993. С. 193.

⁶ Этот хронологический период был обозначен самим Малевичем в надписи на обороте картины «Сложное предчувствие» из собрания ГРМ: «Сложн. предчувствие 1928—1932 г. Картина сложилась из элементов ощущения пустоты, одиночества, безвыходности жизни 1913 г. г. Кунцево».

⁷ *Charlotte Douglas. Malevich's Painting—Some Problems of Chronology.—Soviet Union/Union Soviétique, 5, Pt. 2 (1978), pp. 301—326.*

⁸ Проведенный в отделе технико-технологических исследований сравнительный анализ некоторых спорных «импрессионистических» работ и доподлинно поздних портретов («Портрет дочери») — включающий качественный анализ холстов, грунтов, красочных пигментов, а также рентгенологический анализ живописной техники художника, — снабдил версию о позднем происхождении некоторых работ, датируемых самим Малевичем 1900-ми гг. — прежде всего, «Цветочницы» и «Девушки без службы» — новой серьезной аргументацией. В результате этих исследований был выявлен целый набор признаков, общих для обеих групп, что свидетельствует об их несомненной родственности (а в случае с «Цветочницей» просто уникальной идентичности).

⁹ *Camilla Gray. The Russian Experiment in Art. 1863—1922. Revised and enlarged edition by Marian Burleigh-Motley.* London, 1986. P. 145.

¹⁰ Пользуюсь случаем выразить признательность И. А. Вакар, поделившейся со мной на выставке в Манеже своими соображениями по поводу «Цветочницы» и оказавшей большую поддержку в работе.

¹¹ Об этом см.: К. Малевич. *О теории прибавочного элемента в живописи.* Публикация Е. Ковтуна.— *Декоративное искусство СССР, 1988, № 11.* С. 55.

¹² См. ГРМ, оч. 6, ед. хр. 1116, лл. 78—84.

Г. Демосфенова
Москва

ПОНЯТИЙНЫЙ СЛОВАРЬ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ К. С. МАЛЕВИЧА (проблемы исследования)

Важность теоретического наследия К. С. Малевича признана далеко не всеми его исследователями. И это не случайно. Прежде всего довольно долго корпус этих текстов ограничивался изданными при его жизни несколькими брошюрами, рядом журнальных статей и комплексом публикаций в журнале «Нова генерація» (1928—1930) на украинском языке. Объем и характер текстов, изданных на русском языке, затрудняли аналитические обобщения, тем более что последняя из брошюр («Бог не скинут. Искусство, церковь, фабрика.» Витебск, 1922 г.)—издана на рубеже того времени, когда Малевич лишь приступил к созданию своей теории («изологии»), а написана еще раньше.

Сложность языка К. С. Малевича очевидна. Еще в ГИНХУКе, в 1924 г., когда он читал ученикам один из вариантов статьи «О прибавочном элементе в живописи», в протокол собрания научных сотрудников было внесено мнение о необходимости более понятного изложения теории¹. Вообще, судя по протоколам и воспоминаниям учеников, К. С. Малевич широко «обкатывал» свои тексты, читая их самой разной аудитории, постепенно достигая все большей ясности изложения. Знакомство с его рукописным наследием раскрывает нам этот постепенный процесс, но, к сожалению, большинство рукописей середины и конца 20-х гг. известны лишь в переводах².

Все сказанное, казалось бы, подтверждает актуальность скорейшего издания текстов К. С. Малевича. Однако замедленные темпы освоения текстов, как это ни парадоксально, имеют и свои положительные стороны, поскольку лишь сейчас выявляется пока еще приблизительная готовность к подлинному проникновению в их смысл. Время раскрывает нам многое из того, что видел или предвидел Казимир Малевич.

Наше толкование текстов обязано учитывать интуитивные прозрения, которые проступают сквозь туманные и не совсем понятные порой тексты К. С. Малевича. Необходимо иметь в виду эволюцию взглядов К. С. Малевича, воздерживаясь от абсолютизации его ранних и весьма категорических «плакатных» речей.

Работа по подготовке Собрания сочинений К. С. Малевича, которую, по инициативе Фонда К. С. Малевича, предпринимает издательство «Гилея», выявила ряд проблем, в том числе и проблему языкового анализа теоретических текстов художника, понятийного багажа, философско-содержательных связей, которые могут проявить себя через языковые и понятийные аналогии.

Настоящая статья является первой попыткой вынести на суд общие соображения, которые родились в процессе начального рассмотрения теоретических текстов Малевича с точки зрения их понятийно-языкового анализа. Не претендуя на открытие новых фактов, автор пытается систематизировать известные данные именно в связи с поставленной специфической задачей.

К анализируемым текстам относятся, в первую очередь, напечатанные при жизни К. С. Малевича его декларации, статьи и брошюры, а также доступные автору рукописи, хранящиеся в архивах (машинописные варианты с правкой, рукописные тексты, записные книжки), в том числе и записи бесед с учениками. Сейчас уже достаточно большую группу составляют и посмертные публикации рукописей в зарубежных и русских изданиях³. Рассматриваются также наиболее интересные письма К. С. Малевича. Следует добавить, что параллельно с текстами самого К. С. Малевича для анализа следует привлекать, и достаточно широко, целый ряд научно-философских текстов, которые могли быть использованы Малевичем или послужить импульсом для создания его теорий — своеобразных «парафраз», где Малевич достаточно импульсивно и вместе с тем со свойственной ему внутренней логикой, ощущением взаимосвязи явлений создает и обсуждает свою концепцию творчества.

Приступая к проблемам, связанным с текстологическим анализом книг и статей К. С. Малевича, хотелось бы очертить круг обязательных для такой работы методических приемов. Затем, помимо экспликации методики, обоснования принятой классификации и статистического учета словаря К. С. Малевича (в том числе простых и составных терминов, понятийных групп, словосочетаний), желательно также, чтобы наш анализ содержал и общие историко-теоретические экскурсы, связанные с группой тех или иных текстов, с которыми мог быть знаком К. С. Малевич.

Исследование текстов К. С. Малевича — огромная работа, которая требует усилий многих специалистов, как искусствоведов, так и лингвистов, преимущественно терминологов. Конечно, следует ожидать, что обнаружится разнообразие точек зрения на методику текстологических исследований. Их, безусловно, придется учитывать, однако чем обширнее будет круг специальных позиций, тем интереснее должны быть результаты исследований, поскольку ни одна из них не может быть истиной в последней инстанции (из чего, однако, не следует, что выбор лишь одной какой-либо позиции в применении к анализу текстов К. С. Малевича предосудителен и невозможен).

Переходя непосредственно к изложению первых результатов-впечатлений, которые родились при аналитическом обозрении комплекса текстов К. С. Малевича, подготавливаемых к печати, хотелось бы обрисовать вкратце принципиальные моменты, исходя из которых автором производился предварительный анализ некоторых, преимущественно ранних текстов К. С. Малевича.

Исходя из нашей задачи — составления понятийного словаря теоретических работ К. С. Малевича, следует сказать о двух линиях, по которым шел анализ текста. Каждая из этих линий будет иметь свое развитие, но обе они должны располагаться как бы по берегам одной реки — речи К. С. Малевича, двигаться «по-над нею», ориентируясь на связь обоих берегов с основным потоком и одновременно не теряя взаимной связи. Эти линии условно можно назвать учетно-статистической и теоретико-смысловой. Первая наша задача — наиболее четкая фиксация словоупотребления К. С. Малевича во временном его развитии, вторая — выявление исторически менявшихся значений тех или иных терминов и словосочетаний, построение понятийно-терминологических ветвей теоретических текстов Малевича с целью более широкого и точного раскрытия их содержания.

Статистический учет терминологии дает возможность выявления понятийного аппарата теоретической мысли Малевича, конструирования смысловых и терминологических полей в их временных изменениях.

Теоретико-терминологическая задача анализа требует также определения методических принципов исследования.

Мы можем определить язык К. С. Малевича прежде всего как язык профессиональный. Профессиональный язык может быть разделен на две подгруппы, в одной из которых термины строго определены в своих смыслах и значениях (она преимущественно связана с техническими и естественнонаучными специальностями), в другой — термины, описывающие виды деятельности, связанные с культурными процессами общественной жизни. Язык Малевича следует отнести к последней категории, которая обнаруживает тесную связь с разговорным языком, из которого заимствуются и термины (часто составные). Естественно, что здесь, как и в любом профессиональном языке, встречаются и группы «жестких» терминов (например, названия красок у художников), вместе с тем многие, казалось бы, очевидные «жесткие» термины, например, «тон», обозначают применительно к различным профессиям разные по смыслу понятия (у художников, например, и у химиков-цветоведов).

Прежде всего мы должны ввести в рассуждение такие понятия, как «смысловое поле», «терминологическое поле», «поле значений», «понятийное поле». Понятие «поля» складывается из осознания специфики существования слова в профессиональном языке в окружении его лингвистических, смысловых связей. В гуманитарных профессиональных языках — как в исторических, так и в конвенциональных контекстах — эти «поля» достаточно изменчивы, существуют как, напри-

мер, термины, употребляемые в кругу творческих единомышленников, и, наконец, в плане сугубо индивидуальном, характеризуя понятийный аппарат того или иного автора. Для текстов Малевича, весьма индивидуальных и специфичных, имеют значение и их эмоционально-образная окраска, и синтаксис, и сами слова и термины, часто составные (какое-либо базовое слово вместе с эпитетом-прилагательным составляет новый термин-понятие). При анализе текстов Малевича мы должны учитывать и характер эпитета, и тип новообразований (которых у него немало), и ассоциативный ряд, и пр.

«Смысловое поле» и «поле значений» — понятия достаточно близкие, которые относятся к кругу смыслов и значений, взаимосвязанных и взаимоувязанных внутри самой деятельности художника.

«Терминологическое поле» — круг использованных в том или ином тексте терминов, простых или составных, заимствованных или вновь изобретенных, в котором отражены временные и содержательные изменения профессионального языка К. С. Малевича.

«Понятийное поле» — круг понятий, с которыми работает автор либо в одном из текстов, либо вообще во всех своих теоретических высказываниях, причем оно далеко не всегда совпадает с полем терминологическим, поскольку и сам термин может менять свой понятийный смысл, и, наоборот, понятие изменять свое «имя», выступая под личиной разных терминов.

Понятие всегда является ведущим, основополагающим по отношению к термину, оно есть смысловая основа теоретической работы. Тем самым, в результатах «статистических» в первую очередь, будут фиксироваться понятийные и терминологические поля текстов К. С. Малевича и проводиться учет словоупотребления, обязательно с фиксацией времени первого употребления термина, изменения его смысла для каждого периода движения теоретической мысли Малевича. Сравнивая эти периоды с точки зрения словоупотребления, мы получаем возможность, помимо общей характеристики текста, более полно выявить связи употребляемых Малевичем терминов и понятий между собой, а также провести сравнительный анализ с лексикой философских и искусствоведческих работ 10-х — 20-х гг. Для такого анализа большое значение имеет установление времени возможного знакомства Малевича с теми или иными философскими работами, либо времени широкого включения тех или иных философских понятий и идей в русскую художественную культуру (это относится прежде всего к идеям Шопенгауэра, Ницше, Вундта, Бергсона, Метерлинка).

Судя по движению малевичевской лексики, чтение той или иной философской работы хронологически не следует непосредственно за временем ее издания в России. Внутренняя эволюция текстов Малевича, если включать сюда и ряд неопубликованных работ, следует скорее внутренней логике, той последовательности, в которой он решал свои творческие и историко-педагогические про-

блемы. Если в самых ранних текстах К. С. Малевича преобладал дух полемики и декларативности, то, при сохранении порой весьма острых критических высказываний, язык Малевича постепенно очищается от категоричности пассажей, и тексты обретают все более четкий логический каркас.

Рукописи К. С. Малевича хранят следы многочисленных авторских правок: уточнения, вставки, развивающие мысль, повторы наиболее принципиальных для автора мест. Работа Малевича над текстом ждет своих исследователей, и это тем более важно, что он принадлежит к немногочисленной группе тех художников, которых в полной мере можно назвать и теоретиками искусства, и философами, и своеобразными литераторами (следует сказать особо об анализе стихов К. С. Малевича, обнаруживающих весьма интересные и глубокие историко-культурные связи художника с актуальными и бурно обсуждавшимися проблемами времени; эти стихи тоже ждут своего исследователя)⁵.

Теоретические тексты К. С. Малевича своеобразны по своему понятийному багажу. Вот, например, основа понятийного словаря в третьем издании брошюры «От кубизма к супрематизму»⁶. Это прежде всего «живопись», «беспредметность», «вещь» — «предмет», «энергия», «динамизм», «реализм», «новый реализм», «натура» (в смысле «природа»), «форма», «конструкция», «творчество», «абсолютное творчество», «разум», «цель», «мысль», «воля», «сознание», «самосознание», «культура», «новая культура». В работе 1920 г. «От Сезанна до супрематизма»⁷ мы находим не только новые по отношению к упомянутой ранее работе понятия, такие, как «абстракция», «анализ», «алогизм», «бесконечное» и ряд других, но и смысловое расширение уже ранее употреблявшихся понятий, расширение, благодаря которому появляются новые, так сказать, «нюансные» понятия, значительно обогащающие содержательные стороны текста. При рассмотрении этих «нюансных» понятий приходит на ум известный факт, касающийся языков северных народов, где для определения снега есть много синонимов, которые по существу таковыми не являются, поскольку обозначают каждый раз новое явление, которое на других языках обозначается лишь присоединением прилагательного к основному понятию. У Малевича движение смыслов идет и по линии присоединения прилагательного к основному слову-термину, или, наоборот, прилагательное, образованное от основного понятия, например, «живописный», присоединяется к иным понятиям, и такое сложное образование является по существу новым термином, обозначающим нюансы понятия «живописное» (Малевич употребляет это слово как существительное). Из таблиц, весьма предварительных, мы все же можем увидеть, насколько обширно смысловое поле того или иного понятия, с которым работает Малевич⁸.

Анализ словоупотребления Малевича в его теоретических текстах еще только начат. Можно лишь предполагать, насколько он окажется плодотворным с точки зрения лингвистических или искусствоведческих открытий, но уже сейчас

можно утверждать, что он даст более углубленное представление о движении мысли Малевича, о том богатстве аналитического аппарата, который он предлагал своим ученикам, об их взаимном проникновении.

Мы уже упоминали о разном отношении исследователей к текстам Малевича, но с уверенностью можно сказать, что и те, кто их признает безоговорочно, и те, кто их совсем не признает в силу их крайней сложности, и те, наконец, чья точка зрения находится на золотой середине, пока не имеют точного аппарата для суждения. Во всяком случае, для всех категорий читателей Малевича исследование его текстов с лингвистической точки зрения даст не только материал для оценки, но и в любом случае — новые факты для понимания творчества и личности К. С. Малевича и приблизит нас к раскрытию секрета его громадного воздействия на современное и будущее искусство.

Естественно, что начатая нами работа требует времени и скрупулезной точности. Выводы и обобщения, на которые она может натолкнуть исследователей, — дело будущего. Однако хотелось бы надеяться, что к работе по анализу текстов К. С. Малевича, начатой нами, присоединятся и другие исследователи. Возможно, что и первые впечатления от прикосновения к текстам К. С. Малевича, изложенные здесь, окажутся небесполезными.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Эти замечания относились лишь к рукописным текстам К. С. Малевича. Воспоминания и записи бесед Малевича говорят о том, что К. С. Малевич был превосходным оратором и лектором.

² Наиболее значительной и полной публикацией текстов К. С. Малевича остаются публикации Троэльса Андерсена: *Malevich, K. S., Essays on Art (&) Unpublished Writings, V. I—IV, Copenhagen, 1971—1976—1978.*

³ Наиболее полную новейшую публикацию на русском языке см. в кн.: Д. Сарабьянов, А. Шатских. *Казимир Малевич. Живопись. Теория. М., 1993.*

⁴ Методические принципы, излагаемые ниже, не оригинальны, а выбраны автором из набора, предлагаемого лингвистами, как принципы, наиболее соответствующие задаче нашего анализа.

⁵ Стихи К. С. Малевича см. в книге, указанной в прим. 3.

⁶ К. С. Малевич. *От кубизма к супрематизму. Третье издание. Москва, 1916.* Эта брошюра, написанная в 1915 г., как известно, не является идентичной первому и второму изданиям, повторяя лишь название.

⁷ К. С. Малевич. *От Сезанна до супрематизма. Критический очерк. (Петроград, 1920).* Эта брошюра, изданная Отделом изобразительных искусств Наркомпроса, выбрана нами для сравнения ввиду близости ее темы к теме предыдущей брошюры.

⁸ Таблицы составлены на основе работ, указанных в прим. 6 и 7.

ТАБЛИЦА № 1

Составные термины—понятия, производные от слова «живописное»
(употребляемого К. С. Малевичем как существительное и как прилагательное)

Живописные

взаимоотношения
выводы
единицы
контрасты
массы
начертательные формы
пропорциональные пятна
фактуры
элементы

Живописное

движение
действие
изображение
растение
познание
содержание
сознание
тело

Живописный

вес
вывод
материал
контраст
организм
объем
реализм
(новый живописный реализм)
рельеф
росток
(живописный фактурный росток)
смысл
цвет
элемент

Живописное

(как существует.)
строить живописное
чувствование
живописного
живописное
разнохарактерное

Живописная

единица
динамика
зависимость
концепция
культура
конструкция
потребность
поверхность
плоскость
пластика
работа
система
фактура
форма

ТАБЛИЦА № 2

Понятийное поле термина «форма»

Форма

Ф. динамического выражения

Ф. предмета натуры

Ф. натуры

Ф. времени

Ф. вещи

творческая Ф.

разумная Ф.

живописная Ф.

объемная Ф.

фактурная Ф.

взрывчатая Ф.

линейная Ф.

начертательная Ф.

первоначальная Ф.

(предметов натуры)

сконцентрированная Ф.

целесообразная Ф.

человеческая Ф.

самоцельная Ф.

выражение Ф.

замыкание Ф.

конструкционное

взаимоотношение Ф.

начинение Ф. (взрывчатостью)

нарастание Ф. (динамическое)

сжатие Ф.

построение Ф.

реальный вид Ф.

академичность Ф.

единицы Ф.

движение Ф.

повторяемость Ф.

сдвиги Ф.

Формовой

Ф. ритм

Ф. гармония

Ф. разновидности

Формообразование

пространство Ф.

Д. Е. Горбачев

Киев

КИЕВСКИЙ ТРЕУГОЛЬНИК МАЛЕВИЧА

(Пимоненко — Бойчук — Богомазов)

Публикацией автобиографии Малевича (1976, Стокгольм) Николай Харджиев открыл украинский аспект жизнетворчества Казимира Великого. Искусствоведы и этнографы отправились по местам, где Малевич провел свои первые 18 лет. На тихой киевской улице Бульонской тогда стоял еще дом, где Казимир Северинович родился (в 1983 дом был безжалостно снесен). В Ямполе (Винницкая область) открылись геометрические, почти супрематические орнаментальные росписи хат, каковые видел и в детстве помогал исполнять художник. Именно тогда, в конце XIX века, в селах Ямпольского уезда, где прошло почти все его детство (до 12 лет), раскрашивались печи, внутренние и внешние стены хат, амбары. И не только «мотивным» орнаментом («древо жизни»), но и наиархаичнейшими формами — цветными полосками, обводками и точками («горошек»).

Они «употреблялись в народной окраске дома в виде карнизов, рам, колонок и цокольных поясов»¹. Подобный способ оформления архитектуры Малевич назовет «цветным формированием».

Именно белостенная мазанка, с которой он «общался» на Подолии (до 1890) и на Харьковщине (Пархомовка, Белополье, до 1893), сыграла заметную роль в его искусстве супрематического и посткубического периодов.

«Видовая фольклорная активность» (особенно Подолии и Харьковщины) приходится на последние десятилетия XIX века — гончарство, игрушки, вышивка, вытынянка, настенная роспись².

Орнаменты на печи и стенах символизировали мировой расцвет, заклинали добрые силы мирового вещества. Белый фон означал безбрежность, в которой прорастают ритмы жизни. Малевич также будет космично трактовать фон своих собственных картин: «Супрематическое полотно изображает белое пространство, а не синее. Причина ясна: синее не дает реального представления бесконечности»³. Проектируя настенные росписи, он отдаст предпочтение бессюжетности, простой расцветке и геометрической орнаментации, утверждая этим приоритет вечного над скоротечным и частным. Так поступали и народные мастера.

В Пархомовке (Харьковская область) сохранился сахарозавод, так ярко описанный в автобиографии, а инженера Северина Малевича на службе у предпринимателя Харитоненко помнили еще недавно тамошние старожилы. На улице Гоголевской в Киеве есть дом с мастерской художника-жанриста Пимоненко, картины которого поразили юношу в 1895 г.

Как Пэн для Шагала, так Пимоненко для Малевича — первый учитель. Украинскому патриоту (таким помнил Казимира Севериновича художник Вл. Стенберг) киевский наставник врезался в сознание крестьянскими постановками и жанрами, «изображавшими жизнь Украины». Ранние «Цветочницы» и «Крестьянки», повторенные по памяти в 1928 г., напоминают больше Пимоненко, чем Шишкина и Репина, под знаком которых прошли его курские годы.

Для персональной выставки (ноябрь 1929 г., Москва; февраль—июнь 1930 г., Киев) Малевич решил воспроизвести все этапы своего творчества: многое к тому времени было утеряно либо недоступно (оставлено в Германии). Работа для выставки совпала по времени с возвращением в Киев и преподаванием в киевском худинституте, куда он приезжал ежемесячно на неделю-другую, чтобы «закатать одну лекцию, чтоб знали, над чим я працюю і що треба від мене взяти и чтоб жарко сделалось» (его слова из писем к другу, Крамаренко)⁴. Возврат на родину был триумфальным. После травли в Ленинграде — профессорство в Киеве, устройство исследовательского кабинета «для лечения студентов от реализма» (по типу ИНХУКовского), персональный стенограф, назначенный ректором для записи выступлений великого учителя на методкомиссии по фортеху, открытые двери журналов «Нова генерація» и «Авангард». Общение с давними друзьями — профессорами Тараном и Крамаренко. Споры о цвете с Пальмовым⁵. Совместная (все левые) перебранка с Бойчуком. Нормальная творческая жизнь.

В Киеве 1928 — начала 1930-го стараниями ректора КХИ И. Вроны и Наркомпроса М. Скрыпника для Малевича созданы благоприятные условия. Он учит на педфаке (там преподавал также А. Богомазов), или, как сам говорил, «лечит» студентов от психологической растерянности перед сложной мировой культурой, от внутренней заторможенности и неуверенности, от «живописной неврастении» либо цветобоязни. Анализируя студенческие работы, выясняет, какое художественное влияние угнетает волю и какой «добавочный элемент» художественных впечатлений поможет ему найти свою линию в искусстве.

Возврат на родину оживил культурные переживания молодости. Вновь увидел полотна Пимоненко и подольские килимы — уже на стенах музея украинского искусства. Встретил старенького Светославского — соавтора Пимоненко и наставника юных Архипенко и Богомазова — и попытался выхлопотать ему пенсию⁷. Уезжая из Киева, вдохновляется воспоминаниями. И пишет в 1928 трех «Жниц» (вероятно, в Немчиновке) в стиле Пимоненко: крестьянская Деметра с серпом, липы, идущие к горизонту, и на холме — белостенная украинская цер-

ковка. Ставит дату 1905, так, мол, писал он на заре туманной юности. Эту картину он покажет на персональной выставке и в Москве и в Киеве. Журнал «Радянське мистецтво», рецензируя выставку, воспроизведет ее на своих страницах (1930)⁸.

Когда подошла очередь повторить кубистический период, стал писать пимоненковских крестьянок и крестьян «лежеобразными» богатырями. Привык видеть в крестьянах вековую неунничтожимую силу и историческую выносливость. Сколько классов людей выкосило время, а крестьянам нету сноса («Марфа и Ванька» были показаны на выставке 1929—30 с датой 1909—10). Помнил, что из сецессионного безволия выбрался в богатырский кубизм с помощью железных человечков — жнецов и дроворубов, ярко расцветенных, как крестьянские куклы. Пикассо преодолел скорбь ранних своих полотен, настроившись на угловатую решительность негритянских божков, а для Малевича Африкой стали родные с детства села Украины.

Крестьянский цикл, созданный в конце 1920-х, не удержался в рамках репродуцирования кубистического прошлого. На фигуры и поля легла тень плоскостного супрематизма, а в глубине памяти проявились «негативы» детских впечатлений, и пейзажи обернулись полосатыми рядами подольской расцветки.

Встреча с ласковой родиной, надежды на спасение от террора отразились нескрываемым оптимизмом в иконно-мужицком Спасе (то есть в картине «Голова крестьянина» 1928—29), где незабываемые впечатления детства и отрочества (крестьянское искусство, икона) соединились с кубосупрематическими открытиями зрелых лет. «Взводы девушек в цветных одеждах двигаются рядами по всему полю. Свекловые плантации тянутся бесконечно, спускаясь или поднимаясь» (из автобиографии), а в небе кружат самолеты, что на языке тогдашнего агитпропа означало высокую степень воодушевления. Статика монументальной головы-маски вписывает Малевича в круг проблем киевской монументальной школы И. Бойчука. Но откровенно новаторская «Голова крестьянина» звучит как демонстративная антитеза излишнему архаизму бойчукистов, трактовавших современные сюжеты в иконной стилистике, над чем Малевич, бывало, подшучивал: все равно, как если бы Рамзес II говорил по телефону или наш портной шил бы смокинг Христу.

Киев влил в обесцвеченную было живопись Малевича буйную цветность, чистые, открытые созвучия спектра: сине-желтые, как на украинском флаге, красные и зеленые, оранжевые и фиолетовые. Подобного цветового энтузиазма он ранее не знал. Две причины, по-видимому, вызвали в его живописи этот красочный взрыв. Первая — вспышка сельских воспоминаний с приездом в Киев, где урбанизм переплетался, а то и перекрывался «зеленым миром» (деревья, трава), а за рядами вполне европейских домов прятались хаты-мазанки. Из деревень, этих «маленьких центров цветовой энергии» (Малевич), накатывалась волна кра-

сочности. «Цветной народ», украинцы, взял верх над гаммами черного и белого, к каковому склонял художника каменный Ленинград.

Вторая причина — творчество киевских спектралистов, писавших картины незамутненными красками, а не «конгломератом разукрашенного красочного материала» и не «разведенным сезанновским мылом», как любил говорить В. Пальмов. Среди цветописцев киевского худинститута наиболее родственным казался Александр Богомазов, автор серии полотен «Пильщики» — пилы писал разноцветными, включая их в цветовую игру как активных участников. Желто-оранжево-красные гаммы земли людей спорили с небесной синевой. «Плотник» Малевича (1928—1929) перекликается с «Пильщиками», а в отдельных мотивах (желтые бревна, розовая земля) чуть ли не до совпадения.

И все же «Плотник» — не только созвучие, но и полемика с Богомазовым, что впервые предположил в своих исследованиях французский историк искусства Жан Маркадэ⁹. Действительно, персонажи Богомазова отличны от малевичевских, они люди действующие, каждый — подлинный *homo habilis*. Просматриваются моторные силы человеческой анатомии, колебания встречных, пересекающих одна другую осей. Герои Малевича недвижимы. Во многих его картинах эта статика становится напряженно-тревожной, а подчас и зловещей, как бы в предчувствии большой беды. И когда костоломный 1929-й повредил хребет крестьянству, Малевич стал изображать вместо кубистических богатырей безруких, безликих кукол, лишенных запаса прочности. Его подхватила фольклорная стихия. Он тайком рисует фигурки с серпом-молотом, крестом и гробом на головах («где серп и молот, там смерть и голод», пели тогда на Украине). В голодоморных 1932—1933 гг. фигурки крестьян на его полотнах задвигались, но то была предсмертная конвульсия. Бег между окровавленным крестом и кровавым мечом («серед поля хрест високий, кровью обіллятий»), как это видим на картине из центра Помпиду в Париже: черный селянин (черное лицо, черные руки и ноги) босиком бежит по разноцветным полосам равнины на фоне синего неба. Несмотря на внешне веселый вид (яркие цветовые полосы, два супрематических домика — красный и белый), этот пейзаж дышит пустотой.

Богомазов не дожил до столь горького опыта, как Малевич. Он умер от туберкулеза в 1930, когда Малевича взял на пытки ленинградский ОГПУ. Ему вводили воду под давлением в мочеточный канал, требуя признания в шпионаже (это он поведал тайком своей сестре Виктории). Смертельный исход наступил не сразу, болезнь развивалась несколько лет. Больной Малевич отпустил бороду и иронически называл себя Карлом Марксом¹⁰.

О тюремных мытарствах (сентябрь — ноябрь 1930) пишет осторожно Крамаренке: «Я уже дома работаю. Дело было и относилось только к идеологии всех существующих течений. Я как теоретик и идеолог должен был выяснить во всех течениях, не существует ли в них «правых» и «левых» уклонов, нет ли перегибов и

т. д. Так что «лякаться» нечего, наоборот, нужно все больше и больше разоблачать вредительскую сторону в искусстве, вылавливать все перегибы, которые под видом сочувствия новому губят новое искусство, а следовательно мешают новому оформлению. Меня Томах выгнал, Вас тоже. Бойчук радуется, но от этого жизнь не порадует, все они вредят, все вредительски проводят под прикрытием марксизма, прикрывшись марксизмом проводят форму старую. Партийные люди тоже обморочены и не знают и не ведают за содержанием современным утверждения старой формы искусства и жизни.

Пишите, в Киеве Вы или нет, пришлите отзывы о моей выставке, приобретают ли или нет. Могу в рассрочку деньги. Я думаю переехать в Москву, ибо работы в Ленинграде совершенно нет, а жалования не хватает. Жму руку. 8 декабря 1930. Ленинград»¹¹.

Горячность полемики с Бойчуком шла не только от футуристической привычки играть «в дразнилку», но и от ощущения общего корня—иконы, породившей как энергичный спектрализм Богомазова—Малевича—Пальмова, так и тихий «метафизический» бойчукизм, блеклый «под старину» в колорите. «Фреска,—наставлял он бойчукистов,—это монастырская тишь, а сейчас нужны смены форм, тем, идей. Поэтому увековечивать на стенку то, что завтра устареет, ошибочно»¹². Впрочем, наш художник не всегда удерживался в рамках собственных ригоров. Однажды на предложение Крамаренко расписать зал президиума Всеукраинской академии наук он импульсивно сделал эскиз стенописи—и не абстрактно, а фигуративно: беззащитная фигурка крестьянки рядом с огромным зловещим крестом¹³. Случилось это в Киеве, в квартире Крамаренок, в 1929-м, году «традиции подрезации—коллективизации» (Тычина). Вот с этой поры его образы превратились в безликие куклы.

Ленинград начала 1930-х на полуголодном пайке. Малевич тешит себя мечтами о киевском достатке. «В Київі, кажуть, їди хоч відбавляй—вишні, черешні та друга ягода, що росте біля самої землі. От би добре було вареників з сметаною та оцієї ягоди з молоком та сахаром. Іще кажуть, що поросята в будинку вчених на обід можна брати. Де ж він, милий чорнобривий, чи приїхав до дому чи ні»¹⁴.

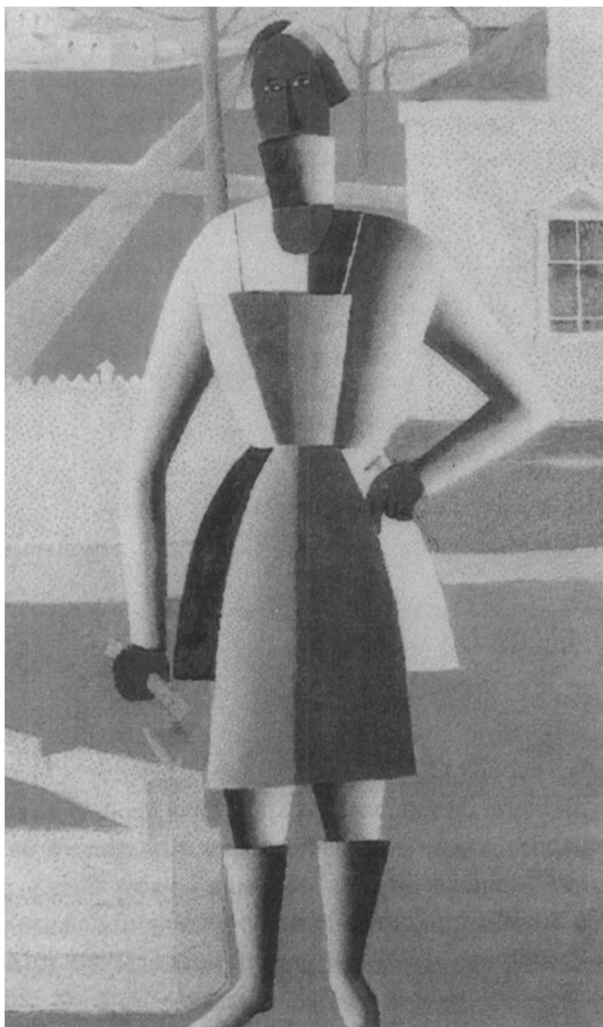
К 1930—31 учебному году собирался переехать в Киев навсегда. Но с украинскими иллюзиями пришлось расстаться. Директива Сталина о замене беспартийных «спецов» новоиспеченными дипломированными «совками» докатилась в 1930-м и до Украины. Скрыпник защищал творцов искусства как и пока мог, но против тирании сил не хватило, застрелился. Опытных профессоров—от Бойчука, Кричевского, Касияна до Малевича, Крамаренко, Сагайдачного—из института вычистили, сняли с должности ректора Ивана Врону. Чистку 1930 провел ново назначенный ректор—молодой выдвиженец С. Томах («Томат»—дразнил его Малевич), отдав профессорские места малограмотным активистам.

Директору Украинской картинной галереи Ф. Купману за организацию персональной выставки «буржуазного» Малевича вынесли суровый выговор и, больше



М. Пимоненко. Жница. Холст, масло. 1889

того, в возврате произведений из Киева в Ленинград отказали. А ведь здесь тщательно и заботливо готовилась эта выставка — Лев Крамаренко перевез 45 экспонатов из Москвы в Киев (январь 1930). Ее заранее уважительно рекламирова-



К. Малевич. Плотник. Холст, масло. 1928—1929

ли: «ОСМУ вместе с КГБ в ближайшее время организует в Киеве выставку работ художника К. С. Малевича. В Москве эта выставка имела немалый успех. У нас эта выставка должна быть толчком для дискуссионной проработки вопросов новейшего изоискусства, в частности, архитектуры в связи с реконструктивным периодом культурного строительства. Организована выставочная комиссия из представителей ОСМУ (Объединение современных мастеров Украины), Киевской картинной галереи, политпросвещения, культотдела профсоюза и др. культурных учреждений»¹⁵. Своевременно отрецензировали¹⁶. И вдруг — погром. Надежды на спасение в Киеве развеялись. «Отпишите мне, — горько иронизиру-



К. Малевич. Жниці. Дерево, масло. 1928—1929

ет он,— как танцював Голуб'ятников-син гопака і як Таран рвав собі волосся на голові од вирішення голови КХІ, як і „увесь состав професорів“ думають, що виписавши з Москви соціологів „Маца і тов.“, відкриють для техніки живописного мистецтва двері. Соціологія даже не научит розбиратися педагогов в картинах по лінії живописной»¹⁷. Малевич обижен: «Больше не хочу быть украинцем. Спасла мене Казанська Божа матір, що вона не допустила переїхати у Київ, а то б як той Светославский торгував хрінном на вулиці Воровського та Вознесенському спуску»¹⁸.

И все же: «Вспоминаю Киев, когда до Вас іду від Таранів, цур йому пек. Хотілось би коли приїхати та покалякати. У нас уже дожди да холод, а на горизонте не видно ни одного Поленова ни дров. Рассказывают из Пулковской обсерватории, что Луна грітиме всю зиму. А щоб було жарко, то треба полічити плішивих: не допускає морозу»¹⁹.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Шероцкий К. Очерки по истории декоративного искусства Украины. I. Художественное убранство дома в прошлом и настоящем. Киев. 1914. С. 126.

² См.: Найден О. Орнамент українського народного живопису. Київ, 1989. С. 40—45.



А. Богомазов (1880—1930). Пильщики. Холст, масло. 1927

³ Малевич К. Супрематизм. Витебск, 1920. С. 2.

⁴ Листи К. Малевича до художників Л. Крамаренко та І. Жданко. См.: Хроніка 2000. Київ, № 3—4, 1993. С. 235—237. Оригінали десяти писем Малевича, адресованных супругам Крамаренко, хранятся в Гос. музее украинского изобразительного искусства (Київ), фонд Л. Крамаренко.

⁵ В. Касіян. З мого життя. Книга 3, 1927—1991. Ст. 349 (машинопись хранится в семье Касияна в Киеве), а также: В. Касіян. Сила личного примера.—А. Кокель. Воспоминания современников и учеников. Чебоксары, 1980.

⁶ У выпускника ХХИ М. Крапивницкого, который стенографировал речи Малевича, остались черновик одного выступления Малевича и память о том, как спорили Пальмов и Малевич по поводу формально-технической дисциплины «Цвет». Пальмов ссылаясь на исследования физика Освальда, Малевич возразил: «Физическая теория цвета художнику не очень нужна, т. к. он творит интуитивно. Важней для художника найти свой «изм», близкий его духовной структуре». Отголоски этих обсуждений слышны в статье Малевича «Спроба визначення залежності між кольором і формою в малярстві».—Нова генерація № 6—7, 8—9, 1930.

⁷ См. Письма к Крамаренко. Хроника 2000. № 3—4. С. 233—235.

⁸ Эфимович С. Выставка картин художника К. Малевича в Київській картинній галереї.—Радянське мистецтво, № 14, 1930. С. 3—7.

⁹ J.-C. Marcadé. *Le Charpentier / L'avant-garde russe 1905—1925. Musée des beaux-arts de Nantes 1993. P. 188.*

¹⁰ Надпись на карандашном автопортрете 1935 г.—подарке поэту Г. Петникову (хранится в Севастополе у дочери поэта Марии Григорьевны).

¹¹ *Хроника 2000*, № 3—4. С. 236.

¹² *Там же*. С. 239.

¹³ Эскиз хранится в музее украинского изобразительного искусства, Киев.

¹⁴ Письмо от 3. 07. 31 к Ирине Жданко.—*Хроника 2000*, № 3—4. С. 238.

¹⁵ *Пролетарська правда*. Киев, 31. 01. 1930.

¹⁶ *Глобус*, Киев, 1930, № 14, ст. 225; *Пролетарська правда*, 28. 05. 30; *Радянське мистецтво*, 1930, № 14.

¹⁷ *Хроніка 2000* № 3—4, ст. 233.

¹⁸ *Там же*, ст. 236.

¹⁹ *Там же*, ст. 239.

А. Д. Сарабьянов

Москва

МАЛЕВИЧ И ТАТЛИН

(Художник и модель)*

В Российском государственном архиве литературы и искусства в Москве хранятся два альбома рисунков и записей В. Е. Татлина (ф. 2089, оп. 1, ед. хр. 2), относящиеся ко времени работы художника в его мастерской на Остоженке, 37. Сюда в 1912—1914 гг. к Татлину приходили рисовать обнаженную натуру Любовь Попова, Александр Веснин, Надежда Удальцова, Валентина Ходасевич. Сохранившиеся рисунки этих художников, главным образом Поповой и Удальцовой, имеют явное стилистическое сходство с аналогичными рисунками Татлина. Однако последние, которые сосредоточены в рассматриваемых нами альбомах и нескольких частных собраниях, более разнообразны по манере исполнения: от академической до кубической (проблема авторства Татлина и его коллег в этих альбомах подробно рассмотрена А. А. Стригалёвым в упомянутом нами каталоге выставки художника 1993—1994 гг.; №№ 125—128, 245—257). И хотя альбомы имели предназначение для «рабочего материала», каждый из набросков Татлина — самостоятельное графическое произведение, блестящее по технике и виртуозное по исполнению.

Обратимся к «рабочему материалу» — предмету нашего непосредственного интереса. Тут есть наброски к оформлению оперы «Жизнь за царя», черновики писем (лишь одно из них датировано — январем 1914 г.) и три мужских портрета, два из которых кубистические, а третий, овальной формы, отличается явно портретными чертами (л. 22).

Вписанное в овал (21 × 23 см) поясное изображение мужчины в шляпе не имеет никаких объяснительных подписей. Однако несколько характерных черт лица

* Текст статьи был прочитан автором в виде доклада в Третьяковской галерее на научных чтениях, посвященных памяти К. С. Малевича в мае 1991 года. В последующее время портрет как несомненное произведение Малевича был опубликован дважды: в альбоме «Неизвестный русский авангард в музеях и частных собраниях» (тексты А. Д. Сарабьянова и Н. А. Гурьяновой. М., 1992. С. 260, № 264) и в каталоге выставки В. Е. Татлина, открывшейся в Дюссельдорфе осенью 1993 года (Vladimir Tatlin. Retrospective. Владимир Татлин. Ретроспектива. Составители: Анатолий Стригалев и Юрген Хартен. Köln, Du Mont Buchverlag, 1993, илл. 54, № 222).

Автор выражает искреннюю благодарность А. С. Шатских и А. А. Стригалеву за ряд ценных советов по теме статьи.



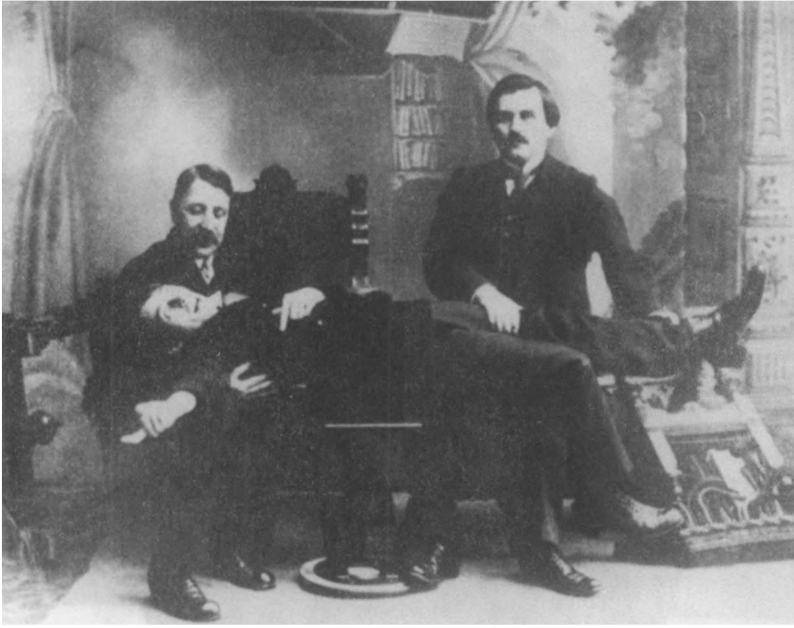
В. Татлин. Портрет К. Малевича, 1912

позволяют предположить, что перед нами портрет Казимира Малевича. Попробуем доказать наше предположение.

Круглое лицо с узким ртом и широко поставленными глазами, характерный раздвоенный подбородок, вертикальная морщина на лбу — все эти особенности облика изображенного на портрете человека можно найти на фотографиях Казимира Малевича разного времени.

Именно в белой рубашке с узким галстуком, жилете и пиджаке (в точности как на татлиновском портрете) предстает Малевич на нескольких вариантах знаменитой «алогичной» фотографии футуристов 1913 г., где он снят вместе с Матюшиным, Крученых, Школьником и Филоновым — создателями «Победы над солнцем». С тем же стоячим воротником белой рубашки, но с другим, уже пестрым галстуком и без усов видим Малевича на овальной фотографии 1914 г.

Почти в той же одежде, что и на «алогичном» фото, но в пальто и без усов, сидит Малевич рядом с Ксенией Богуславской и Ольгой Розановой на выставке «0,10» (декабрь 1915 г.).



Алогический портрет футуристов.
М. Матюшин, А. Крученых, К. Малевич, 1913

Еще более похож Казимир Малевич на персонаж татлиновского портрета в компании с Клюном и Моргуновым на фотографии 1913 г. На Малевиче тот же галстук, что и на овальной фотографии, он не с усами, а у Моргунова в петлице сюртука — деревянная ложка, в точности как на фото из газеты «Раннее утро» (8 февраля 1914 г.), где Малевич и Моргунов с теми же красными деревянными ложками в петлицах пальто запечатлены прогуливающимися по Кузнецкому мосту. На этой фотографии можно найти наибольшее сходство с персонажем татлиновского рисунка, хотя и на более поздних фото — второй половины 1920-х гг. — присутствуют те или иные черты сходства во внешности или одежде.

В автопортретах Малевич фиксировал те же особенности внешнего облика вплоть до белой рубашки со стоячим воротником и черного галстука. Характерны в этом смысле ранние автопортреты: из ГТГ (дар Г. Костаки, 1908) и из ГРМ (ок. 1910). А складка на лбу между бровями, так определенно отмеченная Татлиным, четко просматривается на «Автопортрете» 1933 г. (ГРМ).

Портретная иконография Казимира Малевича поражает своей неизменностью. Малевич, вероятно, придавал своей внешности и облику большое значение. Поэтому с удивительным постоянством он носил темный пиджак или сюртук с белой рубашкой и узким темным галстуком. Исследуемый нами портрет вполне



К. Малевич, 1914

логично вписывается в иконографический ряд портретных и фотографических изображений художника.

При столь очевидном внешнем сходстве становится ясно, что Татлин делал портрет или с натуры, или по самым свежим воспоминаниям. Но для этого было необходимо непосредственное общение между двумя художниками. Такое общение могло иметь место именно в 1912—1913 гг., когда отношения между Малевичем и Татлиным были наилучшими. Ссылаясь на Н. И. Харджиева, отметим, что двух художников в то время связывали общие эстетические воззрения, в частности, применение принципов кубизма в собственной художественной практике. Харджиев указывает на рисунок Татлина с кубистическим пейзажем и надписью: «Рисунок Татлина. Брал уроки кубизма у меня. К. М.»¹. Конечно, приписка Малевича была продиктована прежде всего чувством соперничества, а также желанием продемонстрировать свою собственную точку зрения на их отношения. Поэтому его слова полны умышленного преувеличения и далеки от объективности. Все же сам факт тесных творческих контактов двух художников очевиден.



О. Розанова, К. Богуславская, К. Малевич на выставке «0,10», 1915



К. Малевич, И. Клюб, А. Моргунов, 1913

Хотя у нас нет прямых свидетельств посещения Малевичем мастерской Татлина на Остоженке, приведенные нами факты позволяют предположить, что такие визиты случались не единожды².

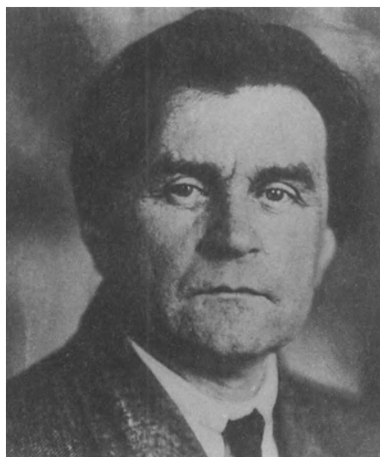
Не случайно в марте-апреле 1912 г. оба художника принимают участие в ларионовской выставке «Ослиный хвост» в Москве. В декабре 1912—январе 1913 г. оба участвуют в выставке «Союза молодежи» и тогда же становятся членами этого общества. В январе 1914 г., после участия в последней выставке общества, оба одновременно отказываются от членства в «Союзе молодежи». В начале февраля 1914 г. состоялась известная поездка Татлина в Париж и Берлин, породившая столько домыслов и фантазий не без помощи самого художника. Теперь даты и обстоятельства этой поездки уточнены благодаря исследованиям А. А. Стригалева: она началась в феврале и продолжалась до самого конца марта 1914 г.³

Вероятнее всего, именно после этой поездки наступило некоторое охлаждение в отношениях между Малевичем и Татлиным. К маю 1914 г., когда Татлин открывает в своей мастерской на Остоженке выставку новых произведений — «живописных рельефов» или контррельефов, — их дружбы, если таковая и была, уже не существует. Правда, в 1915 г. Малевич и Татлин вновь встречаются в марте—апреле на «Первой футуристической выставке картин „Трамвай В“» и на «Последней футуристической выставке картин „0,10“». Есть документальное подтверждение их контактов — известная фотография, на которой сидящий Татлин (он главенствует на фото) и стоящий сзади него Малевич, опять с ложкой в петлице (как известно, на вернисаже Первой футуристической выставки участники украсили себя красными деревянными ложками), находятся в компании с Клюном, женой Малевича С. Рафалович и другими. Вероятно, фотография сделана между Первой и Последней футуристическими выставками. Но в это время Малевич и Татлин уже были по разную сторону баррикад русского авангарда: Малевич утверждал супрематизм, Татлин начинал движение в сторону конструктивизма.

Снова процитируем Н. И. Харджиева: «Весной 1914 г., создав свой первый контррельеф, Татлин известил Малевича о том, что больше не считает его своим учителем: так началась «вечная война» Татлина с Малевичем»⁴.

Таким образом, дружеские отношения между двумя художниками продолжались на протяжении 1912—1913 и до начала 1914 г., то есть как раз в период работы Татлина на Остоженке. А карандашный портрет Малевича работы Татлина представляется свидетельством этой дружбы, не слишком тесной и недолгой, основанной в первую очередь на общих эстетических суждениях, а уже потом — на человеческих отношениях.

Недаром Татлин окружает портрет Малевича специфическими атрибутами художника-живописца. Слева вверху мы видим два тюбика с красками, справа — кисть и шпатель в рюмке. Этим подчеркивается, что изображен человек вполне определенной профессии — живописец. Вообще профессиональная атрибути-



К. Малевич, 1927



К. Малевич, середина 20-х



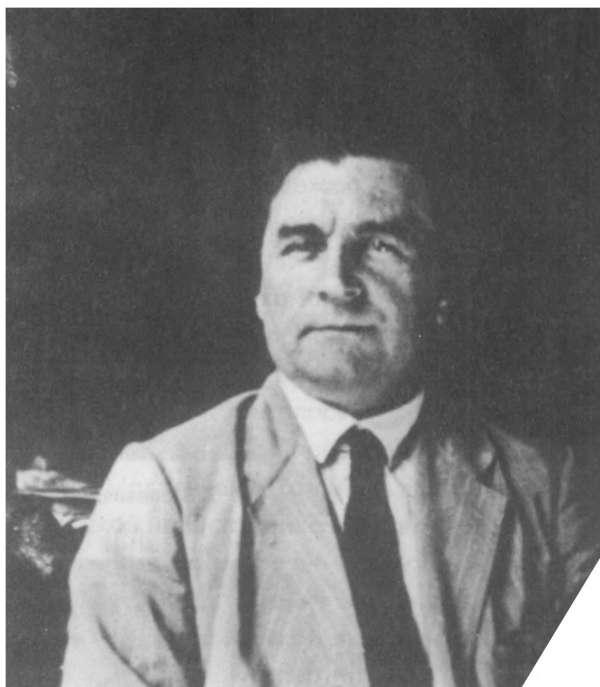
К. Малевич, 1927



К. Малевич, 1926

ка была характерна для Татлина начала 1910-х гг. Вспомним его рыбаков, матросов, продавцов,— всех этих однотипных персонажей, отличающихся только атрибутами своих профессий.

В этом же ряду татлинских произведений можно поставить так называемый «Портрет художника» из Костромского музея. Существует определенное сходство между татлинским изображением Малевича и «Портретом художника», правда, сходство скорее композиционное, нежели портретное. Скорее в «Портрете художника» можно найти черты самого Татлина — крупный нос, удлинненное лицо, длинная верхняя губа. И в том, и в другом произведении модель изображена в шляпе. Малевич, как мы знаем по фотографиям, шляпу носил (вспомним фото в



К. Малевич, 1927

газете «Раннее утро» 1914 г.). Есть и две фотографии Татлина 1914—1916 гг., где он предстает в шляпе. Известна особая привязанность Татлина к этому виду головных уборов. Вера Пестель вспоминала, что Татлин в эти годы «ходил и зиму и лето в старом сером драповом пальто, без перчаток, круглый год в одной и той же жесткой фетровой шляпе вроде канотье, ее он называл „Татлиновская“»⁵.

Тем не менее появление шляпы на обоих изображениях — явление не случайное. Это не только свидетельство общности «гардеробного» вкуса двух художников или идеала моды того времени, но и характеристика представлений Татлина об идеальном образе живописца. А ведь этот образ в большей степени соответствовал облику Малевича, каким он был в те годы, а не Татлина, носившего тогда и блузу с беретом, и матросскую одежду... Не был ли Малевич в глазах Татлина идеальным образом живописца? Ведь до своей парижской поездки Татлин, по словам Харджиева, считал Малевича своим учителем. Позднее поклонение переросло в ненависть, но сейчас отношения были самыми теплыми и дружескими... На фоне всего этого можно легко представить, как Татлин перешел от конкретного изображения своего друга и учителя к идеализированному образу, соединяющему в себе черты двух художников.

Наше предположение подтверждается и композиционным построением обоих портретов. Рисунок симметричен — скругленная линия плеч соответствует



К. Малевич. Автопортрет, 1908



К. Малевич. Автопортрет, 1910

скругленной линии стола. В картине легко различим тот же принцип симметрии — в скругленных линиях плеч изображенного и симметричных им линиях фона, включающих силуэт маленькой человеческой головки в шляпе (!).

При определенном композиционном родстве рисунок и картина отличаются прежде всего тем, что на рисунке изображено конкретное лицо, тогда как на картине — обобщенный образ художника, имеющий автопортретные черты. Пожалуй, это единственное принципиальное различие. Элементов сходства между рисунком и картиной достаточно, чтобы утверждать, что между этими двумя произведениями существует несомненная связь. Но какова она? Что было создано раньше, рисунок или картина?

Нам представляется, что рисунок, изначально являвшийся самостоятельным произведением, стал для Татлина своеобразным эскизом к идеальному портрету, первым этапом осуществления замысла. В этом случае понятна метаморфоза конкретного облика Малевича в обобщенные черты художника вообще, их соединение с автопортретными чертами самого Татлина. Стилистически же костромской портрет относится к ряду татлиновских портретов-типов ранних 1910-х гг. — погрудное изображение персонажа с несколько идеализированными или обобщенными чертами лица, с профессиональной атрибутикой или маленькими фигурками фона, указывающими на профессию [Рыбак, начало 1910-х, ГТГ; Матрос, 1911, ГРМ].

В этом же ряду располагается и карандашный портрет Малевича.

«Портрет художника» был выставлен в феврале — марте 1913 г. на выставке «Бубнового валета» в Москве [№ 326 по каталогу] и более в каталогах выставок того времени не фигурировал. В 1918 г. портрет был куплен у Татлина Музейным бюро, а в июне 1920 г. Николай Купреянов увез его в числе 30 живописных полотен в Кострому для «пополнения местного музея»⁶.

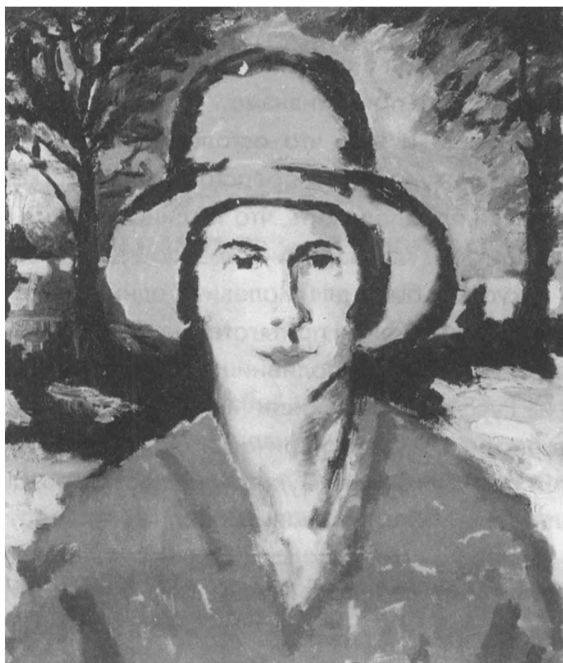


В. Татлин. Портрет художника (автопортрет?), 1912

Принятая дата создания картины — 1912 г. Если считать портрет Малевича из остоженского альбома предварительным этапом в работе над «Портретом художника», то дата подтверждается — работа на Остоженке началась в 1912 г. Этим же годом можно датировать и карандашный портрет Малевича.

Можно было бы по-иному взглянуть на «Портрет Малевича» и представить его своеобразной иронической аллюзией на «Портрет художника». В таком случае рисунок предстает как произведение несколько более позднее по сравнению с «Портретом художника», а его датировка меняется — с 1912 по февраль 1914 (время отъезда в Париж) года. Если с точки зрения событийной такая ситуация представляется вполне возможной, то со смысловой — почти невероятной. Ведь тогда изображение Малевича в виде идеального художника, окруженного атрибутами профессии, было бы равносильно, с одной стороны, утверждению самых банальных истин, а с другой — походило бы на издевательство или, в лучшем случае, величайшую наивность. Ни то, ни другое в контексте отношений Малевича и Татлина в то время неприемлемо.

Поэтому согласимся все же с тем, что карандашный «Портрет Малевича» представляет собой подготовительный вариант «Портрета художника». Но и в таком случае значение этого маленького карандашного рисунка достаточно ве-



К. Малевич. Портрет (портрет женщины в желтой шляпе),
первая половина 1930-х гг.



К. Малевич. Портрет (автопортрет?),
первая половина 1930-х гг.

лико. Он важен не только для понимания творческой эволюции самого Татлина как одно из его редких ранних произведений.

Этот портрет аккумулировал в себе конкретные художественные задачи, характерные для всего русского примитивизма.

Рисунок интересен еще и тем, что остался единственным свидетельством творческого содружества двух великих представителей русского авангарда.

Можно гипотетически предположить, что татлинский рисунок оставался в памяти Малевича долгие годы. Как известно, возвращение к более ранним мотивам собственного искусства было для Малевича одним из основных принципов творчества. Возможно, что не менее притягательной силой обладал для Малевича и его портрет в татлиновском исполнении. Во всяком случае два поздних погрудных портрета из Русского музея кисти Малевича⁷ выглядят как реминисценции татлиновского рисунка. Иконографически они образуют вместе с «Цветочницей» и «Девушкой без службы» единую группу портретов, датировка которой требует еще дополнительных исследований. Вполне вероятно, что Малевич, создавая эти работы, мысленно возвращался к ранним этапам своего творчества и, в частности, к татлиновскому портрету.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Детство и юность Казимира Малевича. Предисловие Николая Харджиева.—Н. Харджиев, К. Малевич, М. Матюшин. К истории русского авангарда. Стокгольм, 1976. С. 88.

² Того же мнения придерживается А. А. Стригалева. См.: *Vladimir Tatlin. Retrospective*. Владимир Татлин. Ретроспектива. Каталог выставки. Составители: Анатолий Стригалева и Юрген Хартен. Дюссельдорф—Баден-Баден—Москва, 1993—1994, *Du Mont Buchverlag, Köln*, S. 224, № 222.

³ А. А. Стригалева. О поездке Татлина в Берлин и Париж.—*Искусство*, 1989, № 2. С. 39—44; № 3. С. 26—31.

⁴ См. прим. 1.

⁵ А. А. Стригалева. Ук. соч. С. 27.

⁶ РГАЛИ, ф. 665, оп. 1, ед. хр. 8, л. 63.

⁷ «Портрет женщины в желтой шляпе», холст, масло, 48 × 38,5. Датирован сотрудниками ГРМ первой половиной 1930-х гг. (см.: *К. Малевич. Художник и теоретик*. М., 1990. Илл. 206.) Датировка т. н. «Автопортрета» (холст, масло, 40 × 40) также требует уточнений. Д. В. Сарабьянов и А. С. Шатских в книге: *Казимир Малевич. Живопись. Теория* датируют его серединой 1900-х гг. Москва, 1993, илл. 12,2. С. 210. На наш взгляд, эту работу следует относить к позднему периоду творчества художника, как это сделано по отношению к «Цветочнице» и другим работам (*Kazimir Malevich. 1878—1935. Washington—Los Angeles—New York, 1990—1991, The Armand Hammer Museum of Art and Cultural Centre, 1990*. P. 113). См. также статью Шарлотты Дуглас «Malevich's Painting—Some Problems of Chronology» (*Soviet Union—Union Soviétique, 5, Pt. 2 (1978). P. 301—326*) и другие ее работы.

Моймир Григар
Амстердам

МИРОВОЗЗРЕНИЕ МАЛЕВИЧА: ПРОТИВОРЕЧИВОСТЬ И ЦЕЛОСТНОСТЬ *

Эти заметки представляют собой попытку анализа и интерпретации мировоззрения Казимира Малевича. Предмет этот, на мой взгляд, заслуживает рассмотрения не только как существенный элемент творческой биографии Малевича — общеизвестно, что до сих пор в исследовании его работ и взглядов есть множество белых пятен,— но, шире, и с теоретической точки зрения. Несомненно, что взаимосвязь между философией и идеологией художника, с одной стороны, и его творчеством — с другой, бывает значительно более сложной и противоречивой, чем, например, у писателя. Тогда как многих писателей непосредственно интересует борьба идей (зачастую вполне размытой оказывается сама грань между собственно литературой и изложением философских, нравственных или политических рассуждений), художники, как правило, не склонны к теоретическим суждениям или словесной передаче мыслей. Исключения обычно лишь подтверждают это правило. Что же касается Малевича, то его наследие представляет собой в этом смысле вполне благодарный объект, поскольку он проявлял глубочайший интерес не только к теории искусства, но и ко множеству иных, самых разнообразных идейно-философских проблем. После 1919 года он и вовсе уделял вопросам теории гораздо более пристальное внимание, чем занятиям собственно живописью. Его знаменитая максима, согласно которой перо острее кисти¹, отмечает значительный поворот в его сознании художника и мыслителя.

Есть две причины, по которым каждый, кто хочет ближе познакомиться с непростым жизненным и творческим путем Малевича, должен разобраться в его мировоззрении.

С одной стороны, живопись Малевича примечательна необычайным стилевым разнообразием. Совершенно не удивительно, что многие посетители выставки Малевича, где впервые были достаточно полно представлены все этапы его творчества (организована Stedelijk Museum в Амстердаме в сотрудничестве с

* Вариант этой статьи опубликован на английском языке в журнале *Avant Garde*. 1990. No. 5/6. P. 181—204.

Русским музеем и Третьяковской галереей)², не могли отделаться от впечатления, что выставленные работы принадлежат не одному художнику. Очень трудно вывести общий знаменатель для таких разнородных стилей, как импрессионизм, примитивизм, кубизм, так называемый алогизм и супрематизм. Особенное недоумение у многих посетителей выставки вызвали картины последнего, постсупрематического периода, когда художник, только что заявлявший, что супрематизм — это конечная стадия в развитии искусства, вернулся к фигуративной живописи, не побрезговав даже воспользоваться «затасканной» техникой веризма. Так что вполне правомерным представляется намерение отыскать в мировоззрении Малевича то главное, что лежало в основе его сложного и неровного творческого развития. С другой стороны, обилие теоретических работ Малевича также безусловно подталкивает к исследованию его идейной позиции: его многочисленные статьи по искусству, философии, религии, вопросам науки, общества, политики и пр. представляются богатейшим источником сведений о различных аспектах мировоззрения художника.

Однако анализ и интерпретация заметок и статей Малевича — дело непростое: читать и понимать их необычайно трудно. Каждый, кто стремится ухватить суть мысли Малевича, должен приноровиться к своеобразной — зачастую уклончивой, метафизической или загадочной — манере выражения автора.

Сразу же возникает актуальный вопрос: основаны ли тексты Малевича только на внерациональном и даже мистическом переживании? Может ли сама концепция супрематизма быть объяснена только определенными историческими условиями (эсхатология и утопия русской революции), или же отрицание фигуративного начала составляет логическое развитие современного искусства? Некоторые исследователи даже убеждены, что источником художественного и теоретического творчества Малевича служит его особое мышление, а именно некий настоящий внутренний позыв к абстракции, и что его тексты следует разбирать путем особых критических приемов, подобных Писанию³.

Независимо от того, как мы ответим на эти вопросы, Малевича нельзя воспринимать ни как профессионального теоретика искусства, ни как философа, с беспристрастной объективностью разбирающего избранный им предмет.

В своих теоретических работах Малевич преследовал четыре основные цели: расправиться с устоявшимися эстетическими и идеологическими нормами и тем расширить пространство нового искусства (такие полемические статьи, как «Письмо К. С. Малевича к А. Бенуа, 1916, «Архитектура как пощечина железобетону», 1918 и т. д.); провозгласить, разъяснить и защитить основы беспредметной живописи («От кубизма и футуризма к супрематизму», 1915, «Супрематизм. 34 рисунка», 1920, «Супрематическое зеркало», 1923); сформулировать общие законы происхождения и развития новых течений в искусстве (трактаты «Введение в теорию прибавочного элемента в живописи», 1926, «О поэзии», 1919, «Худож-

ник и кино», 1926 и множество других); и, наконец, уделить внимание разнообразным вопросам философии, религии, морали, идеологии и политики («Бог не скинут», 1922, «Философия калейдоскопа», 1922, «Мир как беспредметность», 1923, и пр.). Кроме того, перу Малевича принадлежат художественные тексты и стихи: «Кор ре реж...» (1915), «Отрежь пальцы» (1913) и др.

Очерки Малевича имеют свои стиливые особенности: как правило, художник избегает прямого выражения своих мыслей, иногда предмет обсуждения тонет в потоке метафор и перифрастических речений. Как следствие, эмоциональные и и субъективные элементы начинают брать верх над рациональными: особо важную роль начинает играть голос самого автора. Малевич владел различными выразительными и риторическими приемами, в число которых входят ирония и сарказм, афористическая краткость, лозунг, бранные выражения и возгласы, риторические вопросы, повторы, неожиданные изменения стиля и тональности, смешение различных, противоречащих друг другу элементов и др.

Стилистическая неоднородность текстов Малевича соответствует мозаичности их содержания. Трактат, посвященный самым отвлеченным проблемам теории бытия и познания, входит в обсуждение частных вопросов искусства, технических приемов и конкретных исторических моментов. Анализ цветоощущения и его связи с химическими формулами не входит в противоречие с их символическим осмыслением; рассуждения о настоящем ведут к утопическим пророчествам и *vice versa*; космические грезы разъясняются в технических терминах. В самом стремлении объяснить во всей их сложности культурные, социальные и антропологические явления Малевич подчеркивал взаимосвязь и взаимную обусловленность различных областей человеческой деятельности, например, религии и искусства, политики и мифологии, искусства и техники, условий жизни и психологии, ума и интуиции и т. д. С другой стороны, Малевич стремился ухватить самую суть некоторых специфических проявлений деятельности человека и общества, в том числе искусства, религии, науки и экономики. В то же время он был против односторонней зависимости одного вида деятельности от другой. Особенно он восставал против подчинения искусства несовместимым с ним, по его мнению, требованиям религии, экономики и политики.

Малевич не имел философского образования, да и не испытывал потребности придерживаться строгих правил профессиональной научной дискуссии. Как и другие русские авангардисты, он был скорее пророком, чем мыслителем; все свои умственные и душевные силы он положил на решение неотложных задач Нового Искусства, в особенности супрематизма. Не вполне корректно, следовательно, оценивать статьи Малевича с точки зрения профессионально-философской. При этом размышления Малевича по отдельным вопросам искусства, показывающие способность автора к аналитическому мышлению, не могут рассматриваться как результат последовательного и объективного подхода. Ученый ис-

художественный критик созерцает искусство как таковое, не претендуя на создание каких-то эстетических установок, но рассуждения Малевича по поводу искусства завершаются доводами в защиту Нового Искусства. Художник искал для него новые формы и методы в соответствии с только что найденными выразительными средствами.

Философские и идеологические воззрения Малевича также выросли не на почве академических рассуждений или конкретной *idée fixe*, но порождены той же ведущей силой — стремлением к оптимальному разрешению насущных проблем современной художественной практики.

В мировоззрении Малевича нетрудно обнаружить множество противоречий и непоследовательностей на разных уровнях. Некоторые из них можно понимать как следствие развития идеологических установок художника за бурные годы войны и революции: они связаны с такими социально-политическими моментами, как понятие прогресса, отношение к революции, роль современной технологии в жизни и искусстве, организация общества будущего и др. Прочие же неувязки скорее вытекают из присущих Малевичу особенностей мышления и подхода к действительности, например противоречие между динамической и статической концепциями человека, жизни и искусства, между рациональным и иррациональным, объективным и субъективным, между наукой и верой, детерминизмом и волюнтаризмом и т. д.

Рационализм проявляется в теоретических рассуждениях Малевича во множестве отсылок к различным наукам: ему было свойственно использование в измененном виде различных терминов из области физики, химии, астрономии, биологии, медицины, физиологии и др. при попытках досконально разобраться в разных сторонах сложных культурных и психологических явлений, прежде всего в структуре произведения искусства, в путях развития современных живописных стилей и течений, при объяснении процессов творчества, взаимоотношения искусства и общества и т. д. Такая аналитическая стратегия ясно просматривается в таких исследованиях, как «Введение в теорию прибавочного элемента в живописи» (1926) и статьях о современном или «новом» искусстве (1923—1924), в которых Малевич пытался открыть объективные законы происхождения и развития течений авангардного искусства от импрессионизма до супрематизма. Некоторые историки и теоретики искусства считают этот теоретический подход⁴ результатом отрицательного влияния методологии русских формалистов. Отрицать влияние формализма на искусство русского авангарда, разумеется, невозможно, как и то, что формализм, в свою очередь, получал подпитку в среде авангардного искусства. Однако на художественные концепции Малевича повлияли отнюдь не только теории формальной школы; в его статьях выявляются и другие источники, например, эмпириокритицизм, прикладная психология и эстетика и, наконец, учение о рефлексах — одно из направлений материалистической физиологии. Ниже будет разобрана роль всех этих влияний.

Не могу согласиться с тем мнением, что в основе мировоззрения Малевича лежат, главным образом, спиритуализм и мистицизм⁵. Безусловно, существует непосредственная или косвенная связь теорий Малевича с этими течениями и в первую очередь с русскими символистами, чья философия вращалась вокруг эсхатологических пророчеств, утопий, исследований четвертого измерения и т. п., причем решающее значение придавалось интуитивному постижению окружающего. Исследователи, занятые анализом элементов теории познания в супрематизме Малевича, часто ссылаются не только на Шопенгауэра, но и на Платона, Лао-Цзы, Майстера Экхарта и других провозвестников мистических, субъективистских и эзотерических доктрин. Однако было бы ошибочно полностью игнорировать в теоретических и философских размышлениях Малевича рационалистические и эмпирические моменты.

Как мне уже приходилось отмечать, внутренний антагонизм, типичный для рассуждений Малевича,—не случайность, а характерная черта всего русского авангарда, присущая и Маяковскому, и Хлебникову, и Кандинскому. Внутреннюю противоречивость мировоззрения Малевича необходимо рассматривать в историческом контексте русской культуры. И с этой точки зрения аналитические тенденции теории искусства Малевича уже не будут восприниматься как некие чужеродные элементы.

В теоретических и философских рассуждениях Малевича нет конкретных социально-политических программ. В этом отношении они перекликаются со взглядами таких русских мыслителей того времени, как Лев Шестов, Николай Бердяев или Сергей Булгаков, которые отрицали всяческий позитивистский и материалистический утилитаризм. Малевич утверждал полную независимость искусства от идеологии и утилитаризма, дотоле мешавших ему. Эти взгляды Малевича перекликаются с критикой Шестова, осуждавшего то избыточное значение, которое придавали в России идеологии. Шестов указывал на тот вред, какой причиняет русской культуре яростная схватка идеологий, приводя как ярчайший пример литературу русского реализма. Однако Шестов критиковал и доктрину, приносившую поиск истины в жертву условностям, принятым для научной дискуссии,—таким, например, как требование формальной стройности, исчерпывающих обоснований и завершенности доказательств. Он предпочитал неровную и субъективную манеру эссе безличной четкости научного труда⁶. Однако, невзирая на явное сродство теоретических работ Малевича и упомянутых выше мыслителей, тексты Малевича отличаются особым, ни на кого не похожим стилем. Основоположник супрематизма с презрением относился к риторике русского Серебряного века, перенасыщенной символизмом и метафорами. Малевич не любил слов «дух», «вдохновение», «таинство», «извечная гармония природы» и т. п., предпочитая пользоваться профессиональной, научной или стилизованной под нее терминологией, например «нервное ощущение», «прибавочный эле-

мент», «организм», «рефлекс», «динамические связи», «чувствительность нервных волокон», «кристаллическая структура», «энергия» и др.

Противоречие аналитической и синтетической установок философии Малевича может объясняться как сочетание, а еще лучше — противостояние — двух исторических течений, а именно: авангардистского новаторства в искусстве и символистских устремлений к постижению космических таинств.

Одним из наиболее типичных противоречий авангарда было противоборство подходов к действительности. Итальянские футуристы и примыкавшие к ним последователи различных течений конструктивизма провозглашали грядущую машинную эру, тогда как внимание поборников других направлений авангарда: немецких экспрессионистов, французских фовистов, русских примитивистов, дадаистов, сюрреалистов и др. — было сосредоточено в первую очередь на «природе» и изучающих ее естественных науках.

В русском кубофутуризме возобладало органическое восприятие мироздания, а не преклонение перед машинами и технологией — по этой причине приезд Маринетти в Петербург в январе 1914 года и потерпел в некотором роде фиаско. Многие коренные преобразователи русской поэзии и искусства, например, Хлебников, Маяковский, Филонов, выражали свое отвращение к грозной и всечеловеческой мощи техники (ср. «Журавль» Хлебникова).

В этой полемике с итальянским футуризмом Малевич занял особую позицию. Он принял новое «искусство металла», отринув устаревшее «искусство плоти», но он не разделял преувеличенных восторгов перед триумфом машинной цивилизации — в этом отношении он проявлял некоторый скепсис (см. его литографию «Одновременная смерть человека в аэроплане и на железной дороге», 1913). Что же касается склада ума, образа жизни и психологических потребностей (например, потребности во внутреннем покое), то корнями Малевич глубоко врос в патриархальную почву сельской России⁷. Все картины, рисунки и литографии, относящиеся к его примитивистскому периоду, убедительно свидетельствуют об этой «консервативной», органической стороне его природы и жизненной философии. И, конечно, не случайно Малевич, творец супрематического царства абстрактной, беспредметной, геометрической упорядоченности, позднее, в постсупрематистский период, возвращается к предметной образности нового примитивизма. Такой предельно упрощенный взгляд на человека и мироздание можно расшифровать как выражение некоторых нравственных моментов в супрематистской антропологии художника (человек как «беспредметность»).

Как бы ни было противоречиво мировоззрение Малевича, это, я уверен, не нарушает внутренней стройности его мысли: его философские и идеологические положения менее всего представляют собой *disiecta membra*, лишённые общей связи. Однако возникает вопрос: на каком же уровне искать предполагаемую общность? Как уже отмечалось, по крайней мере не на философском,

так как Малевич не был профессиональным философом и его рассуждения диктовались, в первую очередь, не потребностью в логической стройности доводов, но нуждами художника, новаторским импульсом авангардиста.

Нельзя указать в этой связи и на какую-либо конкретную социальную или идеологическую программу, поскольку развитие Нового Искусства определялось своей собственной внутренней заданностью. Мы не можем, разумеется, полностью отрицать вмешательство идеологии, но для полного объяснения ее недостаточно: в некоторых случаях одна и та же идеология порождала различные направления в искусстве (например, идеологическая подоплека русского конструктивизма явно находится в родстве с пролеткультовской).

И все же как в теоретических, так и в художественных работах Малевича можно найти одну общую постоянную черту: стремление довести любое творческое начинание или установку до логического конца. Малевич всегда отрицал половинчатые решения; он отвергал, как правило, любую эклектику, полагая такую не только выражением нерешительности, беспомощности и дилетантизма, но и свидетельством моральной ущербности.

Малевич считал супрематизм логическим завершением, высшим результатом бурного развития⁸.

Позднее, в начале 20-х гг., используя и обобщив собственный опыт, Малевич сформулировал теорию «прибавочного элемента», представлявшую собой сердцевину его теоретического *magnum opus* — описания различных аспектов его философии беспредметности. Эта теория несколько сродни структуралистской концепции диахронических целостных структур. «Прибавочный элемент» играет роль скрытой движущей силы, которая, вторгаясь в некоторый «организм», вызывает полную перестройку его структуры, порождая новый иерархический порядок в расположении элементов⁹.

В относительно короткой, но динамичной истории искусства авангарда личность художника была подчинена характерным изменениям творческого метода. Этот важный для авангардизма момент был пророчески сформулирован Андреем Белым в очерке «Будущее искусства» (1907), где ставится знак равенства между индивидуальностью творчества и индивидуальностью метода. По мысли Белого, ограничивая творчество современными художественными формами, мы приговариваем его к зависимости от власти метода; искусство делается познанием ради познания — без предмета. Так Белый теоретически предсказал метод беспредметности. Он даже использовал само понятие беспредметности, занявшее восемью годами спустя ключевое положение в супрематизме Малевича: если в искусстве утвердится беспредметность, то творческий метод станет «вещью в себе»; целью искусства делается поиск собственного метода.

Философская радикальность Малевича заключалась в категорическом отказе от всякого примирения противоречий. Его основным кредо было «все или ничего».

В отношении теории познания Малевич придерживался последовательного агностицизма; по его мнению, мы ничего не можем сказать о сути природы или вещества: «вещь в себе» остается полностью неведомой. Что ни говорить о «сущности», таящейся в наших ощущениях, с помощью каких бы идей, понятий или образов ни пытаться проникнуть в эту сущность, мы наблюдаем полный ноль, только «ничто», никогда не раскрывающее нам тайну «беспредметности».

Та же непререкаемая позиция характерна и для размышлений Малевича о социальных, а следовательно, и о политических проблемах. Квадрат в его представлении являлся символом нового общественного порядка. Безупречная симметрия и уравновешенность этой геометрической фигуры отрицает «деспотичное», строго иерархическое построение треугольника. В этом смысле супрематический куб и египетская пирамида — антагонисты. Малевич возлагал надежды на советскую революцию, но отвергал ленинизм — официальную идеологию партии большевиков (после смерти Ленина в 1924 году) как доктрину, которая подменила динамичность подлинного революционного материализма статичным псевдорелигиозным культом¹⁰. Создатель супрематизма не доверял «образам», то есть должным идеям и понятиям. Общество, претендующее на истину в будущем, питалось утопизмом анархо-коммунистического толка.

В понимании Малевича квадрат был не только основным элементом супрематической живописи, но отражением вещей (предметов). С его точки зрения последовательный материалист должен отвергать любой вымысел и выдумку, он не должен идеализировать и приукрашать действительность и не должен приписывать вещам и событиям символический смысл.

Малевич пытался избегать традиционного противопоставления идеализма материализму; его позиция была сродни эпистемологии Эрнста Маха, чья теория познания (так называемый эмпириокритицизм) подверглась суровой критике Ленина в 1908 году. Мах доказывал, что единственно достоверно для нас свидетельство наших чувств — мы не можем познать, что за этим скрывается, это нам неподвластно. Через свои ощущения человек подвергается непрерывному воздействию потока толчков и раздражений; он реагирует на внешний мир во многом бесконтрольно и бессознательно. Малевич полагал, что основные усилия человек должен прилагать к поддержанию живости сознания, к сохранению уравновешенности и спокойствия ума — труднодостижимые и еще гораздо более трудносохраняемые качества.

С этой же позиции Малевич оценивает творчество художника как взаимодействие с его окружающим, как органический процесс, подчиняющийся объективным законам (скорее физиологическим, чем психологическим или общественным). Доводы и терминология Малевича выдают влияние так называемой рефлексологии — учения об условных рефлексах. И. П. Павлов, открывший это явление, пытался анализировать поведение в терминах произвольных связей воз-

буждения и отклика. С этой точки зрения такие психологические понятия, как «намерение», «воля», «мотивация» и т.п., не имеют смысла. Однако Малевича больше привлекали рефлексологические исследования В. Бехтерева, другого знаменитого русского физиолога и медика, который был убежден, как и Павлов, что психологические явления и процессы следует объяснять физиологическими причинами. Но подход Бехтерева к рефлексологии, учитывающий индивидуальные и социальные факторы, был более тонким, чем упрощенный бихевиоризм Павлова, не отдающий должного уникальности человеческого сознания. Малевич также сочувствовал стремлению Бехтерева освободить науку о человеке от всяческих субъективистских наслоений. При этом Бехтерев подменил психологию рефлексологией личности, а социологию — коллективной рефлексологией¹¹. Влияние рефлексологии на теории Малевича проявилось в детерминистской убежденности последнего в том, что взаимоотношения между художником и его творениями, а также между художником и его окружением можно свести к определенным формулам с использованием терминов тех наук, которые исследуют внутренние и внешние процессы в органическом мире. Некоторые аспекты рефлексологии нашли отражение и в педагогической работе Малевича¹².

По мнению Малевича, внутренняя логика развития современного искусства заключается в тенденции последовательно отсекаать все идеологические функции: начиная от импрессионизма, искусство стремилось избавиться от религиозных и идеологических нагрузок, чтобы обрести независимость от церкви и государства. Супрематизм — вот кульминация этого процесса: живопись, сбросившая ярмо фигуративности и идеологичности, претерпела глубинные изменения своей сути — наконец-то она могла идти своим путем к своим целям. Живопись в традиционном понимании прекратила свое существование.

Таким образом, различные периоды в творчестве Малевича — это не беспорядочное нагромождение стилей, а связанная последовательность этапов на пути к одной — поначалу неведомой — цели. Любой стиль — от импрессионизма и пуантилизма до аналитического кубизма и алогизма — давал Малевичу что-то новое в плане как художественном, так и философском. Ключевую роль в этом процессе сыграл кубизм: он провозглашал автономность искусства, отменял его зависимость от изображаемого предмета, а также от любого «текстового содержания». Картины кубистов были — по словам Аполлинера — сродни музыкальным произведениям. Опыт футуризма был важен для Малевича тем, что это движение придавало особое значение динамичности современной жизни и непрерывному процессу обновления.

Эти аспекты творческого метода Малевича проступают тем ярственнее для нас, что художник сам разъяснил их в своих супрематических манифестах и в теоретических работах 20-х гг. Все же один краткий, но выдающийся эпизод творческого пути Малевича остается озадачивающим: это так называемый ало-

гизм, представленный такими «абсурдными» вещами, как «Англичанин в Москве» (1913—1914) и «Корова и скрипка» (1913). Недавно были предприняты попытки рассмотреть эти картины как загадочные аллегории: предполагается, что каждый элемент изображения может быть дешифрован как звено какого-то скрытого послания¹³. При всем хитроумии интерпретаций нельзя обойти вниманием один вопрос: какое место занимал «абсурд» в живописи Малевича и какова была его функция? Была ли это попытка использовать живопись как средство передачи сложных сообщений, неожиданный возврат к подобию «текстовой» живописи, к, так сказать, футуристического реализма? Если мы примем такую точку зрения, нам придется согласиться, что алогизм стоит в противоречии с главным направлением всех поисков. По-моему, это совершенно неоправданный вывод. Мне кажется, что алогизм был ироническим прощанием со всеми «текстовыми» сообщениями в живописи, парадоксальным доводом в пользу того, что живопись нельзя пытаться заставить «говорить» и что принимаемое на веру мироустройство — не что иное, как иллюзия. Такая интерпретация позволяет понять, что алогизм был последним шагом — вернее, прыжком — на пути из мира предметов и «образов» в космос беспредметности.

Малевич считал супрематизм, который был для него всеобъемлющим источником вдохновения, не только высшим достижением живописи, но и открытием непреходящего значения. Малевич подчеркивал, что супрематизм нельзя объяснить рационалистически, поскольку он, как и беспредметность, не имеет понятийного определения, а при попытках определения его любой анализ и синтез навсегда останутся тем, чем они являются, то есть навязанным научным исследованием¹⁴.

Статьи Малевича о супрематизме, следовательно, нельзя рассматривать как научное исследование: они основываются на дедуктивном поиске многообразия значений и граней беспредметности; он пытался сделать все выводы из этого сложного и таинственного феномена, пользуясь, как правило, метафорической интерпретацией, аналогией, символическим объяснением слов, знаков и формул.

С точки зрения социального статуса Нового Искусства, беспредметность занимает положение искусства будущего бесклассового общества. Супрематизм, провозгласив отрицание всех идеологических предрассудков («образов», «галлюцинаций»), настаивает на праве искусства иметь собственную «идеологию», то есть преследовать свои особые цели. В то время как официальная советская идеология подчинила искусство и культуру политическому и экономическому фундаменту, Малевич подчеркивал тот факт, что особый характер произведений искусства позволяет им пережить политические и общественные условия, в которых они создавались. Античная статуя Венеры или средневековая икона, вы-

ставленные в музее, могут, наконец, утратив свои преходящие функции предметов культа, заявить о своей истинной художественной ценности.

С другой стороны, Малевич останавливается на тезисе, типичном для всего авангарда и впервые сформулированном в манифестах итальянских футуристов: тезисе, говорящем о причинной связи между цивилизацией и искусством, между машиной и новой позицией художника. Как бы то ни было, этот тезис о некоей общественной детерминированности искусства не идет ни в какое сравнение с вышеупомянутым тезисом исторического материализма, потому что Малевич считал Новое Искусство не отражением или производным от существующего экономического базиса, а скорее признаком и предвосхищением грядущего общественного порядка. Малевич последовательно отвергал возврат советского искусства к пережиткам классицизма и реализма: он был убежден, что этот шаг назад означал отставание всего общества. Он считал монументализм и историзм в искусстве признаками загнивания общественного строя.

Не так давно в связи с возрастающим интересом к происхождению и истории абстракционизма возникла новая интерпретация малевичевского супрематизма, сводящая истоки этого и других направлений беспредметного искусства к различным спиритуалистическим, мифологизирующим и эзотерическим течениям. Так, например, эта концепция вдохновила организаторов представительной выставки «Спиритуализм в искусстве: Абстрактная живопись 1890—1985»¹⁵, где работы Малевича как одного из первопроходцев абстракционизма занимают видное место среди полотен Кандинского, Купки, Мондриана, Делоне и других художников. Однако же такая концепция может распространяться не столько на постимпрессионистские течения в новом искусстве, сколько на живопись символистов, вдохновлявшихся мифологическими, философскими, религиозными и другими «литературными» источниками, а поэтому менее нуждавшихся в специальных технических выразительных средствах живописи. В этом смысле искусство символистов было вполне эклектичным.

Ранее подобный подход к абстрактному искусству мог приводить к тому, что картины и рисунки первых абстракционистов могли рассматриваться даже как предметы культа (например, работы шведской оккультистки Хильмы аф Клинт).

Малевич, Кандинский и другие пионеры беспредметной живописи стремились к полной независимости искусства. Почему же они должны были вновь принимать эту зависимость живописи от спиритуалистических, герменевтических и всевозможных магических учений?

Теоретические и философские построения Малевича о беспредметности — это выражение утопических и эсхатологических идей, понятий и настроений, типичных для русского общества и культуры в период войн и революционных потрясений. Этот феномен мысли и искусства появился на свет, во-первых, благо-

даря радикальному отрицанию всех традиционных идеологических, культурных и общественных ценностей и систем; во-вторых, он послужил выражением утопических мечтаний о будущем человеческого общества. Творения Малевича — это важная часть русского футуризма. Николай Бердяев назвал это движение «дикарской» реакцией на культуру «декадентства», обозначавшую гибель старого времени и косвенно приближение новой эры. Бердяев находил в футуристической «дикости» положительные черты: напор, динамизм, жизненность; он не рассматривал отрицание футуристами культурных ценностей, возврат сознания к нулевой точке (в этом отношении наблюдается некоторое сродство с учением Толстого) как пустой жест нигилистов, а относился к ним как к необходимым условиям нового творения, нового порядка.

С другой стороны, такие ярлыки, как «дикари» и «невежи», навешивали на футуристов некоторые символисты, например, Александр Бенуа и Дмитрий Мережковский, который считал знаменитый «Черный квадрат» Малевича кощунственным. Малевич принимал все эти бранные прозвища¹⁶. Это не было лишь ироническим жестом: позиция эта основывалась на идее, которая в начале века была привлекательной для поэтов и мыслителей, примыкавших не только к символистским, но и к революционным кругам (в том числе — марксистским), а именно к идее «богостроительства», предполагавшей свержение «старого» Бога для того, чтобы новый — Человекобог — занял его место.

После Октябрьской революции утопизм Малевича претерпел изменения: он приобрел новые формы и перспективы. Малевич ожидал появления нового Феникса из пепла старого мира, но этого не произошло. Все же концепция беспредметности не переставала притягивать Малевича. С 1915 года и в течение последующих двадцати лет она занимала центральное место в его творчестве.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «...кистью нельзя достать того, что можно пером. Она растрепана и не может достать в извилинах мозга — перо острее». Супрематизм. 34 рисунка. Витебск, 1920. С. 3.

² См. каталог выставки: Малевич / Malevich. Амстердам, 1988.

³ E. Martineau. Préface.—K. S. Malevich. Le miroir suprématisme. Lausanne: L'Age d'Homme, 1977. P. 8.

⁴ A. Nakov. Le nouveau Laocoon.—K. Malevich. Ecrits. Présentés par A. Nakov. Paris: Gerard Lebovici, 1986. P. 27—29.

⁵ E. Martineau. Op. cit., A. Nakov. Op. cit. Таково же мнение Ж.-К. Маркадэ, Ш. Дуглас, Дж. Боулта, Ф. Ингольда.

⁶ См.: K. S. Malevich. The World as Non-Objectivity. Unpublished writings 1922—25. Vol. III. Copenhagen: Borgen, 1976. P. 57; 220—228.

⁷ См.: автобиографические заметки Малевича в: Малевич / Malevich. Op. cit. P. 102—111.

⁸ Там же. С. 264.

⁹ См. К. Малевич. Введение в теорию прибавочного элемента.—*Russian Literature*. XXV—III. 1989. Special Issue. *The Russian Avant-Garde*. XXXI. Kasimir Malevich; M. Grygar. Теория прибавочного элемента Казимира Малевича. Там же.

¹⁰ К. Малевич. Из книги о беспредметности: К. Григар. Ленинизм и беспредметность.—Там же.

¹¹ В. М. Бехтерев. Коллективная рефлексология. Пг., 1921; О связях между рефлексологией и супрематизмом см.: И. И. Иоффе. Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления. Л., 1933.

¹² Л. С. Бурсма. Об искусстве, художественном анализе и преподавании искусства: теоретические таблицы К. Малевича.—Малевич / Malevich.

¹³ W. S. Simmons. *Kasimir Malevich's Black Square and the Genesis of Suprematism, 1907—1915*. New York—London, 1981. Ch. 4.

¹⁴ К. Малевич. Мир как беспредметность.—K. Malevitch. *Suprematismus*.—*Die Gegenstandslose Welt*. Köln, 1962.

¹⁵ M. Tuchman (ed.). *The Spiritual in Abstract Painting 1890—1985*. Los Angeles, 1986; E. Van Uiter. *Wet geloof in de moderne Kunst*. Amsterdam. 1987.

¹⁶ Письмо Малевича к Бенуа. Рукописный отдел Русского музея. Ф. 137, дело 1186, л. 3.

Раздел IV

Художники. Живопись

Александр Флакер
Загреб

ОСЛИНЫЙ ХВОСТ

Об одном самоименовании

Названия художественных группировок, несмотря на возможные вызываемые ими заблуждения, все-таки принадлежат истории литературы и искусства, являясь часто сигналами определенных стилевых тенденций. История русской культуры XX века, века постоянной смены художественных направлений, изобилует примерами семантических смен самоименований и именовании. В качестве примера можно привести ряд самоименований литературных группировок, в критике обозначаемых именем «русского футуризма». Эти группировки выступали под именами «импрессионизма», «эго-футуризма», «Гиллеи», «Мезонина поэзии», «Центрифуги», даже «Вседури» и «психо-футуризма», причем особенно заметно хлебниковское стремление названием «будетлянства» отмежеваться от итальянского источника, а ему же созвучно понятие «будущников», предлагаемое Ларионовым для живописи. Именно поэтому несостоятельным кажется упрямое пользование именем итальянского движения для обозначения главного корпуса русского литературного авангарда, тем более что термин «футуризм» в искусствоведении не привился или же обозначает только частные явления и тенденции. В некоторых случаях тождество имени «двух футуризмов» привело к пониманию, не всегда соответствующему толкованию самих литературных текстов [ср.: Bogdanovič 1963; Sola 1984 и др.]. Толкование поэзии Маяковского выигрывает больше при ее сопоставлении с немецким экспрессионизмом [ср.: Михайловский 1939: 388, 403], чем с оноματοпоэтикой Маринетти!

Наименования групп художников отличаются еще большей пестротой, чем групп литераторов. Группировки на этом поприще возникают преимущественно от выставки до выставки и, постоянно противоборствуя, не отличаются долговечностью и прочностью. Однако уже беглый обзор названий выставок между 1907 и 1911 гг. может дать хотя бы некоторое представление о движении русского искусства от модерна к авангарду.

Один из ведущих деятелей авангарда, Давид Бурлюк, участвовал в следующих выставках: «Стефанос», М., 1907—1908; «Венок», СПб., 1908; «Современные течения в искусстве», СПб., 1909; «Салон» В. Издебского, 1909—10; «Треуголь-

ник — Венок — Стефанос», СПб, 1910; «Союз молодежи», Рига, 1910; «Бубновый валет», М., 1910—1911 [Ср.: Харджиев 1976, II]. «Венок» или «Салон» — названия традиционные, греческое же «Стефанос» соотносится с культом античности внутри русского символизма [ср. заглавие книги Брюсова, 1905], «Союз молодежи», несмотря на авангардизм группировки, все еще связан с понятийным рядом европейского модерна (ср. журналы «Jugend», «Młodość», хорватский журнал в Вене; или же общие понятия Jugendstil или Młoda Polska, бытующие поныне в искусство- и литературоведении); название переходной к авангарду выставки «Голубая роза» (1907) возвращает ее в эпоху символизма. Первое воистину авангардное самоименование обозначает и первую сложившуюся в русской живописи авангардную группировку. Это — «Бубновый валет».

Наименование выставки «Бубновый валет» провоцировало своей установкой на лудизм: ссылкой на игру в карты. Выставку 1910 г. устроили Ларионов, Д. Бурлюк, Лентулов; в ней участвовали Гончарова, Машков, Кончаловский, Фальк, Куприн, А. Экстер, Малевич, французские живописцы и немецкая группа (Кандинский, Явленский, Г. Мюнтер, М. Веревкина и др.). Название группы принадлежало Ларионову и воспринималось в духе привычных значений: «валет — молодость, а бубны — цвет» (Малевич) или — «масть — страсть, валет — молодой человек» [Волошин, ср. Харджиев 1976: 32, прим. 76]. Однако наименование кажется нам более значимым. Во-первых, карты в русской литературе обозначают роковую комбинаторику (ср. *Пиковая дама*). Во-вторых, знак бубен отличается своеобразным геометризмом, определяющим привычное европейское название масти (франц. *carreau — une des couleurs de jeu de cartes, marqués par des carrés rouges. Petit Larousse*; нем. *Karo* и пр.). Кроме того, эта масть обозначала тоже «красный или желтый четырехугольный лоскут, нашивавшийся осужденным на каторгу на спине» (Ушаков. Ср. у Блока: «В зубах — сигарка, примят картуз / На спину б надо бубновый туз»), что не могло не восприниматься как установка группы на альтернативность. Наконец, валет от туза и короля отличается тем, что его название заимствовано из французского языка (*valet*), причем в русском языке это слово применяется только в картах, а во французском обладает гораздо более широким семантическим полем ('слуга' в разных значениях, из которых выделяем значение постоянного персонажа театрального зрелища: *valet de comédie*). Итак, наименование группы, являясь провокативным [выставка вызвала «единодушное негодование ценителей искусства», Волошин. Ср. Харджиев: 32; Поспелов Г. Г.], одновременно указывало на движение от сезаннизма к геометричности кубизма, подчеркивало принцип комбинаторики в искусстве и явную установку на французские модели.

Выставка под названием «Ослиный хвост» возникла вследствие расхождения группы художников, возглавляемых Ларионовым, с «Бубновым валетом». В наброске анонса к выступлению группы (1911) сразу же указывалось на происхож-

дение ее наименования, связанное с провокативной мистификацией, имевшей место в парижском Salon des Indépendants в 1910 г. Текст анонса написан рукой Сергея Боброва [Харджиев 33, прим. 76], причастного к группировке автора выступления на заседании общества «Ослиный хвост» [ср. Сарабьянов 1993: 325—326], однако надо считать, что решительную роль при выборе имени сыграл Михаил Ларионов, бывший «автором» имени «Бубновый валет».

В связи с возникновением «Ослиного хвоста» мы должны, однако, сперва обратиться к парижскому первоисточнику. Об этой истории читаем подробно у А. М. Редько в главе « Возмездие. Картина «Боронали» в Париже в 1910 г.» (1924; 68—69), причем эта глава восходит к его же статье 1914 г. [ср. Харджиев: прим. 76]. Русский «Ослиный хвост» Редько упоминает только в качестве распространения «культы случайности» [89]. Подчеркивая принцип алеаторики, вынесенный в заглавие «Ослиного хвоста», мы должны обратить внимание и на некоторые факты, дающие и другие значения парижской «буффонаде».

Заглавие картины, написанной якобы художником Боронали — анаграммой французского слова *aliboron*, обозначающего «*homme ignorant qui fait le con-paisseur*» или просто «осла», содержало дополнительные значения. Заглавие картины «*Et soleil s'endormit sur l'Adriatique*» соответствовало «имени» художника: если итальянское имя художника-осла, намазавшего своим хвостом картину, содержало уже издевательскую ссылку на итальянский футуризм, то «заснувшее» солнце являлось пародией на многочисленные не только «восходы солнца», но и «закаты» (ср. *crépuscule*, сумерки в русской культуре конца XIX — начала XX века) — был это уход солнца из живописи (ср. «оперу» Крученых — Малевича — Матюшина «Победа над солнцем»), вызов не только импрессионизму, но и солнечному витализму модерна (ср. Бальмонт, «Будем как солнце!»). Адриатика появляется в заглавии тоже не случайно: для французов — это, с одной стороны, плацдарм Маринетти, с другой стороны, «варварский» берег, с которого во французскую культуру времени романтизма прибыла мистификация Проспера Мериме *La Guzla*, давшая толчок «Песням западных славян» Пушкина. В понимании Европы хорватский берег Адриатики стал таким образом берегом «морлацкого» *Naturvolk!* Надо при этом учесть, что к другому берегу Адриатики, противостоя Маринетти, обратился и Хлебников, упоминая наряду с Ломоносовым «учителя» Бошковича [«Дети выдры», 1913. Хлебников 1986: 433] или же выделяя город Дубровник «с его пылкими страстями, с его расцветом», город культуры, оставшийся «незнакомым русской словесности» [«О расширении пределов русской словесности», 1913; 1986: 593]. Обращаем внимание и на мотив «умершего солнца» над не-романтическим и не-импрессионистским морем: «море из черного с красными струями стало зеленым» [«Дети выдры», I-ый парус, 1912; 1986: 431].

Надо считать, что авторы наименования группы «Ослиный хвост» знали все подробности, связанные с эстетической провокацией парижских «эксцессиви-

стов» и «таинственной картиной», о которой писала европейская и американская печать [ср. Редько: 84—85].

Название группы «Ослиный хвост», по-видимому, было ларионовской находкой, представляющей оппозицию «Бубновому валету» [о групповых междуусобицах ср. «Полутораглазый стрелец», Лившиц 1989: 352—373]. Если «Бубновый валет» предлагал геометризм, то «Ослиный хвост» противопоставлял ему «свободные» мазки, если «бубновая масть» предлагала исключение из приличного общества, то «ослиный хвост» противопоставлял растворение в безымянности; если «валет» предьявлял связь с французской культурой, то «адриатический осел» намекал на самобытность двух берегов. В конечном счете, как замечала центральная личность выставки, Наталия Гончарова, «Ослиный хвост» осуждал теоретизирование», концептуализм «Бубнового валета»: «Гениальные творцы искусства никогда не опережали теорией практику, а строили теорию на основе ранее созданных вещей» [Лившиц: 363; ср. письмо Гончаровой в редакцию «Русского слова» в переводе на французский. См.: Loguine 1971: 22].

Если же «Бубновый валет» своим именем провозглашал игру, основанную на системности, то «Ослиный хвост» всякую систему отрицал.

В выставке «Ослиного хвоста» в марте 1912 г., кроме Ларионова и Гончаровой, участвовали Малевич, Татлин, Барт, Роговин, Сагайдачный, А. Шевченко. Провокативность заглавия сразу получила отповедь: цензура считала неуместным появление ликов святых на больших картинах Гончаровой [Евангелисты, 1910—11, х. м., Русский музей, СПб.] на выставке под названием «Ослиный хвост», а Максимилиан Волошин как критик воспринял вернисаж в разрезе лудистском. Свой отзыв о выставке он начал с цитаты из рассказа «Купальские огни» А. Ремизова: «...Криксы-Вараксы скакали из-за крутых гор, лезли к попу в огород, оттяпали хвост попову кобелю, затесались в малинник, там подпалили собачий хвост, играли с хвостом...» [ср. Ремизов 1978: 334].

Дальше критик «применяет цитату», высмеивая сам почин организации выставки и ее открытие: «Криксы-Вараксы» — это были Ларионов и Гончарова, «поповым кобелем» — «Бубновый валет», только собачий хвост для важности был на этот раз назван ослиным.

«Малинником» оказалось новое выставочное помещение в Школе живописи и ваяния, там же его и «подпалили» в день открытия выставки, и настолько удачно, что понадобилось вмешательство пожарной команды.

В дальнейшем Волошин, однако, не подчеркивал провокативность выставки, а отмечал литературность заглавий картин и выделял некоторые качества центральных экспонатов: «⟨...⟩ видишь живопись *широкую, этюдную, часто талантливую, тенденциозно неряшливую, всегда случайную* и долженствующую скрывать в себе *насмешку над зрителем*, кроме того у всех участников О. Х. наблюдается особое пристрастие к изображению *солдатской жизни, лагерей, па-*

рикмахеров, проституток и мозольных операторов [курсив мой — А. Ф.]. И в конце статьи: «Хвосты» не ищут и не задаются определенными замыслами — они пробуют. И все пробы выставляют.» Удачными же «пробами» Волошин считал «Ледоколы» и «Грозу» Гончаровой, «Маркитантку Соню» и «Купающихся солдат» Ларионова.

Если исходящие из приемов «заборной живописи» изображения солдат, парикмахеров и проституток узнаем на сохранившихся холстах Ларионова, то «Мозольного оператора» можем обнаружить в амстердамской коллекции Малевича. Эту картину Камилла Грей [Grey 1974: 133—134] соотнесла уже с «Игроками в карты» Сезанна [1890—92, х. м., Barnes Foundation, Merion, USA], причем надо, исходя из полемики «Ослиного хвоста» с «Бубновым валетом», заметить, что, противопоставляя Сезанну свою плоскостную и примитивистскую композицию, Малевич не случайно выбрал ориентиром именно картину с заглавием, соответствующим названию группы «Бубновый валет», и выставил своего «Мозольного оператора» в «мужицком» окружении Гончаровой и «солдатском» контексте ларионовской живописи. Основной тематической тенденции «Ослиного хвоста» соответствовали и другие картины Малевича: «Похороны крестьянина», «Уборка ржи», «Человек с мешком», «Садовник», «Работа на мельнице», «Крестьянские девушки», «Прачка», «Головы крестьян» [Харджиев: 37], в которых он отходил от постимпрессионизма и свои новые гончаровские «примитивные формы» связывал именно с принципиальным расхождением с «Бубновым валетом», линия которого шла к Сезанну» [Харджиев: 37; Grey 125—126].

Татлин на выставке был представлен известным «Матросом», вариантами «Продавца рыб» — проявлениями «живописного динамизма» [Сарабьянов 1993: 377; Ковалев 1993: 354], а особое место заняли его работы к «народному» зрелищу «Царь Максимилиан». Акцент «примитивизма» дали выставке «вывесочные» работы принятого Ларионовым в компанию [Grey: 122] грузина Пиросманишвили.

Подчеркивая «литературные дерзания» «ослинохвостовцев» и цитируя литературные, описательные заглавия отдельных картин, Волошин своим перечислением напомнил о пренебрежении к сложившимся стилям в насмешливом заглавии целого ряда работ Гончаровой — «О художественных возможностях по поводу павлина» (павлины: китайский, футуристский, кубистский, византийский, в стиле русской вышивки), «Павлин под ярким солнцем» (египетский), х. м., Третьяковская галерея, М. Заглавия картин в этом перечислении свидетельствуют о тяготе к художников «Ослиного хвоста» к внесалонным формам «стиля подносной живописи», «непосредственному восприятию», к форме «фотографического этюда», «газетного объявления», «семейных портретов». Волошин подчеркнул еще и новизну «ослинохвостовской» фактуры: «парикмахеров они пишут розовой губной помадой, фиксатуарами, бриллиантинами и жидкостями для расщепления волос, солдат дегтем, грязью, юфтью» [288] как несколько не случайный, но подчеркивающий согласованный с темой низовой характер живописи.

«Фотографические этюды», упомянутые Волошиным,—это те же работы Ларионова, которыми один из ведущих художников авангарда озаменовал свой интерес к опыту фотографической техники [преломление лучей!], ведущему его по направлению к новому движению — «лучизму».

Манифест же «Лучистов и будущников», опубликованный в книге «Ослиный хвост и мишень», является в этом смысле не только заявкой на сейчас уже *цельное* [«Мишень» — имя новой ларионовской выставки!], а не случайностное искусство, но и некоторым послесловием к «Ослиному хвосту». Манифест этот отказывается от оппозиции «нового» и «старого» искусства, отказывается от следования «современному западному» искусству, обращаясь не к художественным группировкам, а к «простым, нетронутым людям» и к «стилю» современной *бытовой* и технической цивилизации, к «Востоку», а не к Западу, и к «национальности», представляемой «малярами», то есть *низовой* живописью. Одновременно манифест провозглашал лучизм как синтетическое искусство, «живопись самоудовлеющую, имеющую свои формы, цвет и тембр». Манифест подписали Н. Гончарова, И. Зданевич, И. и М. Ларионовы, М. Ле-Дантию, А. Шевченко и др. [ср. Сарабьянов 1992: 326—327].

Если же речь идет о переходе ослинохвостовцев к мотивированному не бытовой, а технической цивилизацией лучизму, то приходится вспомнить этюд Марины Цветаевой о Наталии Гончаровой. Среди основных качеств гончаровской живописи Цветаева выделяет ее «плоскостность» [1988, 2: 69], гиперболичность [«виноградина с доброе колесо», 72], «деревенскость» [77] и лудизм: «И еще: игра. Такая сила творческой игры (...) с ее великанскостью творчества» [42].

Отличительным же признаком живописи Гончаровой Цветаева, очевидно, считала мазок: «Живописная единица не *пласт*, а мазок. Взмах данного мазка» [75].

Это замечание будто бы воплотилось в кратковременном «лучизме» Гончаровой и Ларионова. Несмотря на «техническую» и научную мотивировку «лучизма», это «направление» в сущности было «прямым выводом (из) ларионовского интуитивизма» [Ковалев 1993: 355] и писания «мазками» Наталии Гончаровой. Лучистские холсты — это в сущности беспредметничество — не «музыкальное» (Чюрленис, Кандинский), не геометрическое (Малевич), а абстракция, осуществляемая *мазками*, однако едва ли случайными, приписываемыми ослу Лоло из кабаре в Париже 1910 г.

ЛИТЕРАТУРА

Александр Ковалев, 1993. Ларионов и Татлин.—Vladimir Tatlin. Leben, Werk, Wirkung. Hrsg. J. Harten. Köln: Du Mont, 353—357.

Бenedикт Лившиц, 1989. Полутораглазый стрелец. Ленинград: Советский писатель.

- Борис Михайловский, 1939. Русская литература XX века. Москва: Учпедгиз.
- Г. Г. Поспелов, Бубновый валет.
- А. М. Редько, 1924. Литературно-художественные искания в конце XIX—начале XX вв. Ленинград: «Сеятель».
- Алексей Ремизов, 1978. Избранное. Москва: Художественная литература.
- А. Д. Сарабьянов, 1992. Ред. Неизвестный русский авангард. Москва: Советский художник.
- Дмитрий Сарабьянов, 1993. Живопись Татлина 1908—1913 гг. в контексте русского живописного авангарда.— Vladimir Tatlin. Köln: Du Mont, 373—378.
- Н. Харджиев, 1976. Поэзия и живопись (Ранний Маяковский).— К истории русского авангарда. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 8—84.
- Велимир Хлебников, 1986. Творения. Москва: Советский писатель.
- Марина Цветаева, 1988. Сочинения в двух томах. Москва: Художественная литература.
- Nana Bogdanovič, 1963. Futurizam Marinettiija i Majakovskog. Beograd: Nolit.
- John Bowlf, 1976. Ed. Russian Art of the Avant-Garde. New York: Viking.
- Camilla Grey, 1974. Das Große Experiment, Köln: Du Mont.
- Tatiana Loguine, 1971. Gontcharova et Larionov. Paris: Klincksieck.
- Agnes Sola, 1984. Le futurisme russe. In: Les Avant-gardes littéraires au XX siècle. Red. J. Weisgerber, I. Budapest: Akadémiai Kiadó, 157—183.

Джон Боулт
Лос-Анджелес

НАТАЛЬЯ ГОНЧАРОВА И ФУТУРИСТИЧЕСКИЙ ТЕАТР

В последнее время Наталья Гончарова (1881—1961) повсеместно признана как один из выдающихся художников XX века. Признание это пришло к ней несмотря на то, что по сей день ее имя постоянно вспоминается в связи с Михаилом Ларионовым. Сочетание имен — Ларионов и Гончарова, Гончарова и Ларионов — повторяется как в записках современников (например, художник Александр Герасимов вспоминал ее как «слушательницу и тень»¹ Ларионова), так и в оценках нового времени. Поэтому нам представляется необходимым сделать осознанное усилие, чтобы выволить Гончарову из поля тотального влияния имени Ларионова и определить ее самостоятельные достижения. В конце концов, самопроявления Гончаровой — с первых рисунков, опубликованных в журнале «Юность» (1907), до иллюстраций к сборнику в честь Софьи Мельниковой (Тифлис, 1919); от необычайных по размаху (тем более для художника-женщины) персональных выставок в Москве и Петербурге в 1913—14 гг. и до театральных костюмов для *Saisons Russes* Сергея Дягилева — свидетельствуют об оригинальной, сильной личности, чье имя заслуживает большего, как имена Гильберта и Салливэна, Лаурела и Харди. Безусловно, Гончарова не может быть полностью осознана без Ларионова — и наоборот, но она отличалась от него и в художественном плане, и в психологическом, и ее значение никак не сводится к роли «слушательницы и тени». Настоящее эссе посвящено ее вкладу в эстетику театрального представления.

Художники русского авангарда, как известно, стремились в своем творчестве ликвидировать границы между «жизнью» (то есть социальными, ритуализированными условностями частного и общественного поведения) и «искусством» (творением эстетических объектов). Произведения братьев Бурлюков, Павла Филонова, Гончаровой, Ларионова, Казимира Малевича, Владимира Татлина и других были составным элементом их жизни; их манера одеваться, человеческие взаимоотношения и даже манера двигаться служили выражению их художественного мировоззрения. Привычная формула «жизнь и творчество» с ее подразумеваемой дихотомией здесь «не работает», ибо такие личности, как Гончарова, при-

влекают нас и в то же время становятся чуждыми нашему сегодняшнему дню именно за счет нерушимости исповедуемого тождества: искусство в жизни и жизнь — в искусстве. Если «нормального» художника спросить, считает ли он такие действия, как ходьба или особенности речи, составными частями своего художественного самовыражения, ответ, вероятно, будет отрицательным. Но если тот же вопрос задали бы Гончаровой, то ответ, скорее всего, был бы положительный. Конечно, художники русского авангарда не одиноки в этом отношении, однако представляется, что именно они утвердили, или по крайней мере консолидировали, тенденцию к тому, что Николай Евреинов назвал «театрализацией жизни»². Та же идея затронула Ван Гога и Михаила Врубеля, а ближе к нашему времени — Джексона Поллока, Джозефа Бойса и, возможно, Энди Уорхола, которые, став ее жертвами, сгорели на алтаре собственного искусства. Их творчество невозможно отделить от их жизни.

К теме «Гончарова и театр» можно и нужно подойти с этой точки зрения. Весь жизненный макрокосм Гончаровой можно рассматривать как произведение искусства, «игру приемов», как сказал бы Корнелий Зелинский³. Несомненно, Гончарова активно работала и в качестве оформителя для традиционных институтов исполнительского искусства (например, для Камерного театра Александра Таирова в Москве и для дягилевских Ballets Russes в Париже), но прежде чем адекватно оценить ее участие в театральных постановках, стоит уделить внимание «жизненному театру» Гончаровой.

Мы еще сравнительно мало знаем о хронологии жизни Гончаровой, ее контактах и вкусах, хотя современники подтверждают, что с самого начала она была волевой, энергичной и неординарной личностью⁴. Для барышни семнадцати лет поступление в Московское училище живописи, ваяния и зодчества в 1898 г. было поступком весьма необычным.

Неузаконенный союз с Ларионовым вызывал негодование церкви и общественного мнения. Она носила брюки, публиковала страстные манифесты, устроила две грандиозные персональные выставки, была связана и конфликтовала с московскими кубофутуристами — все эти перипетии безусловно свидетельствуют об актерствующей и «театральной» индивидуальности.

Частная жизнь и поведение Гончаровой были раскрепощены до степени, дозволенной в те времена разве что актрисам и цыганкам; и, возможно, скорее именно этой сомнительной репутации в обществе, чем особенностям живописи, ее искусство обязано такими характеристиками, как «сплошной ужас»⁵ и «делается больно глазам»⁶. Это закономерное следствие гончаровской жизни как «хэппенинга» (в современном театральном смысле) — ее игры и позирования, маскарадов и променадов, ее собственной «театрализации жизни». Стремление Гончаровой стать живым артефактом самым явным образом прослеживается в ее пристальном интересе к практике раскрашивания лица и тела — она рас-

крашивалась и выходила в таком виде на публику на вечерах в московских кабаке «Розовый фонарь» и «Кабак тринадцати». Гончарова и ее друзья использовали «боди арт» и в повседневной жизни, и в самом театре; так, в «Кабачке тринадцати» Гончарова надевала ею самой выполненный абстрактный дизайн для женской груди⁷. В 1912 и 1913 гг. они прогуливались с разрисованными лицами по Кузнецкому мосту и Петровке в Москве — по тому району центра, где функционировали модные магазины произведений искусства «Аванцо» и «Художник», почтенные частные галереи живописи (галерея Лемерсье и салон Михайловой) и московский центр моды (*haute couture*).

В эту среду дерзко вступили кубофутуристы, шокируя ее обитателей.

Манифест Ларионова и Зданевича 1913 г. «Почему мы раскрашиваемся»⁸ сопровождают несколько групповых и персональных фотографий Константина Большакова, Давида Бурлюка, Гончаровой, Василия Каменского, Ларионова, Михаила Ле-Дантю и Ильи Зданевича, сделанных в 1912—14 гг.

Заявляя о своем праве первооткрывателей, Ларионов и Зданевич, хотя и упоминают женский макияж, татуировку и подведенные глаза древних египтян как явления того же порядка, однако подчеркивают и различия: «Мы же раскрашиваемся на час, и измена переживаний зовет измену раскраски, как картина пожирает картину, как за окном автомобиля мелькают, внедряясь друг в друга витрины — наше лицо. Татуировка красива, но говорит о малом — лишь о племени да подвигах. Наша же раскраска — газетчик. Выражения лица не занимают нас. Что из того, что их привыкли понимать, слишком робких и некрасивых. Как взвизг трамвая, предостерегающий торопливых прохожих, как пьяные звуки великого танго — наше лицо»⁹.

Гончарова, Ларионов и их друзья предпочитали украшать свои лица абстрактным, причудливым рисунком — геометрическими фигурами, буквами алфавита или изображениями свиней и птиц. Иероглиф, ребус, случайный фрагмент, позаимствованный из анонимных «росписей» на стенах зданий и мостовых, зашифрованное сообщение или шутка, понятная лишь посвященным, — таковы важнейшие компоненты лексикона кубофутуристов и особенно Гончаровой. Все это было частью таинственной абракадабры и странных ритуалов, свойственных их нарочито диковинному поведению. Особенно Гончарова любила таинственные заклинания и магические жесты — ее нательные рисунки и студийная живопись 1912—13 гг. часто содержат иероглифические композиции, недоступные профанам. Такие картины, как «Городская улица» (Страусовые перья. 1912), «Прачечная» (1912)¹⁰ и «Лучистский сад» (1912—13), со словом «ребус», начертанным поперек полотна, и знаками, поданными в угловом измерении, намекают на некое архаичное священнодействие, сродни образам из практики шаманства и вуду.

Как автобиографический комментарий на тему раскрашивания лиц особенно ценно интервью, которое Ларионов и Зданевич дали редактору московского журнала «Театр в карикатурах» в сентябре 1913 г.:

«Мы пришли рассказать Вам»,— говорит Ларионов,— «о последней сенсации в области парижских мод. За границей там больше ценят и понимают нас—футуристов. Некоторые артистки ввели моду пудриться коричневой пудрой и обводить глаза зеленым карандашом. Получается очень красиво и оригинально.

«Совсем по-экзотически!»— перебивает говорящего наш редактор.

Ларионов мечет, полный негодования и досады, взор на говорящего и продолжает:

«Сейчас я объясню Вам смысл нашей татуировки.»

Пророк берет уголь и на лице своего собеседника делает непонятный иероглиф.

«Это что?»— не унимается один из сотрудников.

«Танго»,— говорит Ларионов,— «поняли теперь?»¹¹

Вполне очевидно, что подобное заявление весьма иронично, и возможно, что Ларионов, Зданевич— а с ними и Гончарова— никогда не наделяли свои «наличные» иероглифы особым значением. С другой стороны, Ларионов не случайно отождествлял разрисовку лица с танго— как в приведенном интервью, так и в своем манифесте. Мы опять сталкиваемся с оригинальным артистическим жестом (раскрашивание лиц) в «театральном» контексте, в контексте бального танца. Здесь стоит напомнить, что в 1912—14 гг. танго было «последним словом» моды, ему обучались во многих танцевальных кружках Москвы и в первую очередь— «у Мака» (псевдоним карикатуриста и сценического оформителя Павла Иванова¹²). Мак (его портрет Гончарова написала в 1913 г.) и его жена были «лучшей парой тангистов в Москве»¹³; они были также близки с кубофутуристами и «золотой молодежью», сопровождавшей Бурлюков, Гончарову, Ларионову и Маяковского в их эскападах. Можно также вспомнить ученицу Мака, Антонину Привалову, «первую последовательницу футуристических новшеств»¹⁴ и «тангистку», которая пропагандировала «лучистое лицо» и нательную краску; она была женой московского дельца Г. Привалова, коллекционера современного русского искусства, в том числе работ Гончаровой. Для этих немногих избранных танго, как и новая живопись, было воплощением шика, сексуальной эмансипации и ниспровержения этических канонов. В танго поощрялись ритмическая раскрепощенность и ношение масок— предвкушение нравственного падения. Мак, к примеру, исполнял «Танго смерти» со знаменитой артисткой кабаре Эльзой Крюгер, костюмы для которой проектировала Гончарова¹⁵.

Об особом статусе танго в авангарде свидетельствует и то, что манифест о раскрашивании, опубликованный в декабре 1913 г., сопровождался фотогра-

фией пары, танцующей танго. Здесь намечается множество взаимосвязей: от кубофутуристического буклета «Танго с коровами», изданного в 1914 г. Бурлюками и Каменским, до «Аргентинской польки» [= танго] Малевича 1914 г., от фотофрагмента тангирующей пары в его же картине «Дама у афинского столба» (1914) до схожего образа Александра Родченко в его иллюстрации к поэме «Про это» Маяковского в 1923 г.

Возможно, московское увлечение танго может частично объяснить завроженность Гончаровой испанским и южноамериканским танцем.

Интереснейшую связь между разрисовкой лица лучистами и танго можно рассматривать как современное продолжение старинного ритуала. Правда, мы не располагаем документальными свидетельствами, позволяющими утверждать, что Гончарова и Ларионов раскрашивали лица и танцевали танго, имея в виду своих древних предшественников. Но если припомнить ритуальное значение разрисовки тела и лица в «примитивных» обществах — например, раскрашивание тела у коренного населения Африки, американских индейцев и полинезийцев, или же татуировку скифов, о которой были основательно осведомлены Гончарова и Ларионов, — все же позволительно допустить: русские кубофутуристы черпали приемы из этих архаических источников. Акты телесно-изобразительного порядка совершались для (или в процессе) сакрального или социально-ориентированного танца. Иначе говоря, изломанные линии и криптограммы, изображения животных и сетчатые композиции, излюбленные Давидом Бурлюком, Гончаровой, Ларионовым и Ильей Зданевичем в эти годы, исходят из того же танцевального и, следовательно, театрального контекста, что и ритмические изгибы волчком кружащегося знахаря-колдуна. Как можно видеть из театральных работ Гончаровой в Париже в начале 1920-х гг., ее чрезвычайно интересовал вспомогательный инструментарий масок, идолов и талисманов. И, как мы помним, Гончарова внедрила свою иероглифическую систему раскрашивания лица в «настоящий» театр — в «Розовом фонаре» и «Кабачке тринадцати» в Москве 1913 г.

В десятилетие, предшествующее 1917 г., в Москве и Санкт-Петербурге было очень много кабаре — иначе говоря, маленьких театров, ночных клубов и ресторанов. Артистические представления в подобного рода заведениях очень разнились по художественному уровню. Одни ориентировались на певцов, нагих танцовщиц, хоры, цирковые номера и цыганские ансамбли¹⁶, другие — на кубофутуристов и подобные художественные группы; названия артистических ансамблей представляют собой самый экзотический калейдоскоп: «Летучая мышь», «Би-Ба-Бо», «Зеленый абажур», «Розовый фонарь», «Стоило Пегаса», «Петрушка» и т. д. Характерно, что русские, как и западные, кабаре в силу объективных функциональных условий ставили перед артистами задачу переосмыслить проблему оформления и взаимного контакта зрителя и исполнителя.

Тесное сближение сценического действия и аудитории, миниатюрные подмостки, постоянно меняющийся репертуар, необходимость быстрой смены костюмов и декораций, включение стен, потолка и даже посетителей в Raum оформительской структуры — все эти условия позволили критику Андре Боллю отметить в 1926 г., что театр такого рода явился «*ultime refuge où le décorateur puisse exercer sa fantaisie et son imagination*»¹⁷.

Недолго просуществовавшее кабаре «Розовый фонарь» — с названием, пародирующим знаменитый салон пушкинских времен «Зеленая лампа», — открылось в Москве в октябре 1913 г. В «Розовом фонаре», задуманном Гончаровой, Ларионовым и И. Зданевичем вместе с поэтами Большаковым, Антоном Лотовым и Маяковским как футуристический театр, должен был ставиться репертуар футуристической драмы, а сценическое решение — представлять лучизм и заумь:

«Сцена движущаяся и перемещающаяся в разные места зрительного зала. Декорации также находятся в движении и следуют за артистом, зрители лежат в середине зала в первом действии и находятся в сетке, под потолком, во втором. В пьесе «*Va-da-ru*» музыка и освещение играют большую роль, так как соответствуют вольным движениям танца. Язык многих мест пьесы находится за пределами языка мыслей, являясь звукоподражанием свободным и выдуманным»¹⁸.

Ключевым моментом являлся танец-модерн как на сцене, так и за ее пределами: это были «танцы под стихотворения» Т. Савинской и Н. Миля, а также танец в исполнении босого танцора¹⁹.

«Розовый фонарь» прекратил существование после нескольких представлений, но в эти несколько вечеров Гончарова и Ларионов ухитрились разрисовать лица нескольких зрителей — хотя, как отметил один репортер, результат не был особенно «футуристическим»²⁰. Люди из публики реагировали на это так же, как на разрисованные лица цирковых клоунов Александра Дурова и Владимира Назаренко, отвергая предложение украсить щеки или лбы изображением свиньи или соглашаясь на него, — и, конечно, не воспринимали эти акции как «искусство». Репортер так описывал один из вечеров: «(...) гг. футуристы ругали «толпу» всеми находящимися в их распоряжении словами, публика безжалостно травила «рыжих в искусстве»(...), а в результате художница Гончарова дала пощечину какому-то присяжному поверенному(...)»²¹.

Хотя «Розовый фонарь» продержался недолго, Гончарова и Ларионов немедленно заменили его другой «дикой пантомимой»²² — «Кабакком тринадцати» (ноябрь 1913 г.). В «Кабакке», задуманном как «чисто футуристическое кабаре»²³, предполагались диспуты «лучистов, викторианцев, кубистов, крайне-правых футуров, эго-поэтов и всечества»²⁴. За вход нужно было выложить 10 рублей или предъявить рекомендательную записку; поэзия была представлена заумью Большакова, Лотова и Л. Франка, и фрагменты этих же произведений рисовались на лицах артистов. Вот типичный пример — звуковая поэма Франка «В ресторане»:

«Кардамаш, маш, шараш
 Тренды, були
 У у у
 Агва, кимева
 Фармензон.
 Стено, бри, тарелби
 Крюки, крюки, крюки
 Мамси, мамса, мамсу
 Ольнигизда кравдой.
 Фи, фа, фу
 Вот!?
 Наши приехали»²⁵.

«Кабак» также просуществовал недолго — несколько недель, но достаточно, чтобы о нем сняли фильм под названием «Драма в кабаре футуристов № 13» с Гончаровой и Ларионовым в главных ролях, который вышел на экран в январе 1914 г.²⁶ Ни в советских, ни в западных архивах не сохранилось копии этой ленты, и нам приходится довольствоваться единственным оставшимся кадром — с Ларионовым, несущим Гончарову на руках. Оба изукрашены абстрактным орнаментом²⁷. Согласно одному источнику, протяженность ленты была 431 метр (20 минут), режиссером был Владимир Касьянов, и фильм «долгое время собирал полные залы и... вызывал скандалы»²⁸, что вполне объяснимо, если вспомнить его фабулу:

«Артистические уборные кабарэ. Футуры готовятся к празднеству. Они разрисовывают друг другу лица, а артистка Гончарова даже является декольте.

Все эти приготовления заканчиваются. На экране появляется титр: «Пробил час 13. Футуристы идут на вечеринку».

Один из второстепенных персонажей, скорее всего поэт, размахивает листком бумаги, испещренным зигзагами и беспорядочно разбросанными буквами. Это стихотворение, посвященное Гончаровой. В процессе чтения он поворачивается к публике то одним боком, то другим, и наконец спиной.

Приходит черед очень высокой женщины — это танцовщица Эльстер. В белом платье, разрезанном до талии, она танцует «футуристическое танго», то падая на колени и роняя голову наземь, то распрямляясь и выбрасывая ноги перед собой. Танец Эльстер тоже посвящен Гончаровой, и потому закончив его, танцовщица преклоняется перед артисткой и целует ей ногу.

Затем Гончарова встает и в паре с неким переодетым персонажем танцует чечетку, очень судорожно и неуклюже, быстро семеня ногами.

Далее приходит черед «гвоздя программы», собственно начало «драмы». Это «футуротанец» смерти, в котором один партнер убивает другого. Футуристы тянут жребий; он падает на футуристку Максимович. Она и человек с глазами, раскрашенными черным, взбираются на стол и вооружаются кривыми кинжалами. В

процессе футуротанца мужчина перебрасывает женщину с руки на руку, с угрозой заносит кинжал и поражая ее, но не лезвием, а рукояткой. Но постепенно мужчина входит в раж и наконец вонзает острый нож в ее грудь, поражая ее насмерть.

Появляется титр: «Футуропохороны»...[и т. д.]²⁹.

Существует несколько версий описаний этого фильма³⁰, и некоторые критики утверждают, что Гончарова и Ларионов были в нем единственными актерами. Но кто бы кого ни убивал, эта лента еще раз связывает раскрашивание лиц и танго в рамках единого театрализованного действия. Гончарова предстает здесь как актриса, танцовщица и эмансипированная муза.

В свете подобных эскапад Гончаровой на сцене московских кабаре 1913—14 гг. и ее соответствующей репутации у широкой публики не удивительно, что ее единственная работа в «нормальном» драматическом театре — в постановке Александром Таировым в январе 1915 г. «Il Ventaglio» Карло Гольдони — была воспринята как черезчур «левые» «клоунские трюки»³¹. Судя по декорациям Гончаровой к пьесе Гольдони, она явно старалась вызвать ассоциации с русским народным творчеством и интерпретировала итальянскую комедию в том же ключе, в каком оформила «Золотой петушок» для Дягилева годом раньше в Париже. Хотя Гончарова и была знакома с венецианской культурой XVIII века, она все же была москвичка, а не уроженка северной Италии, и продолжала использовать ту же образность народного примитива, что и в «Золотом петушке» или в таких неопримитивистских картинах, как «Весна. Работа в саду»(?) (1908). «И какое воображение!» — восклицал князь Сергей Волконский по поводу «Золотого петушка» — «Г-жа Гончарова, наш известный футуристический живописец, превзошла все границы того, что может построить фантазия ребенка»³². С таким же правом Волконский мог упомянуть и «Il Ventaglio». Однако Таиров неоднозначно отнесся к сценическому решению Гончаровой.

Так, в «Записках режиссера» он вспоминает:

«Радующие декорации и костюмы Натальи Гончаровой были (...) для меня лишь наиболее возможным компромиссом (горечь которого, конечно, смягчалась пленительным талантом Гончаровой), так как, несмотря на всю свою «левизну», они во многом отражали полосу Условного театра»³³. — Таиров, вероятно, имеет в виду, что сценическое оформление Гончаровой функционировало в условном, иллюстративном плане, а не как объемный или архитектурный комплекс. Именно поэтому, начиная с 1916 г., он приветствовал трехмерные конструктивистские решения таких художников, как Александра Экстер, братья Стенберги и Александр Веснин. Хотя Гончарова и получила образование скульптора, она не была по-настоящему художником трех измерений: задник, кулисы и костюмы использовались ею скорее как живописные поверхности.

В отличие от Таирова, Дягилев находил у Гончаровой именно талант театрального декоратора и стремился работать с нею в театре. Так, в Лозанне и

Сан-Сабастьяне в 1915—16 гг. он всячески вдохновлял ее на подготовку четырех балетов, а именно «Liturgie», «Espaca», «Triana» и «Foire Espagnole»; к сожалению, работа над ними так и не была завершена. Результатом интенсивной деятельности Гончаровой стали не только многочисленные работы над декорациями и костюмами, но и три папки с трафаретами: «Liturgie» (Лозанна, 1915), «Album de 14 Portraits Théâtraux» (Париж: La Cible, 1919) и «L'Art Théâtral Décoratif Moderne» (Париж: La Cible, 1919)—два последних комплекта были исполнены Гончаровой совместно с Ларионовым. Иначе говоря, с весны 1915 г., когда Гончарова приехала к Дягилеву в Западную Европу, и до середины 1920-х гг. она принимала непосредственное участие в деятельности Ballets Russes; это сотрудничество и относящиеся к нему документы стали предметом многих исследований последних лет. Гончарова работала и для других театральных коллективов и импресарио, таких, как Ида Рубинштейн и Клотильда и Александр Сахаровы. Но, кроме того, Гончарова продолжала «танцевать танго» и участвовать в менее ортодоксальных театральных предприятиях — в частности, она оформила костюмы, маски, плакаты и кукол для нескольких Артистических Балов (Bals des Artistes) в Париже в начале 1920-х гг.

Гончарова и Ларионов участвовали в организации по меньшей мере четырех благотворительных балов в Париже в 1920-е гг., а именно Grand Bal des Artistes или Grand Bal Travesti Transmental (23 февраля 1923 г.), Bal Banal (14 марта 1924 г.), Bal Olimpique, Vrai Bal Sportif (11 июля 1924 г.) и Grand Ourse Bal (8 мая 1925 г.). Из всех них Grand Bal des Artistes был задуман с наибольшим размахом и, как указывалось в сопровождающей листовке, должен был стать скорее «Foire de Nuit», чем «Bal de Nuit». В программе были заявлены четыре танцевальные труппы, в двух барах подавались «pommes frites anglaises et cocktails», а танцы дополнялись различного рода хэппенингами: «Gontcharova et sa boutique des masques, Delaunay et sa Compagnie Transatlantique de pickpockets, Larionov et son Rayonisme, Léger et son orchestre-décor, Cliazde [= Iliazde] et ses accès de fièvre au 41-er degré...³⁴»

Grand Bal явился филантропической акцией в поддержку Союза русских художников, который объединял многих русских эмигрантов — художников и критиков, таких, как Виктор Барт, Соня Делоне, Серж Ромов, Леопольд Сюрваж и Илья Зданевич. Организационной стороной руководил комитет, в который входили Гончарова и Ларионов. Они же оформили многое из рекламного сопроводительного материала для Бала, включая программу, листовку, билет (Ларионов) и большой плакат (Гончарова). Ларионов и Гончарова также пригласили русских и французских коллег — «les plus grands génies du monde»³⁵, в число которых вошли Барт, Альбер Глез, Хуан Грис, Фернан Леже, Пабло Пикассо и Сюрваж — для спонсорства и сотрудничества в оформлении сорока loges; деньги, вырученные за абонементы в ложи, были направлены в помощь Союзу.

В плакате для Бала художников, так же как и в сопроводительных работах для *Bal Banal* (листовка) и *Bal Olympique* (плакат, программка и билет), Гончарова использует мотивы из своих картин и оформления балетных спектаклей того же времени: по стилю и композиции этот плакат напоминает такие ее полотна, как «Купальщицы» (1917—23) и несколько портретов испанских женщин. Из гончаровских масок по крайней мере одна трактована в духе африканских церемониальных масок. С последними Гончарова была знакома во всяком случае с 1912—13 г.— в одном из своих заявлений того времени она говорила об искусстве «ацтеков, негров, австралийцев и азиатских островов — Зондских (Борнео), Японии и других. Это подъем и расцвет искусства вообще»³⁶. Конечно, *Grand Bal des Artistes* был продолжением традиции костюмированного бала и особенно венецианского *ballo in maschera*, в котором изощренные маски широко использовались скорее для сокрытия личности, чем для сотворения нового персонажа. Но маски Гончаровой, как и африканские, кажется, фиксируют черты нового лица и служат скорее ритуалистической трансформации, чем игре в прятки с эротическим подтекстом, свойственной изысканному балам Европы. Кстати, чрезвычайно интересно было бы узнать, где теперь находится портрет работы Гончаровой, изображающий Ларионова и ее самое в «маскарадных костюмах», который числился в каталоге ее выставки 1913 г.

На балу 1923 г. Гончарова также продавала деревянные куклы-статуэтки, сделанные для *Théâtre des Petits Comédiens* Юлии Сазоновой (открылся в Париже в 1924 г.). Среди них были и марионетки, созданные как иллюстрации к «Деревенскому празднику» — пантомиме Ларионова на музыку Николая Черепнина, поставленной Сазоновой на Рождество 1924 г. Эти изображения опять же продолжают архаическую традицию «каменных баб»; мало общего у них с марионеточной утонченностью кукольной традиции, которую разрабатывали в те годы другие русские художники — Нина Ефимова-Симонович, Экстер, Николай Калмаков, Эль Лисицкий, Попова и Елизавета Якунина. Представляется, что фигурки Гончаровой выполняют ту же функцию, что и фетиши, — функцию, которую видела в куклах Сазонова: «Как алгебраические знаки заменяют определенные численные величины, так и условная плоть марионетки заменяет реальную человеческую плоть (...) Бесконечное разнообразие кукольного репертуара всегда сохраняло одну основную черту: равнодушие к житейской действительности и проявление вечных свойств человеческой души»³⁷.

К деревянным марионеткам и игрушкам Гончарова вернулась в своих разработках для камерных постановок 1930-х гг., например кукольного балета «*Jouets*» 1934 г. Продолжала она работать и для «взрослого» театра, в том числе для балета, вплоть до 1961 г., когда артрит приковал ее к постели в доме на улице Жака Калло — но она все еще консультировала постановку «Жар-птицы» Королевским балетом. Это завершающее достижение — о котором Мэри Шамо гово-

рит как о «совершенном примере фантазии художника, способной усилить драматический и эмоциональный эффект музыки и танца»³⁸,—возможно, стоит назвать «последним танго в Париже» Гончаровой.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ А. Герасимов. *Из воспоминаний.*—Константин Коровин. *Жизнь и творчество*, Москва, 1963. С. 396.

² Николай Евреинов говорит о своей теории «театра в жизни», «театрализации жизни» и «условного театра» в нескольких книгах: «Театр как таковой». СПб., 1912; «Театр для себя». П., 1915—17 (т. 1—3) и «Театрализация жизни». М., 1922. См. также: S. Golub: *Evreinov. The Theater of Paradox and Transformation*. Ann Arbor: UMI, 1984.

³ К. Зелинский, И. Сельвинский. *Госплан литературы.*—Сборник ЛТСК. М., 1924. С. 10.

⁴ См., например, воспоминания о Гончаровой критиков и собратьев-художников в: T. Louigne (ed): *Gontcharova et Larionov*. Paris: Klincksieck, 1971.

⁵ В. Сонгайло. *О выставке картин Натальи Гончаровой*. М., 1913. С. 1.

⁶ Е. Н. На выставке картин Натальи Гончаровой.—*Театр в карикатурах*. М., 1913, № 5 (6 октября). С. 14.

⁷ Репродукцию лучистского дизайнера для женской груди см.: *Аргус*. СПб., 1913, декабрь. С. 117.

⁸ М. Ларионов и И. Зданевич. *Почему мы раскрашиваемся.*—*Там же*. С. 114—18.

⁹ *Там же*. С. 118.

¹⁰ Интересно вспомнить, что «Прачечная» увидела свет как «футуристическая картина» вместе с «заумью» Антона Лотова в: *Театр в карикатурах*. 1913, № 1 (8 сентября). С. 15.

¹¹ *Последний крик парижской моды. Убеденные гримасники.*—*Театр в карикатурах*, 1913, № 14 (8 декабря). С. 14.

¹² П. Иванов (Мак, ок. 1886—ок. 1960) работал карикатуристом в нескольких журналах С.-Петербурга и Москвы, включая «Сатирикон» и «Театр в карикатурах».

¹³ Н. Серпинская. «Мемуары интеллигентки двух эпох». РГАЛИ (Москва), ф. 1604, оп. 1, ед. хр. 1248, с. 46.

¹⁴ Антонина Привалова описана под собственным именем в: *Театр в карикатурах*. 1913, № 3 (21 сентября). С. 14.

¹⁵ Высказывания Эльзы Крюгер о танго см.: Э. А. Крюгер о танго. *Там же*, № 16 (25 декабря). С. 24.

¹⁶ Э. Гершуни, *Рассказываю об эстраде*. Л., 1968. С. 16.

¹⁷ A. Boll. *Du décor de théâtre*. Paris: Chiron, 1926. P. 69.

¹⁸ *Около художественного мира. Гримасы в искусстве. К проекту футуристического театра в Москве.*—*Театр в карикатурах*. 1913, № 1 (8 сентября). С. 14.

¹⁹ П. К. Розовый фонарь. *Там же*, № 6 (13 октября). С. 15.

²⁰ *Там же*.

²¹ [S. a.]. Опять футуристы (вместо передовой).— Актер. М., 1913, № 4. С. 1—2.

²² Около художественного мира, там же.

²³ Кабак тринадцати.— Театр в карикатурах. 1913, № 11 (17 ноября). С. 10.

²⁴ О всечестве см.: М. Ле-Дантю. Живопись всеков.— Минувшее. Париж, 1988, № 5. С. 183—204. Ле-Дантю был ответчиком в судебном деле о раскрашивании лиц и общественном приличии. См.: Жизнь и суд, С.-Пб, 1913 (9 мая). С. 10.

²⁵ Л. Франк. В ресторане.— Театр в карикатурах. 1914, № 3. С. 12.

²⁶ Информацией о фильме «Драма в кабаре футуристов № 13» я обязан Джерри Хейлу. См. его статью «Русский футуризм и кинематограф: работа Маяковского в кино 1913 г.». См. также: «Russian Literature». Amsterdam, 1986, № 19. P. 175—92.

²⁷ Этот кадр воспроизведен в: М. Calvesi. «Il Futurismo Russo». L'Arte Moderna». Milan, 1967. Vol. 5, № 44. P. 314.

²⁸ Дж. Хейл. Ук. соч., примечание 27.

²⁹ Здесь дается обратный русский перевод с английского перевода Хейла.

³⁰ О других версиях сюжета см. указ. работу Дж. Хейла.

³¹ А. Таиров. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М., 1970. С. 103.

³² С. Волконский. Отклики театра. П., s. a. С. 57.

³³ А. Таиров. Ук. соч.

³⁴ Подпись на листовке, репродукцию которой см.: T. Lougine. Op. cit. P. 132.

³⁵ Ibid.

³⁶ Н. Гончарова. Предисловие к каталогу ее выставки в Художественном салоне. М., 1913. С. 2.

³⁷ Ю. Слонимская. Марионетка.— Аполлон. П., 1916, № 3. С. 30

³⁸ М. Chamot: Goncharova. Stage Designs and Paintings. London: Oresko. 1979. P. 81

«БЛАГОСЛОВЕН БУДЬ, МОЙ ВИТЕБСК»

Иерусалим как прообраз шагаловского Города

Витебск, небольшой губернский город Белой Руси, навсегда связан в мировой культуре с искусством Марка Шагала, увековечившего свою малую родину в бесчисленных картинах, рисунках, стихотворениях.

Исследование возникновения и функционирования символического образа Витебска в шагаловском творчестве заставляет убедиться в том, что его глубина и значимость восходят в своих истоках к одному из самых устойчивых и всеобъемлющих архетипов мировой цивилизации.

Рожденный и воспитанный в российской черте оседлости, в двадцатилетнем возрасте, в 1906 г., Марк Шагал уехал учиться в Петербург. Взаимоотношения Шагала со своими учителями в человеческом плане всегда были корректными. В творческом же отношении молодой человек незамедлительно вступал с ними в конфликты разной степени тяжести, ибо то видение мира и та художественная система, что зрели в нем, были антагонистичны, по сути дела, реалистической направленности господствующей школы. Вместе с тем Шагал испытывал вполне понятные для провинциала пиетет и почтение перед тем, что официально признавалось «высоким искусством». Овладение навыками реалистического отображения окружающей жизни открывало доступ к званию «художник». Шагал много писал и рисовал с натуры. Так появился летом 1908 г. пейзаж «Окно. Витебск», которому суждена была необыкновенная роль в искусстве Шагала.

Из окон дома семейства Шагалов в Витебске, расположенного на 2-й Покровской улице, была видна Спасо-Преображенская церковь, построенная в начале XIX века на высоком берегу Двины. Западный фасад этого небольшого православного храма с зеленым куполом и видим мы на полотне Шагала, написанном из окна родительского дома. Этот вполне реальный натуральный пейзаж, сопровождавший все детство и юность художника, преобразен силой лирического переживания Шагала, но это преобразование не нарушает ни четко выдержанных пространственно-временных координат, ни рамок «реалистического изображения». Ренессансная формула «картина — это окно в природу» выражена здесь с бесхитростной прямолинейностью.

Отъезд Шагала в Париж в 1910 г. объясняется множеством обстоятельств как житейских, так и творческих. Жизнь беспаспортного еврея в столице империи была чревата осложнениями; все, что можно было взять у учителей, Шагал уже взял. Париж был целью художественного паломничества молодых людей всех стран; парижские впечатления считались необходимым завершением профессионального образования и для отечественных мастеров. Однако жизнь Шагала в Париже сильно отличалась от жизни других юных адептов искусств: он был очень редким гостем в парижских академиях, его короткие дни проходили в прогулках по городу и посещениях музеев — основная же жизнь протекала длинными ночами, когда при свете лампы или свечей он рисовал и писал в своей маленькой мастерской в Ля Рюш. Реальность, натура потеряла всякую власть над ним; темы и образы художник находил в своем внутреннем мире. Утвердившийся к тому времени кубизм, легко воспринятый молодым россиянином, трансформировался в его творчестве в декоративно-ритмизирующее начало живописи, но главный смысл кубизма, совпадавший с собственными устремлениями, был усвоен крепко: Шагал принял кубистическое утверждение плоскости холста в качестве самодовлеющей, первородной сферы развертывания живописного действия. Однако если в центре интересов кубистов находилось взаимодействие физических, предметных форм, разъятых и вновь сконструированных волей художника в «новую реальность», то для Шагала плоскость картины приобрела значение некоего метафизического пространства, утратившего непосредственную связь с реальным трехмерным обыденным миром. В качестве опор, истоков к творческому воображению художника подключились интуитивные представления и понятия, данные ему генетическим культурным опытом.

Тема России, тема Витебска появилась одной из первых в парижские годы у Шагала. На ее примере наиболее нагляден тот механизм преобразования, претворения, перекодировки факта личной биографии художника в явление символической мистерии, развертывавшейся на его полотнах. Поэтика названий картин первого парижского периода могла бы составить тему для отдельного исследования, ибо ни раньше, ни позже не встречались у Шагала столь странные, самоценно-поэтические наименования. Однако они возникали из того же источника, что и картины,— поэтому одно из названий, «Русская деревня с луны», давало ключ к поведенческой линии парижской жизни Шагала. В названии зафиксировано то дистанцирование, которое помогло художнику лучше увидеть, распознать суть и ценность явления, освободив его от случайных, поверхностных наслоений. Толща дали, расстояния служила некоей духовной «лупой», укрупнявшей предметы,— с Луны видно лишь самое главное на Земле. Париж в жизни Марка Шагала — помимо дарованной свободы от авторитетов и законов «правильного искусства» — был необходим еще и потому, что художник испытывал потребность в настоящем, физически осязаемом расстоянии между собой и Росси-

ей, собой и Витебском. Дистанцирование, даль давали ему возможность «душу обратить очами внутрь», позволяли очистить реальный образ от реальных же второстепенностей и возвести его в сущностный идеализированный образ.

Программой для первого парижского периода творчества Шагала стала картина «Автопортрет с семью пальцами», написанная в 1912 г. Он являет собой многослойный образ, предполагающий разные уровни его постижения — от обыденно-наивного до углубленно-символического. На первый взгляд, сюжет картины читается так: в своей парижской мастерской сидит художник и, вспоминая далекую Россию, пишет полотно с экзотическими русскими реалиями. Все изображение может восприниматься как развернутая метафора, предшествующая сказанному десять лет спустя в автобиографической книге Шагала. «Я жил в Париже, повернувшись спиной ко всему, что меня окружало... Я принес свои вещи из России в Париж, и Париж дал им свой свет...» Формулировки Шагала столь же многозначны и многослойны, как его холсты. О «свете» Парижа художник говорил всегда, и в быту под «светом» подразумевалось природное явление, тот особый рассеянный свет жемчужных парижских небес, что насыщал все вокруг глубоким тоном, способствуя славе французского колоризма. На метафизическом уровне — «свет Парижа» действительно высветил, подсветил для художника те явления, что выросли в специфические шагаловские символы, из которых затем сложились его мифы. В «Автопортрете с семью пальцами» художник повернут спиной к «законой реальности» — и здесь ему нужна дистанция, расстояние, чтобы определить для себя суть Парижа.

Огромный город, многоязыкая, многоэтническая метрополия, Париж не у одного Шагала вызывал ассоциации с Вечным городом, это определение столицы Франции напрашивается как бы само собой. Юная Эйфелева башня — в 1912 ей было чуть больше двадцати лет — своим возникновением зафиксировала, закрепила за Парижем мифологический образ многовековой давности, став символом, эмблемой города. Разнообразные значения образа башни, накопленные в человеческой культуре, ведут родословную от вавилонского «столпотворения». Одно из самых высоких сооружений в тогдашнем мире, демонстрировавшее могущество техники, человеческой изобретательности, бескорыстно штурмовавшее небо в многоязыком городе, Эйфелева башня, конечно же, соотносилась с библейской прародительницей. Город с Башней, Город Башни — Париж — являл, таким образом, свою суть нового Вавилона.

Это уяснение мифологизированного образа Парижа дало отблеск на кристаллизацию у Шагала образа родного Витебска. Именно в «Автопортрете с семью пальцами» впервые в творчестве Шагала появляется символическое изображение Витебска в виде схематизированного пейзажа, заключенного в кругловидное обрамление, с маленьким зеленоглавым храмом в центре. Спасо-Преображенская церковь обрела бессмертие, начав новую жизнь на полотнах зем-

ляка. Город с Храмом превратился в ипостась Витебска, в противоположность Городу с Башней. Нельзя не узнать в шагаловском образе Города с Храмом его прототип, Иерусалим — Вечный город, смысловым центром которого был Храм. Сущностная черта идеализированного Иерусалима, избранного Богом для возведения своего Храма, была делегирована в шагаловских картинах образу Витебска.

При сравнении — противопоставлении двух изображений отметим ряд последовательно проведенных оппозиций: Париж-Вавилон словно виден из окна (но не исключено, что это написанная и висящая на стене картина) — то есть это «реальный», «земной», «дольный» город; Витебск-Иерусалим — в соответствии со своей природой явления духовного, воображаемого, простодушно парит в облаках (у этого наивного приема глубокие корни, исследование которого может составить отдельную тему). К таким же парам оппозиций относятся противопоставления, которые только назову: техницированное — естественное; западное — русское; светское — религиозное; динамичное — спокойное; многообразное — цельное; городское — деревенское и так далее, причем надо же сразу оговорить, что в этих оппозициях снят оценочный аспект — два круга противоположных явлений ведут равноправный диалог. Свойства и признаки, отнесенные в этих парах к атрибутам Витебска, проясняют его амбивалентную сущность — града и земного, и небесного, соединенного в одном облике. Витебск — город, но город с вполне ощутимыми деревенскими чертами. Деревня же — место идиллического сосуществования человека и природы, человека и животных, безгрешный, счастливый уголок, Аркадия, земной аналог рая. Эта руссоистская традиция, окрашивая многие полотна Шагала первого парижского периода, в наибольшей степени ощущается в полотне «Я и деревня». Под «деревней» Шagal подразумевал все тот же родной и любимый Витебск — конечно же, в сравнении с Парижем-Вавилоном он был безмятежной «деревней», но в свете значения «Города с Храмом» он приобретал и дополнительные, амбивалентные обертона, наделявшие его функциями райского, небесного Иерусалима.

Однако есть в «Автопортрете с семью пальцами» третий элемент, третья «картинка», изоморфная двум оппозиционным изображениям: на мольберте перед автором стоит холст «России, ослам и другим». Вольно цитируя самого себя, обнажая прием «картина в картине», художник, конечно же, случайно избрал именно это полотно. Шagal поразительно рифмует все три изображения: с картинкой-видом Парижа картина на мольберте сближается прямоугольным форматом, а с кругловидным Витебском-Иерусалимом ее роднит изображение — знак Храма, они идентичны в обоих сюжетах — на оригинале же у церкви совсем иные формы. «Автопортрет» побуждает обратиться к оригиналу, полотну «России, ослам и другим», написанному на рубеже 1911—1912 гг. В этой картине мы обнаруживаем наиболее «космологическую», если можно так выразиться, живо-

писную мистерию Шагала. Здесь словно бы всплыли из бездны незапамятных времен архаические представления об образовании космоса из тела человека, не без элементов современной астрологической физики: кратеры будущих вулканов еще лопаются цветными пузырями на расплавленной магме фигуры молочницы, и сама она словно подчинена энергии «начального взрыва», разметавшего ее «небесное тело» в пространстве — да так, что она становится новым знаком зодиака только что родившихся небес; не исключено, что из ее подойника пролился весь Млечный путь. Корова-кормилица, чье вымя сосут ее детеныши, теленок и младенец, еще в Древнем Египте помогала появиться небу, солнцу, а в некоторых ранних древневосточных мифологиях корова была причастна к возникновению человека в мироздании. Примечательно, что, цитируя самого себя в автопортрете, Шагал снимает мелкие детали, потерявшиеся бы в уменьшенном воспроизведении, — так, нет каверн-кратеров на фигуре крестьянки, но космический масштаб действия подтверждается введением сияния слева вверх, сияния той самой первозданной энергии «начального взрыва».

Естественно, что создать картину рождения Вселенной мог только творец-демиург, и семь пальцев на его рабочей руке недвусмысленно подтверждают его инициативу в этом грандиозном акте. Числовая символика «семь» в данном случае соотнесена с библейскими «днями творения».

Как известно, Город с начала исторических времен на символическом уровне воплощал модель пространства Вселенной и описывался чаще всего правильным кругом или овалом, мандорлой — по библейским представлениям, мир был создан в виде идеального шара или яйца. В шагаловском автопортрете оппозиция изображений Парижа-Вавилона и Витебска-Иерусалима, порожденных символикой Вечного города и тесно связанных с ней, снята введением третьего корреспондирующего изображения. Космогоническая мистерия «России, ослам и другим» становится разрешающим аккордом, контекстом, объединяющим оба «городских» сюжета, — обнаруживая в основе двух контрастных, противопоставленных друг другу образов их единое символическое ядро, восходящее к общему архетипу.

То, что представлялось разным и полярным, при углубленном рассмотрении оказалось единым, превратилось в цельный мир человеческой Вселенной — вот почему в оппозиционных сюжетах нет и следа какой бы то ни было оценочной иерархичности, в отличие от бушевавшего в европейской культуре со времен того же Руссо осуждения цивилизации и прославления «естественной», «натуральной» жизни в природе.

Нельзя не заметить, что, создавая «Автопортрет с семью пальцами», Шагал репродуцирует принцип создания сакрального изображения, иконы, предполагающей восхождение от уровня профанического, внешнего восприятия на ступень постижения сокровенного, символического ее значения — и совсем неслу-

чайно введен Шагалом фрагмент «лестницы», замаскированный под конструкцию верха мольберта. Многие мотивы, элементы «Автопортрета» прямо перекликаются с композиционными приемами икон: статичная поза «предстояния» художника-демиурга, его «говорящие» атрибуты; плоскостность, ритмичность декоративно-нарядного изображения, применение обратной перспективы — все это почерпнуто из мира древнерусской иконы, которая, по словам Шагала, оглушила его при встрече. Особо же нужно отметить надписи, помещенные возле «клеим» с Парижем-Вавилоном и Витебском-Иерусалимом — в соответствии с иконологическим канонам они обозначают, называют изображенные места. «Париж» и «Россия» написано здесь, но написано еврейскими письменами — и это очень важный акцент в картине, говорящий о самоидентификации художника; еврейские надписи, да еще в таком торжественном исполнении, до автопортрета не встречались в его работах.

Картина «Автопортрет с семью пальцами» становится, таким образом, иконическим выражением той амальгамы, «химии», если воспользоваться определением самого Шагала, которую являло собой все его искусство, выросшее на пересечении разнообразных и богатейших культурных и художественных пластов, синхронных и уходящих вглубь истории. Понимание всеединства человечества, всеединства его пути, всеединства Бога в разных религиозных обликах, в разных воцерковлениях, у Шагала было врожденным; органический экumenизм художника одарил мир витражами в храмах Майнца, Метца, Иерусалима.

Возвращаясь к образу Витебска-Иерусалима, еще раз подчеркну, что его становление произошло под влиянием, в свете уяснения образа Парижа как ипостаси Города с Башней, Вавилона. Шагаловский возглас «О, Париж, ты мой второй Витебск!» воспроизвел реальную ситуацию, но в зеркальном отражении.

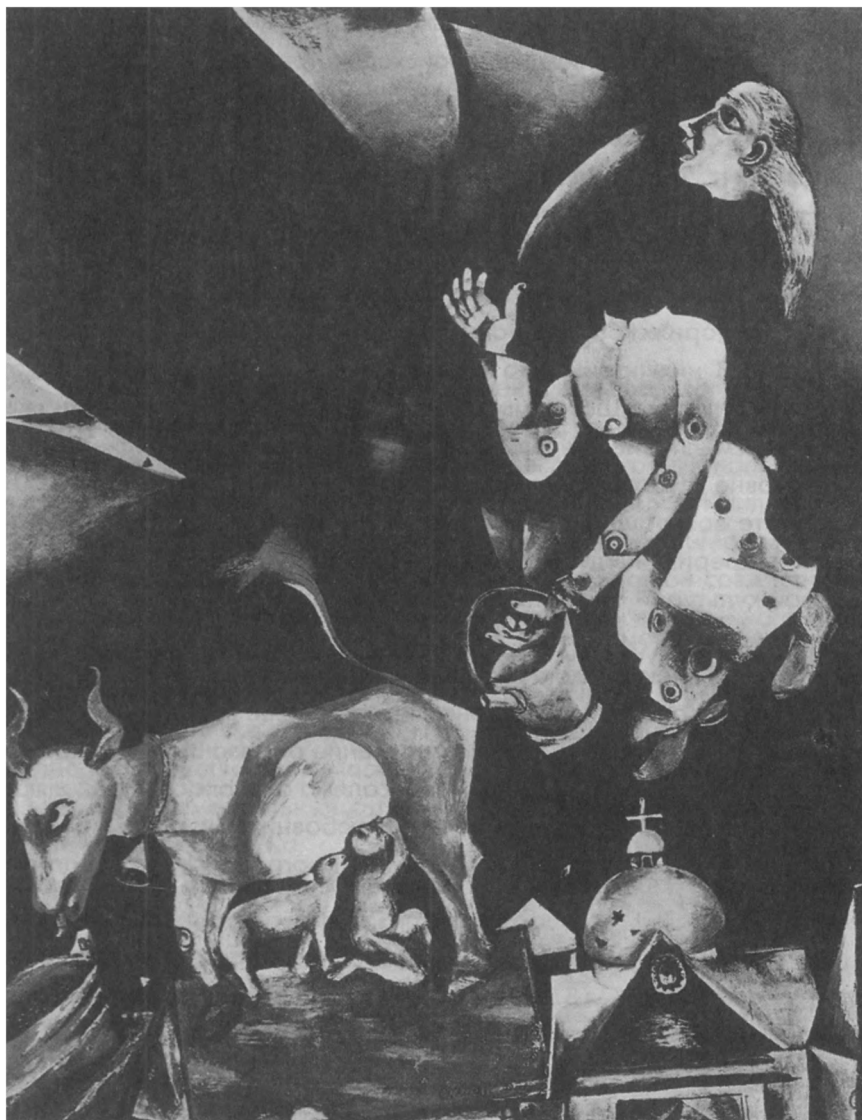
Париж появлялся спорадически на полотнах Шагала — Витебск-Иерусалим стал почти постоянным фоном, участником, героем картин художника; в последние десятилетия его жизни трудно найти холст, где не было бы эмблемы Города с Храмом, знака Вселенной Шагала. Связь города и искусства художника была поистине мистической. В ранних стихотворениях Шагала есть строчка: «Моя картина рисует меня...». Это была не метафора, это была действительность. Та дистанция, расстояние, даль, которых алкал юный Шагал, чтобы извне лучше увидеть, распознать свой Витебск, свой мир, — означала и разлуку, отторжение. Шагал словно напроорочил себе свою судьбу. Он еще раз возвратился в свой Витебск в 1914 г., и снова писал и рисовал его пейзажи, его людей, его домишки и храмы, объединяя в своем земном идиллическом Иерусалиме, также многоэтническом, также многоязыком, православные церкви, ветхозаветных евреев с Торой, ортодоксальных раввинов, католические распятия, еще стоявшие вдоль дорог западных окраин Российской империи. Вновь появилась Спасо-Преображенская церковь на пейзаже, написанном из окна родительского дома; это был ее послед-



Марк Шагал. Автопортрет с семью пальцами. 1911—1912. Холст, масло

ний земной портрет — церковь, очевидно, была уничтожена в конце 1930-х гг. (дата ее гибели донине не установлена).

Шагал уехал из России летом 1922 г., и это было уже настоящее изгнание, настоящая утрата Витебска. Художник в своей собственной биографии воспроизвел, повторил судьбу еврейского народа; Витебск необратимо кристаллизовался в его искусстве в образ утраченного, обетованного Иерусалима, Города с Храмом, очерченного кругом или помещенного в сферу. Подобно древнему плачу по Иерусалиму, вечным плачем по боготворимому, недостижимому Витебску стали картины, рисунки, стихотворения Шагала. Город был одушевленной пер-



Марк Шагал. России, ослам и другим. 1911. Холст, масло

соной для художника, и Шагал разговаривал с ним, как некогда библейские пророки говорили с Иерусалимом, претворяя его в облик женщины.

Поездка в Палестину в 1931 г. дала толчок возникновению так называемого «Библейского послания» Марка Шагала, прямо соотносившегося с сюжетами, темами, образами Библии. Картина «Разрушение Иерусалима», написанная в начале 1930-х гг., сработала как детонатор: домишки, насыпанные в круге-стенах, исход процессии гонимых людей из горящего города эхом отозвались на

судьбе шагаловского собственного Иерусалима, его подлинного Иерусалима, Витебска. Именно с шагаловским Витебском происходило все то, что было предопределено, начертано в Книге — и происходило раньше, чем это случилось на самом деле. Апокалиптические видения горящего, разрушенного Витебска, его изгнанных, убитых, замученных жителей появились в творчестве Шагала уже с середины 1930-х гг., и это было понятно — вселенские катаклизмы происходили в пространстве Вселенной, а Вселенная персонифицировалась художником в образе родного Города с Храмом.

Подводя некоторые итоги, хочется особо заострить внимание на том, что картинами первого парижского периода явлена великая революция в творчестве Марка Шагала. В них произошло становление его мышления как художника символической культуры. Шагал мыслил свои картины своеобразными иконами. Однако такое осмысление свершалось в его искусстве не на стилизаторской основе, а на уровне глубочайшего интуитивного проникновения, точнее же говоря, в результате возвращения в лоно великой символической культуры. Вытесненная на периферию и вглубь общественного сознания новоевропейской изобразительной культурой реалистической ориентации, она вновь заявила о своем бессмертии с началом XX века. Марк Шагал, художник-инициатор масштаба библейских поэтов, создал свою собственную мифологию, мощно укорененную и в индивидуальном опыте, и в обширном пространстве всей человеческой культуры. В *Symbolarium*е Марка Шагала становление образа Витебска как амбивалентного образа Небесного и Земного Иерусалима оказалось определяющим — это была твердь, вскоре заселенная вечными любовниками, мудрыми колдовскими тварями и всем тем, что встает за словами «иконография Марка Шагала».

Е. Ф. Ковтун

Санкт-Петербург

«ТАЙНАЯ ПРУЖИНА»

Павел Мансуров и организация ГИНХУКа

В конце 1960-х гг., занимаясь историей ленинградского Института художественной культуры (ГИНХУК), я узнал, что в Париже живет один из его руководителей — Павел Андреевич Мансуров. Я написал ему письмо и вскоре получил ответ. Переписка продолжалась 15 лет вплоть до смерти Мансурова в 1983 г. Вся она посвящена событиям в ГИНХУКе, Малевичу, Татлину, Филонову, Матюшину, Пунину. Мансуров назвал ее «нашей совместной попыткой восстановления Атлантиды»¹. Он иногда ошибается в датах, но фактическая сторона всегда безупречна. «У меня память,— отмечал Мансуров,— что я даже помню когда-нибудь искусавшего меня клопа.»² Правда, были темы, вернее, пункты в нашей переписке, которые он переживал болезненно: отрицал, вопреки очевидности, существование московского ИНХУКа, а также тот факт, что руководимый им Экспериментальный отдел в 1925 г. был преобразован в Экспериментальный кабинет ГИНХУКа.

По окончании Школы поощрения художеств юный Мансуров оказался в кругу самых значительных мастеров русского авангарда. С П. Н. Филоновым его познакомил еще до революции А. А. Дюшен, соученица по Школе³. Встречи с К. С. Малевичем и В. Е. Татлиным состоялись в 1918 г., когда они, не поладив с Д. П. Штеренбергом, перебрались из Москвы в Петроград. Тогда же Мансуров сблизился с М. В. Матюшиным, часто посещал его дом на Песочной улице, где собирались левые художники. «От Татлина, Матюшина и особенно от Малевича,— вспоминал Мансуров,— распространялась какая-то родственная свежесть. Мы почти сразу стали противоречить друг другу, а позже ругаться, но превратились навсегда в каких-то родственников»^{*}.

В домике Матюшина молодой художник попал в атмосферу остро обсуждавшихся новых художественных проблем, возникших после кризиса кубизма. Мансуров приобщился к проблематике рождавшегося Института художественной культуры. Влияние старших мастеров было сильным и плодотворным. «Малевич

* Цитаты без ссылок на источник приводятся из писем П. А. Мансурова Е. Ф. Ковтуну, которые хранятся у адресата.

был для меня этого времени фигурой волнующей, как и Татлин, но Филонов и Матюшин значительно сильнее оставили после себя того, что я часто вспоминаю как более оригинальную неожиданность. Особенно Матюшин мог прояснить туманность моих ощущений, во многом более бесспорно сходных с его любовью и пристрастием к методу органического и всестороннего проникновения в явления и их выражение с крайним, по нашим способностям, окончательным напряжением. Напряжение Филонова было механическим, Малевича — академическим по-новому, и только в своих фигуративных окончательных работах он, в моих глазах, стал самим собой».

Здесь же, в домике Матюшина, родилась идея организации исследовательского института.

ГИНХУК был основан в 1919 г. Так значится в справке о нем, опубликованной в каталоге «Первой отчетной выставки Главнауки Наркомпроса» (Москва, 1925). Однако с момента основания должен был пройти определенный «инкубационный период», прежде чем идея исследовательского института получила полное воплощение. Прав Мансуров, отметивший, что «такое дело как ИНХУК никакая Главнаука, никакой Луначарский, вообще никто без предварительной, длительной и настойчивой подготовки с нашей стороны и со стороны (лиц), нам содействовавших, не могли решить, постановить и утвердить в два счета».

Сначала возник Музей художественной культуры (МХК), располагавшийся в доме Мятлевых на Исаакиевской площади. Мансуров пишет: «При любезном к нам отношении Гр. Ст. Ятманова мы начали нашу работу при Музее худож(ественной) культ(уры). Это он мог своевольно нам разрешить, т. к. он был членом Коллегии Н(ародного) К(омиссариата) Пр(освещения) и заведующим всеми дворцами и музеями республики». Это было в 1922 г. В следующем отделе переросли в Институт, а МХК стал числиться при нем, и вскоре его коллекция была передана в Русский музей.

П. Н. Филонов был крестным отцом ГИНХУКа, именно по его докладу на музейной конференции (9 июля 1923) было принято решение об организации Института.

Но осталась в тени роль Мансурова в этом процессе, своего рода «тайная дипломатия», которой с успехом занимался молодой художник. Он настойчиво убеждал тех, от кого это зависело, в необходимости организации Института и «как молния исполнял желания, накопившиеся до меня». «Хотя я, в свою очередь, был премного инструктирован всем синклитом моих друзей». Мансуров писал: «Я не есть альфа и омега ИНХУКа, хотя без меня его бы не состоялось». О том же свидетельствует и дневниковая запись Матюшина 1923 г. Решение музейной конференции преобразовать МХК в Институт, отмечает он, состоялось «благодаря настойчивости и содействию Малевича и Филонова (а тайная пружина — Мансуров)»⁴. «Тайна» заключалась в том, что Мансуров, хорошо знавший А. В. Луна-

чарского, Г. С. Ятманова (зав. Отделом музеев НКП) и М. П. Кристи (зав. Петроградским отделением Главнауки) по совместной работе в первые годы революции, был связующим звеном между ними и художниками.

Сразу же после Октябрьского переворота Мансуров пришел в Зимний Дворец к А. В. Луначарскому предложить сотрудничество с новой властью.

«Именно я, мальчишка (...) в первое же утро залетел в совершенно пустой Зимний Дворец к Луначарскому, сотрудничать. Испугавшись своей смелости, почти лишился слов, но они (Ан(атолий) Вас(ильевич) и тов. Д. Лещенко, его секретарь) быстро поняли меня. Луначарский сказал мне, что «уж слишком молод и похож на ангелочка, а что всего им здесь сидеть не больше двух недель, а потом их повесят вот на этих балконах». Тут ко мне вернулась речь, и я сказал уже твердо — «ну что ж, тогда повесят вместе». Так решилась моя судьба, и мы больше не расставались».

В письме (14 октября 1970) Мансуров рассказывает: «Конечно, большое спасибо Мих(аилу) Вас(ильевичу) Матюшину, что он хотя бы упомянул мое имя как «тайную пружину». Но он пропустил уточнить, кем был поставлен и где и почему вопрос, и не об исследовательских мастерских, а об Институте при Муз(ее) худ(ожественной) культуры, и кто привел Филонова в Зимний Дв(орец) и где Малевича никогда не было. В самый трудный момент он был в Витебске и приехал оттуда за несколько дней до организации Совета Института, куда он безусловно вошел, а я, будучи чрезвычайно молодым, официально и единогласно был «кооптирован» этим Советом, мною собранным и созданным, как завед(ующий) Экспериментальным отде(лом) и равноправный член Совета, после чего тут же и уже по моему предложению Малевич, а не Татлин, при общей поддержке, был утвержден директором, т. к. в штате Института было только три (3) оплачиваемых должности: директора, секретарши-машинистки (Мар(ии) Александ(ровны)) и уборщицы. Кроме Малевича, приехавшего из Витебска с женой и матерью, все прочие уже имели в Ленинграде и кров и скромные заработки педагогов. Поэтому был выбран Малевич, а не Татлин, который тоже был общего мнения, а, кроме того, он (Малевич) единственный уже показал нечто вроде теории, — не музыкант, а художник, утверждал своеобразную линию эволюции живописи до ее предельного тогда пункта — супрематизма».

Мансуров вошел в русское искусство в тот период, когда кубизм как система пластических закономерностей оказался в кризисе. Принцип геометризации, составлявший душу кубизма, был уже недостаточен, чтобы выразить новые взаимоотношения человека и мира. Нужны были иные пластические решения, способные передать новую гармонию человека и вселенной. Одни видели выход из этого кризиса в полной беспредметности, другие — в возврате к природным основам. Эту задачу решали, каждый по-своему, отделы Матюшина, Малевича, Татлина.

Работа Экспериментального отдела Мансурова была опытом теоретического обоснования «возврата к природе». Он не хотел произвольно-субъективных форм в духе Кандинского, но не желал и «правил», диктуемых жесткой геометризацией. «Моя работа,— писал художник,— была посвящена Сурикову. На обложке были воспроизведены пчелиные соты, паутина и американские небоскребы. Т. е. естественная конструктивная зависимость. Родственность приемов. Примерные и безошибочные образцы строений всякой тли, и в том числе человека, часто пренебрегающего своими чувствами и опирающегося на казенные знания сегодня, а завтра эти «знания» подвергнутся отрицанию. И дом повалится. Но не в доме дело, а в живописи, основы которой, т. е. искусства, покоятся и должны покоиться на чувстве»⁵. Мансуров изучает структуры минералов, растительные образования, конструктивную «деятельность» птиц, насекомых, животных, первобытных народов и показывает на примерах из разных эпох и стран, как это формотворчество плодотворно влияло на развитие пластической формы.

Развитие принципа «органического роста», направленного против «механической» геометризации, закономерно привело Мансурова к противопоставлению деревни — природы городу — машине, Востока — Западу, противопоставлению, которое имело давнюю традицию в русской философской мысли. Противопоставляя в своих панно 1918 г. Европу и Азию, Мансуров продолжает предвоенную дискуссию, поднятую группой М. Ф. Ларионова, о роли Востока и Запады в судьбах русского народа и его искусства. Он считает, что сложность выбора верного пути для русского художника заключена в особом положении России, разделяющей собою «два борющиеся в мире за первенство начала, определяющих взгляд человека на жизнь: одно — механическое, банковское, пожирающее не пищу, а калории,— Европу, и другое — страны Земли и Человека, не подстригающего Природу, а ею восторженного, ее боготворящего»⁶.

Исследования Мансурова заинтересовали некоторых крупных ученых, их ценили и в самом ГИНХУКе. Защищая работу Мансурова от вульгарной критики, директор Института Малевич отмечал: «Совет Института нашел не лишенной интереса его основную идею: проследить зависимость художественной формы от окружающей ее материальной среды»⁷. Работу Экспериментального отдела вместе с исследовательскими итогами других отделов Институт предполагал показать на своей зарубежной выставке.

30 мая 1926 г. в ГИНХУКе открылась выставка исследовательских работ, которая стала последней. Мансурову был отведен отдельный зал. Теоретические таблицы, фотографии, поясняющие тексты, живописные работы художника знакомили с творчеством и исследованиями Мансурова. Там же висел своеобразный антиурбанистический манифест художника — «Мирское письмо к городу» — близкий по духу С. Есенину и Н. Клюеву, с которыми Мансуров был дружен. В этом манифесте ощутима боль, вызванная недавней гибелью Есенина.

Привожу его целиком:

Не заботьтесь о нас. Не учите нас. Нам самим в себе хорошо. Не одевайте на нас глупых цилиндров и не сажайте нас в зоологический сад.

На наших базарах нет ваших мертвых товаров; не звоните нам в уши, что ваши товары и фабрики нужны нам. Мы теперь, как и всегда, делаем сами себе все, что нам нужно. В любом деле мы искуснее вас — во всяком ремесле мы художники. Наше народное искусство самое величественное, вечно нестареющее и истинное. Наши братья художники, попавшие в ваш городской рай, умирают с голода и вешаются от тоски. В нашей истории не было такого позора; мы вдохновеннейших, как и мудрейших из нас, причисляем к лику святых. Они — сердце наше. Мы верим в них, почитаем их и будем молиться им вечно. Вы не указ нам. Вы живете гадко и зло. Наши зеленые деревни лучше ваших смрадных, дымных городов. Не грабьте нас, и мы будем богаты. Вы истребляете нас войнами. Нам нечего завоевывать, у нас все есть. Не гоните нас на свои заводы, не убивайте нас, мы жалеем и любим вас. Идите к нам. Но вы больны, и мы боимся вас. У вас нам нечего делать. Ваша культура зла, и ваша наука в ваших руках не обещает нам счастья. Мы ждем вас, а к вам не пойдём⁸.

В те годы, когда страна жила под знаком индустриализации, манифест Мансурова, как поэзия Клюева и Есенина, защищавших деревню, крестьянский уклад жизни, воспринимался как проповедь отсталости. Теперь, спустя десятилетия, в нем слышен голос экологической и социальной тревоги за судьбы разоренной земли, деревни и вековой крестьянской культуры.

«Ленинградская правда» (10 июня 1926) опубликовала статью Г. Серого (Гингера) «Монастырь на госснабжении»: «Под вывеской государственного учреждения приютился монастырь с несколькими юридическими обитателями, которые, может быть и бессознательно, занимаются откровенной контрреволюционной проповедью, одурачивая наши советские ученые органы». На срочно созванном институтском собрании Малевич выступил с докладом, который закончил словами о том, «что, может быть, не придется продолжать этих собраний, так как завтра благодаря статье Серого в «Лен(инградской) Правде будет комиссия, которая может положить конец и прекратить всякую культурную деятельность ГИНХУКа, могущую принести много пользы для изучения искусства и выяснения его природы»⁹.

Как мы знаем, ГИНХУК был разгромлен. Есенин и Клюев уничтожены. Мансурова спас отъезд из России — помог тот же Луначарский, с которым художник встретился в первые дни революции.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Дарственная надпись на каталоге выставки: «Mansouff». *Galerie Daniel Gervis. Paris, 1968*. Экземпляр каталога с автографом находится в собрании автора статьи.

² П. А. Мансуров. Письмо Н. А. Мжедловой 16 декабря 1976. РО ГРМ, ф. 210, ед. хр. 2, л. 20.

³ «Анна Андреевна Дюшен, краса нашей Школы поощрения художеств, которую я увлек раз в «Привал комедиантов», где я работал по ночам декоратором с Алешей Павловым и где я познакомил Маяковского с Дюшен, который там процветал днями и ночами и с которыми мы были неразлучны». (П. А. Мансуров. Письмо Н. А. Мжедловой 1976 г. РО ГРМ, ф. 210, ед. хр. 2, л. 16 обор.)

⁴ М. В. Матюшин. Дневники. Тетрадь № 2. 1921—1924. РО ИРЛИ, ф. 656.

⁵ П. А. Мансуров. В письме Р. Великановой Е. Ковтуну. 19 января 1971. Хранится у адресата.

⁶ П. А. Мансуров. Против академистов-формалистов. 1926. ЛГАОРСС, ф. 2555, оп. 1, д. 1018.

⁷ К. С. Малевич. Письмо в ленинградское отделение Главнауки. 1926. ЛГАОРСС, ф. 4340, оп. 1, д. 64, л. 20—21.

⁸ Опубл.: Евгений Ковтун. Попытка воссоздать Атлантиду.—Искусство Ленинграда, 1991, № 6. С. 89. В верхней части манифеста приписка рукой художника: «Написано мною, но снято инст(итутской) администрацией в первый день выставки. П. Мансуров».

⁹ К. С. Малевич. Выступление о теории прибавочного элемента на межотдельском собрании сотрудников ГИНХУКа по критике и обсуждению работ всех отделов. 16 июня 1926. ЛГАОРСС, ф. 2555, оп. 1, д. 1018.

Письма П. А. Мансурова Е. Ф. Ковтуну

1

26 августа 1970

(...) Итак, о выставке к III-му Интернационалу:

Выставлены были, конечно, за ограниченностью места, в центральном зале 2-го этажа гостиницы «Континенталь» представители всех направлений в искусстве по одной картине. Не израсходовано было на это дело ни одной копейки из выданных мне на руки семи миллионов рублей. И автомобиль-стрела желтый, как солнце, тоже бывший в моем распоряжении, «Альфа Ромео», тоже был возвращен в порядке. Я нашел способ расплаты с художниками через Енукидзе, секретаря Ленина, который распорядился: выдать по моему списку участникам выставки по 1/2 свиньи самого лучшего сорта. Это было нечто потрясающее по тем временам. В список я вставил Мейерхольда, конечно, не участвовавшего, но лежащего на диване с туберкулезной дыркой в плече, отставленный от управления Театральным отделом, потому что поругался с Луначарским. Ятманов и я привели к нему беззлобного Луначарского, и дело было решено так, что Мейерхольд отставляется от зав(едования) Театр(альным) отд(елом) по настоянию почти всех театров Москвы, а главное, конечно, этой «документальной» гниды — Станиславского, но ему предоставляется любое по его, Мейерхольда, выбору помещение, и это будет Государственный театр имени Мейерхольда. Солнце свалилось на голову Всеволода Эм(ильевича). И еще я привез ему половину свиной туши. Конечно не я, а по моему указанию. Образовалось семейное торжество (...)

В последний момент, когда было все на месте, открывается дверь и с громадным холстом входит Кандинский, расстроенный, и говорит, а что же меня? А мне сказали, что он уехал за границу. Не было никакого места. Тогда я снял свою картину и повесил его. Он сейчас же пригласил меня к себе, и я приехал к нему в свободное время пить чай в его роскошной квартире в его семиэтажном собственном доме.

2

25 сентября 1970

Дорогой Друг Евгений Федорович, я решил Вам написать это письмо на фотографиях видов Парижа. Это Великий город, где, конечно, водится, как и в океане, всякая рыба. И здесь есть все — и Ад и Рай. Все зависит от того, в какую сторону тебя клонит (...) И хотя моя точка зрения сугубо отличается от официальной здешней, я должен признать, что здесь работа кипит. И такого кипящего котла по части живописи всех тенденций другого нет в мире.

(...) Москва, какую я ее видал по части искусства, это был вертеп интриг. Туда двинулась вся Россия. Чтоб посмотреть и себя показать. Поэтому такие люди, как Татлин, Малевич, не гнавшиеся за минутой и за деньгами, предпочли то Витебск, то Ленинград, где соблюдалась профессиональная мораль. И правые и левые так не собачились, как в Москве, из-за каких-то заказов, которые в Петербурге совсем редко приходилось исполнять. Да их совсем добровольно отдавали желающим, т. е. правым, которые победнее и по старости лет более беспомощны. Попробуй в Москве вырвать что-нибудь у Родченко, который рыскал, как волк, со своей Степановой. Обкрадывал положительно всех под близорукой в отношении практическом эгидой Маяковского. Особенно в ЛЕФ распустилась халтура Родченко и Лисицкого. Лисицкий, хотя и под Малевича, но все-таки «старательно старался» что-то в графике обновить. А в архитектуре был даже очень деятельным пропагандистом.

(...) Здесь дело обстоит так, как обстояло всегда и везде. У крестьян еще висят какие-то картинки, но каждый живет по своим вкусам. А у пролетариев, зарабатывающих довольно обильно, даже у богатейших американских рабочих, желания иметь произведения искусства, какого бы то ни было направления, нет никакого. Кино и пивная — вот идеал.

(...) Вы человек государственный. Из моих писем Вы выберите, что нужно. А лишнее оставьте без внимания. Но беспочвенного ничего быть не может. Даже колюшка — единственная в мире рыба — не существующая нигде, как только в Обводном Канале в Ленинграде. Чем она там живет и что ест, этого определить никто не может. Наше искусство ошибочно считается в СССР западным. Это абсолютное недоразумение. Здесь роскошная жизнь и роскошная живопись. А я,

например, я скорее продукт Обводного Канала. Питаюсь тем, что вижу, что совсем несъедобно. Колюшку мы ловили на загнутую булавку, без наживки, и она с голоду хватала. Вот какие мы непонятные «рыбы». А это факт, что мы все-же живем под Луною. А вот нами здорово питаются.

Ваш П. Мансуров.

3

7 октября 1970

Дорогой Евгений Федорович. В этот раз Вы еще бесконечно обрадовали меня, и я еще раз вспомнил и пережил разные встречи с Петром Васильевичем Митуричем. Он был значительно старше меня. Он, как мне кажется, должен был быть ровесником Татлина¹. Самое для него трудное время была война 1914—17 г., а потом он долго механически продолжал оставаться в солдатских не казармах, а бараках в Москве. Хотя кончил он курс наук в Пет(роградском) инженерном училище, по пристрастию к математике. Но того конструктивного строительства, о чем он мечтал, не произошло, и он оказался военнообязанным подпоручиком в пехотной инженерной части, где время проходило пусто и бессмысленно. Я навещал его именно в этих бараках (уже после войны, но еще не демобилизованным), довольно страшных, и он был совсем одинок. Он освободился не раньше 19 года. Он был скромн и незаметн. Он был, сколько я помню, с 1916 г. влюблен в Хлебникова и Татлина. Хлебников тоже любил Татлина и в то время писал: «Дайте пожить и железу»² и проч. Мне он, Митурич, всегда говорил, что все образуется. И что все правильно. Но нужно упорство. Его окончательная связь с Хлебниковым произошла в году 22, когда они совместно стали бродить. А до того он только собирал, где только можно было что-нибудь найти из творений самого Хлебникова или о Хлебникове. Это помешало ему быть в ИНХУК'е наверно одним из замечательных сотрудников в общем деле. На фотографии в мастерской Матюшина, которую Вы мне прислали, Вы видите его в русской рубашке, но сверху была шинель, если не летом, и в бараках в Москве, где-то у железной дороги, я был у него позже. Еще там он мочил и выгибал из фанеры свои рельефы, два из которых были выставлены мною на выставке в честь III-го Интернационала. И именно в момент, когда из-за них комендант «Континенталья» начал бурчать, что я выставляю черт знает что, открылась дверь и вошел Троцкий, который услышал этот недовольный тон и спросил его, этого служаку, кто он, и когда узнал, то твердо сказал, чтоб он занимался своим делом, а тов. Мансурову поручено устройство выставки и что я прекрасно все делаю и чтоб мне никто не мешал. Так что Митурич в это время еще не путешествовал с Хлебниковым, а делал китайской тушью как бы концовки-украшения, обрамления стихов Хлебникова и, кажется, детские картинки Мусоргского, черн(ые), немного подкрашенные крас-

ным. Ему, между прочим, нравились мои «Бедные люди»³, но это было до революции и в Петербурге. Я тоже был в солдатской форме.

И наконец пришла в ИНХУК телеграмма из Новгородской губ(ернии) о необходимости срочной помощи Хлебникову, который тяжело болен. Совет ИНХУК'а постановил, чтоб я, как самый молодой, туда поехал, и на следующий день, когда было все готово, пришла другая телеграмма, что Хлебников умер. Так что я никуда и не поехал. А потом были выставлены рисунки (с десяток)— последние часы и минуты и могилка Хлебникова. У него, у Хлебникова, было что-то с мочевым пузырем. Он лежал в деревянном лотке, наклоненном вниз, и из него текло. Все это говорил Петр Васильевич. Через недели две Татлин поставил «Зангези»⁴. Вот и все. Это было в зале с балконом для музыкантов. Рисунки Татлина к этому спектаклю были лучше, чем читка, исполнение и вид сложной и тихой поэмы. И все-таки Митурич не остался в ИНХУК'е, а посвятил себя окончательно Хлебникову. И только ему.

Ваш П. Мансуров с уважением к тому, что Вы делаете. На Вас одном лежит то, чего хватило бы на десятерых. П. М.

4

23 марта 1971

⟨...⟩ Я из фантома превращаюсь в реальность. Я же Вам говорил о колюшках. И как же сделать, чтоб выскочить ей из Обводного Канала хотя бы на Лиговку. Где ж нам мечтать о Невском Проспекте. Я не имею никакого отношения к Сезаннам. Я переродился в Авиационном Парке из-за огорчившей меня досрочной мобилизации в 1915 г., когда я окончил Шк(олу) поощр(ения) худож(еств). Не знаешь, где найдешь, где потеряешь. Вся жизнь моя перевернулась. И если раньше я восхищался окнами с удочками и лесками и всякими прочими пустяками, то вообразите себе, что произошло со мною при виде фарманов и райтов и их гомона, и всяких проволок. Это совсем не Матюшин, знавший оптику и Блаватскую. Я довольно невнимательно, умышленно невнимательно и даже с отвращением относился к разного рода «философам», накачивавшим Малевича, и он метался, желая соединить живопись с брехней, что ему в конце концов удалось благодаря Пикассо и Татлину, от них он наконец вышел, как из бани, благодаря своему природному таланту, в ему присущую пластическую легкость. Вперед он отрицал, что он тоже восхищен механикой века, и только в 1926 г. он сказал мне, что мои доказательства и фотографии «он решил использовать». Это мне очень польстило. Но он не упомянул о том публично. Ермолаева и его ученики это знали, но у них было деликатное положение. Зато Филонов знал. Но тоже, по-своему представляя мир, считал все наши волнения пустяками. Он хотел перевернуть наш век в допотопный. Это очень интересно, но все же поступь жизни безостановочна, невозвратима, и завтрашний день не будет таким, как сегодня ⟨...⟩

5

14 июня 1971

⟨...⟩ С Малевичем я, и только я, из числа членов Совета ИНХУК'а, встречался каждодневно, по несколько раз в день. Всякие дела решались совместно, и в редких случаях было что-нибудь особенное, что должно было быть решено совместно в Совете ИНХУК'а ⟨...⟩. Я Вам писал, как организовался Институт и кто был его действительными членами. Я действительно упустил уточнить роль и положение Н. Н. Пунина. Он остался Институту в наследство от исчезнувшего Отдела ИЗО, где в последний период его существования дела вела дочь Красина, но официально Н. Н. Пунин был заместителем Д. П. Штеренберга, заведывавшего всем ИЗО после Татлина. И московским и ленинградским, постепенно умирившим вследствие переезда всего Наркомпроса в Москву. На пустом месте осталась часть вещей, купленных у художников Отделом ИЗО и составлявших собою Музей живописной культуры. Этими предметами был занят дом Мятлевой, где и она сама еще помещалась, но с образованием ИНХУК'а «при музее» постепенно и ИЗО и музей переставали существовать. Да был, которого я два раза видал, хранитель этого музея тов. Таран⁵, который постепенно перестал там бывать и функции которого перешли Н. Н. Пунину, а отдел ИЗО перестал быть. Наркомпрос тоже перебрался в Москву, а в Ленинграде осталась его «половина», т. е. здесь, в Петербурге, сосредотачивалась тогда вся научная верхушка страны и ее главные силы. Луначарский бывал одну неделю в Москве и две недели в Петербурге, а потом 2 недели в Москве, а одну в Петерб(урге). И наконец окончательно переехал в Москву ⟨...⟩

Одним словом, ИНХУК выжал из дома Мятлевой все, что там было. Самой Мятлевой, очень красивой старой женщины, тоже не стало видно. А Ник. Ник. Пунин остался зав. музеем и членом Совета как критик и общий «идеолог» Института. Вообще он тоже перестал там бывать за исключением дней открытия отчетных выставок и для сношений с Наркомпросом, т. е. с Главнаукой, чего в реальности тоже не было. Так что «общей идеологией» П. Ник. Филонов ни практически, ни формально никогда тоже не ведал⁶ и никакой «идеологии» у него не было. У него была издана на белой меловой бумаге брошюра, иллюстрированная его рисунками и называвшаяся «Пропевень о проросли мировой». На первой вступительной выставке вместе со всеми он выставил в предоставленном ему зале много своих вещей. Без всяких особых деклараций. И больше только числился, а участия ни в работе, ни на выставках не принимал. На Фонтанке в Доме Искусства⁷ он со своими учениками на громадных холстах выполнил ряд картин, хотя мне он сказал, что это самостоятельные работы его учеников. Сам он, действительно, не сходя с места, продолжал делать свои работы в Доме Литераторов, Карповка 19. Это дом, который я получил от Луначарского для художников и где я жил до смерти моего брата, декабрь 1918. И несколько раз бывал позже, до конца.

⟨...⟩ Тут я все же должен заметить, что еще до революции меня mlle Duchene познакомила с Филоновым, жившим на Обводном канале у сестры или с сестрой, и там он в помещении привратника, сидя на табуретке перед малюсеньким, вернее подставкой, чем мольбертом, выводил белой краской своих полярных, но довольно голых и довольно первобытных, похожих на охотников будетлян. Я раньше такого не видал, и мне понравилась дотошная выделка и сами будетляне. Но этот эпизод в мою структуру не входил, как допотопные звери в зоологическом музее. Там я замечал, что в один скелет вогнаны три или четыре разных зверя для того, чтобы профессору Дарвину было легче что-то несуществовавшее доказать. Оно, конечно, доказывали, но как-то прискорбно и неубедительно, а главное, неизвестно для какой надобности. Это я замечаю потому, что ⟨от⟩ Татлина, Матюшина и особенно от Малевича распространялась какая-то родственная свежесть. Мы почти сразу стали противоречить друг другу, а позже ругаться, но превратились навсегда в каких-то родственников. А Филонов, он как бы был однажды терроризирован, когда я сказал, что вот у этого будетлянина со здоровой дубинкой-копьем, но в трусиках, «ремень неправильно застегивается и не может держать трусиков». Ах да, верно,— сказал он и начал переделывать. У Пикассо то же. Самое разкубистическое и все же в самом ненужном месте — две точки-глаза. А «Авиньонские девушки» с негритянскими головами, а ноги и руки как бы из Мюнхена. Брак был гораздо осмотрительнее. А у негров вещи логики абсолютной. Именно потому, что там нет никакой предвзятой логики, но зато чувствуемое желание доведено до конца. Маленькое желание есть большое, когда доведено до конца.

Вы, Евгений Федорович, во всем видите мое полное уважение ко всем, но я никогда не видал и не слышал, а, «наоборот», спорил с Малевичем, говоря, что ⟨он⟩ ни от каких кубистов, как и сами кубисты от Сезанна, не происходит, а происходят и они и он от меняющихся и видимых и осязаемых условий быта... Как Вы это все объясняете? Почему необходимо быть импрессионистом, кубистом, а главное сезаннистом — который (Сезанн) не выносил никаких признаков прогресса, особенно технического — и только тогда можно считать себя художником? Как это без всяких Сезаннов появился «дуанье» Руссо, с которого действительно драли все. Здесь дело простое. Дери — это коммерция. А о серьезном разберутся потом. Рак свистнет. Вот это-то «потом» я и считаю, что попало Вам в руки ⟨...⟩.

⟨...⟩ Пока не поздно, я хотел Вам заметить, как Вы и сами видите на моих инхукских фотографиях: шары. Около одной такой композиции Вы видите сидящим меня. Происхождение их такое: однажды у Матюшина (в 1922) произошел разго-

вор, что было часто, и Малевич утвердительно говорил, что плоские формы более действенны на зрителя, чем объемные. Я заспорил и сказал, что я как зритель весьма действенно бываю захвачен и в Эрмитаже и у Щукина именно объемными формами и что объемные могут быть более динамичными, чем плоские. Я сказал, что я уже пробовал, а завтра вам покажу мои попытки. И показал. И он, и Матюшин согласились, что я прав. Но ввиду того, что это не происходило ни из кубизма, ни из футуризма (имею в виду живопись), они все же как бы остались поэтому ближе к своему супрематизму. Шары были на выставке 1923 г. в ИНХУК'е. Теперь супрематизм с выставки исчез. Но все полно шарами. И «Art Moderne» именно хочет получить от меня эту серию моих работ, потому что она длится и жива до сегодня (...).

П Р И М Е Ч А Н И Я

¹ П. Митурич род. в 1887, а В. Татлин в 1885 г.

² У Хлебникова нам не удалось обнаружить такого высказывания.

³ Издание не удалось обнаружить. В Русском музее сохранились два рисунка из «Бедных людей»: «Мираж» и «Холера». Их фотографии я отправил Мансурову. «Вы прислали мне две фотографии с рисунков на туалетной бумаге, которые были сделаны мною в 1916 г. и Маяковский их обязательно хотел издать: их было всего штук 15, сделанных одновременно. Но по причинам всякой прочей занятости текст написал Н. Н. Пунин и брошюрка «Бедные люди» была издана с 12-ю рис(унками) и напечатана в типографии, тогда еще называвшейся «Голике и Вильборг» еще по старой орфографии. Самые рисунки были куплены Русским музеем, где я их видал своими глазами в витрине, лежащими в два ряда и занимавшими всю эту витрину.» (Письмо от 28 июля 1970).

⁴ Постановка «Зангези» состоялась в мае 1923 г. в Белом зале ГИНХУКа.

⁵ Андрей Иванович Таран (1886—1967)— живописец-монументалист и мозаичист. После кратковременного руководства МХК (1921) уехал в Киев.

⁶ П. Н. Филонов принимал активное участие в организации ГИНХУКа. «В 1923 г. после ревизии Музея живописной культуры в Ленинграде, сделанной под председательством Филонова, ему было поручено конференцией, согласно принятому, после его доклада о ревизии, постановлению о реорганизации этого музея в Институт исследования искусства, написать устав института. Написанный им устав стал уставом открывшегося первого в Европе Института исследования искусства с действующим музеем». (П. Н. Филонов. Автобиография. 1929. Павел Филонов. Каталог выставки. Л., 1988. С. 106). В 1923 г. Филонов короткое время руководил «Отделом общей идеологии» ГИНХУКа.

⁷ Ошибка: в Доме Печати. Выставка «Школы Филонова» состоялась там в 1927 г.



П. А. Мансуров (в центре) с группой учеников. 1925



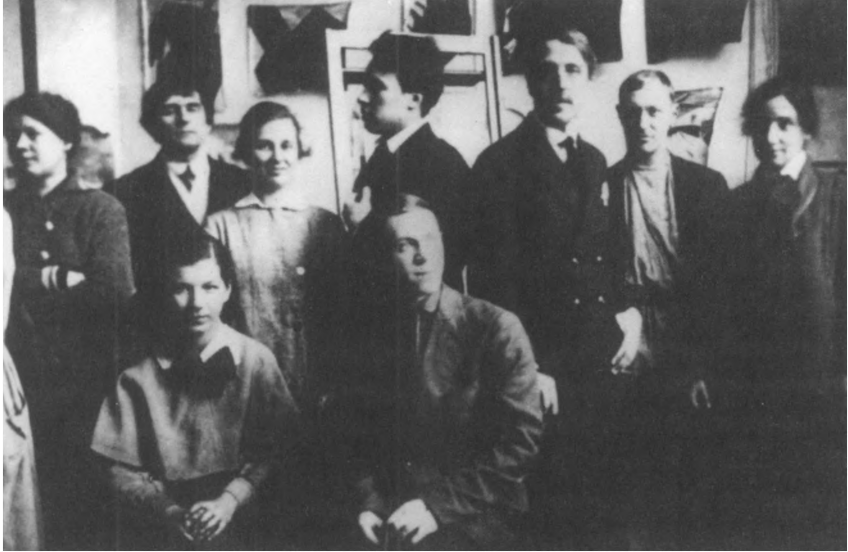
П. А. Мансуров в парижской мастерской



П. А. Мансуров. Мираж. Из цикла «Бедные люди», 1916



П. А. Мансуров. Китаец (рис.), 1919



В мастерской М. В. Матюшина в Академии художеств.
Стоят (слева-направо): Коршунова, К. Малевич, М. Эндер,
П. Мансуров, М. Матюшин, П. Митурич, Н. Коган.
Сидят: неизвестная, Н. Гринберг. 1918

Раздел V

Поэзия и живопись

АХМАТОВА И МАНДЕЛЬШТАМ (К биографии ранних портретов)*

Поэт в роли «поэта». Такой двойной образ не имеет непрерывной традиции в русской поэзии и в русском портрете. После Пушкина романтический интерес к личности поэта возродился уже в начале нашего века, в кругу Александра Блока, и повторился в следующем поколении — в царственном силуэте Анны Ахматовой или/и высоко запрокинутой голове Мандельштама. «Зрелищное понимание биографии, — по словам Пастернака, — было свойственно нашему времени».

Идеалом в искусстве становится артистический образ поэта. Поэта тогда знали в лицо, узнавали по его портретам. На протяжении всего лишь десяти лет перед глазами современников промелькнула целая галерея поэтов, от символистов до футуристов, от врубелевского Брюсова и сомовского Блока до первых портретов Ахматовой, Мандельштама, Хлебникова.

Для начала века характерны открытость и теснота литературно-художественного быта, которые сделали выставочный сезон подобием театрального, а поэтическое слово и самого поэта вывели на публичный турнир поэзии. Позднее Мандельштам не без иронии писал, что частая смена поэтических поколений приучает читателя «чувствовать себя зрителем в партере». В самом деле, посетитель поэтических вечеров в петербургской «Бродячей собаке» или вернисажей «Мира искусства», «Голубой розы», «Бубнового валета», подписчик «Золотого руна» или «Аполлона» был не только и не столько читателем, сколько зрителем. И как зритель требовал «автора на сцену».

Театрализация литературного быта неизбежно вела к театрализации самого портретного образа. Поэтому он и возникал вдали от прямой линии родства с портретными образами писателей прошлого века (прозаический портрет Чехова работы О. Бразза, затесавшийся в 1908 год, мог показаться забытым Фирсом из «Вишневого сада»). Новый портретный образ поэта возникал в результате

* В основу статьи положено выступление автора на «Первых Мандельштамовских чтениях» в Москве (февраль 1988 г.), опубликованное в журнале «Творчество» (1988, № 6), дополненное и переработанное для настоящего издания.

скрещения с другими типами портрета, самыми разными, о близости с которыми девятнадцатый век и не помышлял.

Романтический характер культуры Серебряного века особенно стремился выразить себя в женском портрете. Не случайно вскоре за знаменитой выставкой исторических портретов, устроенной в 1905 году в Таврическом дворце, где свое место заняли портретные образы XVIII века, в редакции «Аполлона» в 1910 году была устроена выставка современных женских портретов. На ней, в частности, был представлен портрет Зинаиды Гиппиус работы Л. Бакста, который пытался в своей графике уловить женский образ блоковской «Снежной маски» или нарисовать блоковскую «Незнакомку». Но портретный образ у него, хотя и казался современникам «дерзко-выразительным»¹, все же не вышел за рамки костюмного ряда (З. Гиппиус была изображена в мужском костюме XVIII века). Переосмыслить женский портрет как портрет поэта удалось, пожалуй, в те годы только Натану Альтману.

Мы имеем в виду его программный для того времени «Портрет Анны Ахматовой», написанный в 1914 году, а в следующем году показанный на выставке «Мира искусства» в Петрограде. Родословная этого портрета укладывается вроде в границах собственно портретного жанра, где-то на перекрестке между сомовской романтической «Дамой в голубом» и традицией светского аристократического портрета. (Вспоминая альтмановский портрет, Бенедикт Лившиц не без основания едко заметит «великодержавные складки синего шелка», которые не могли разрушить «никакие лжекубистические построения»².) Однако появиться такой портрет мог только после серовской «Иды Рубинштейн» с ее откровенностью «акта» и сценичностью позы, с ее угловатостями и изломами. После нее, а не только после уроков кубизма, не должна удивлять «единственная цель», которую, по словам Н. Н. Пунина, преследовал автор ахматовского портрета — «обнаружить форму — форму тела», хотя здесь есть и своя «красота», и свой «характер», и свое «выражение» — качества, которые критик отрицал за этим портретом при его появлении. Все эти названные и неназванные аналоги подсказаны самим характером портрета. Ахматовский портрет претендовал на нечто иное, чем портретные маски символистов, он тяготел к портрету-картине, которая бы представляла и образ поэта, и самый образ его поэзии. Модель при этом становилась не столько объектом портретирования, сколько персонажем некоей сцены, но не реальной, а приподнятой над реальностью. Сценичность этого портрета, о которой уже не раз писали, построена на сочетании конкретного образа (может быть, излишне конкретного) и отвлеченного пейзажного задника фона: не лежащего отдельно за спиной фигуры как на картинах старых мастеров, а вдвинутого в пространство самого портрета и образующего второй, чисто ритмический, поэтический план образа.

Такая романтическая интерпретация личности неизбежно находила точки соприкосновения с автопортретностью самой поэзии этого времени и, больше того, провоцировала ее. Не случайно портрет этот «отпечатался» в поэзии Ахматовой. Едва ли не с него начинается тот драматический ахматовский диалог модели и ее двойника, продолжающий гоголевскую и уайльдовскую традицию, который можно вычитать в ее стихах разных лет.

От непосредственно связанных с альтмановским портретом:

Как в зеркало, глядела я тревожно
На серый холст, и с каждой неделей
Все горше и страннее было сходство
Мое с изображеньем новым...

(«Эпические мотивы», 1915)

до знаменитой скорбной элегии:

Когда человек умирает,
Изменяются его портреты.
По-другому глаза глядят, и губы
Улыбаются другой улыбкой...

(Из цикла «Тростник», 1940)

Стихи эти разделяет четверть века, а между ними есть своя внутренняя связь. Речь идет здесь не столько о «зеркале души», как говорили когда-то о портретах прошлого века, сколько о «книге лица», если воспользоваться выражением Веллимира Хлебникова.

Сценический замысел ахматовского портрета сказался и на обстоятельствах его создания. Само сеансирование становится открытым художественным актом. Оставаясь диалогом художника с моделью, оно не только терпело, но предполагало присутствие третьих лиц. Так рисовал Блока Сомов, примерно так писал Ахматову Натан Альтман. На сеансах бывали и такие неожиданные «свидетели», как, например, Алексей Крученых³. По воспоминаниям Н. Я. Мандельштам, «прибегал на сеансы» и Осип Мандельштам. (Позднее он посвятит художнику как давнему знакомому шуточные стихи: «Это есть художник Альтман // Очень старый человек... // Он художник старой школы... // Очень старый человек.»)

В те же годы сам Мандельштам тоже оказался в роли модели. Его писала художница А. М. Зельманова, жена сотрудника журнала «Аполлон» Валериана Чудовского, хозяйка одного из петербургских салонов, где часто бывал поэт. «Она написала его портрет в профиль на синем фоне с закинутой головой,— вспоминала Ахматова.— Анне Михайловне он стихов не писал, на что сам горько мне жаловался». Но к портрету своему поэт не остался безучастен, именно с ним, вероятно, связано стихотворение «Автопортрет» 1914 года⁴.

В поднятьи головы крылатый
 Намек — но мешковат сюртук;
 В закрытыи глаз, в покое рук —
 Тайник движенья непочатыи...

Однако сам портрет очень манерен. Отенок артистизма или, точнее, дендизма, больше всего присутствует в этом первом, известном нам портрете Мандельштама. Портрет не понравился, как вспоминает В. С. Срезневская, и отцу поэта. Вероятно, с этим портретом и связаны шуточные стихи О. Э. Мандельштама: «Барон Эмиль хватает нож, // Барон Эмиль идет к портрету... // Барон Эмиль, куда идешь? // Барон Эмиль, портрета нету!»⁵

(Кстати, наряду с Мандельштамом, Зельманова, еще до Альтмана, писала и портрет Ахматовой; известно, что она выставила оба эти портрета на «Выставке картин в пользу лазарета деятелей искусства», открывшейся в октябре 1914 года в Петрограде.)

И все же репутация первого портрета Мандельштама прочно установилась за рисунком П. В. Митурича, исполненным им в 1915 году. Портрет Мандельштама не был на выставке «Мира искусства», где демонстрировалась альтмановская Ахматова, где Лев Бруни выставил свои портреты Клюева и Бальмонта (позднее, в 1916 году, он тоже исполнит погрудный портрет Мандельштама)⁶, а сам Митурич экспонировал рисунок поэта Георгия Иванова. Портрет Мандельштама получит известность главным образом благодаря воспроизведению в журнале «Аполлон», так же как за восемь лет до того сомовский портрет Блока — при помощи публикации в «Золотом руне». Портрет Мандельштама был воспроизведен к статье Н. Н. Пунина «Рисунки нескольких «молодых» (1916, № 4—5), в которой речь шла о работах группы художников, начиная все с того же альтмановского портрета Ахматовой, а затем о рисунках «случайных», на взгляд автора, участников «Мира искусства» — Бруни, Митурича и Тырсы. Через пятнадцать — двадцать лет в своих воспоминаниях⁷ Пунин шире очертит круг этой группы художников, регулярно собиравшейся в 1910-е годы по четвергам в петербургской Академии художеств, в квартире № 5, принадлежащей помощнику хранителя музея Академии С. К. Исакову, отчиму Л. Бруни. Здесь часто бывал и Петр Митурич, в то время ученик батальной мастерской Н. С. Самокиша. Среди постоянных посетителей квартиры Пунин упоминает Артура Лурье, Альтмана, Митрохина, Клюева, Бальмонта, Татлина, Розанову. Упоминает и Мандельштама (здесь, в этой квартире, Митурич впервые встретится и с Хлебниковым). Другой современник, также посещавший эти четверги, Н. А. Тырса писал в мае 1915 года сестре:

«Каждый раз на четверге Мандельштам читает новые стихи, разбирает и даже поясняет, почему он переделал некоторые варианты так, а не иначе. Если в «Журнале для всех» встретишь стихи Николая Бруни — то это брат Льва, — и он читает свои стихи, но мне кажется, что ему не хватает вдохновенья, и я замечаю,

что Мандельштам никогда не похвалил его так, чтобы заметно было, что стихи хороши, он чаще морщится»⁸. Уже из этих слов видно, что Мандельштам был заметной фигурой этого петербургского кружка. Об отношении его участников к поэту мы можем судить также со слов Льва Бруни, который в статье 1915 года говорил, что «в поэзии Мандельштам сделал из русского языка латынь»⁹, сравнивая в этом смысле Мандельштама с Альтманом, поэта с художником. Там, в квартире № 5, и рисовал Мандельштама Митурич.

Нельзя сказать, что круг моделей, которые рисовал Митурич в эти годы, был для него совсем своим (не случайно его скоро так потянет к Татлину и особенно — к Хлебникову). В петербургской квартире № 5 он был скорее острым наблюдателем. Характерно, что и модели, которые он тогда рисовал, взяты художником как бы со стороны. Внимание его обычно сосредоточено не на лице модели, а на силуэте, общем очерке фигуры, которую он то глубоко усаживает в кресло, как в случае с композитором Артуром Лурье, то, переплетая ноги, не заканчивает, как в портрете Георгия Иванова. Или распластывает фигуры на ковре, как в рисунке «Поэты» (вместе с «Мандельштамом», воспроизведенным в «Аполлоне»). Иногда модель у него вообще трудно узнаваема; так, сокращена, например, фигура Льва Бруни в ракурсе, взятом Митуричем, хотя проблемы сходства для его поразительно точного глаза не существовало. Установка на образ ему была вроде чужда; модели были для него прежде всего объектом пластических задач, в решении которых он явно полемичен. Полемичен по отношению к своему тогдашнему положению ученика Академии художеств с ее принципами объемного рисования — и отсюда подчеркнутая плоскостность и сдвиги формы в его рисунках. Полемичен к «Миру искусства», на выставках которого он тогда выставлялся, противопоставляя ему открытый и непосредственный след рисования на листе, то, что Пунин назовет «обнаженностью приема» («тогда нельзя было не показывать приема; мы жили еще в кольце «мирискуснических приличий», надо же было с чем-нибудь выходить, если уж отважились выходить»).

Мы не знаем, рисовал ли Митурич поэта прямо с натуры или имея в виду натуру, но, во всяком случае, — как писал тот же Пунин применительно к другому митуричевскому портрету — «без тупого поглядывания на натуру».

В самом деле, фигура Мандельштама на рисунке уплощена, взята в профиль и почти лишена объема: рукав левой руки висит, как пустой. Фигура вытянута на стуле, как острая многоступенчатая диагональ, которая прочитана кистью от головы до носка ботинка. Решена как острый силуэт. Острый медальный профиль лица, острый жест сложенных рук, острый рисунок переплетенных ног. Потом Митурич будет говорить, что более всего ему доступен «позирующий человек в самой простой и прочной позе»¹⁰. Слова эти в полной мере можно отнести к позднейшим портретам художника; здесь выступает скорее прочность позы —

фигура поэта, мало сказать, прислонена, она «приговорена» к стулу. Как прочно приставлена к телу голова — ее даже мысленно не повернешь в фас и не скадрируешь глазом отдельно, как это обычно делаешь при рассмотрении портрета: здесь они — одна форма, одно целое.

Однако поза фигуры здесь не самая простая — это поза поэта, замкнутого в немногословном домашнем интерьере, интерьере, ограниченном справа камином, а слева столом с лампой и раскрытой книгой. Скупые аксессуары образа поэта, данного на фоне белого, чуть заштрихованного занавеса. «Тут и ковер, и стул — все обостряет человека!»¹¹ — по наблюдению В. Милашевского, позднее, в 1930 году, тоже рисовавшего Мандельштама. Кажется, все силовые линии рисунка стекают к этой подвижной и неподвижной фигуре поэта с высоко запрокинутой головой. Поза эта не столько сочинена, сколько внушена натурой. Кто только ни писал потом о характерной манере Мандельштама, «задиравшего голову даже не вверх, а прямо назад»¹², писали так же часто, как писали об «ахматовской челке», видя в этом опознавательные признаки облика поэтов, своего рода знаки их образов. Таким, «с высоко закинутой головой, с ресницами в полщеки», Ахматова впервые встретила Мандельштама в 1911 году в «башне» Вячеслава Иванова. Примерно таким его образ отложился во многих воспоминаниях, иногда, кажется, внушенных «аполлоновским» рисунком.

Есть что-то детское и наивное в том, как нарисована эта голова, точнее — обозначены черты лица: точка, точка, запятая. Если не запятая, то скобка, они характеризуют линию уха, крылья носа, брови, ресницы, те самые «в полщеки». Лицо поэта скорее не нарисовано, а разрисовано, как это делали футуристы. Вместе с тем есть некая торжественная отрешенность в самой фигуре поэта, как будто прислушивающегося к собственным стихам в этом комнатном пространстве, которое становится пространством его поэзии:

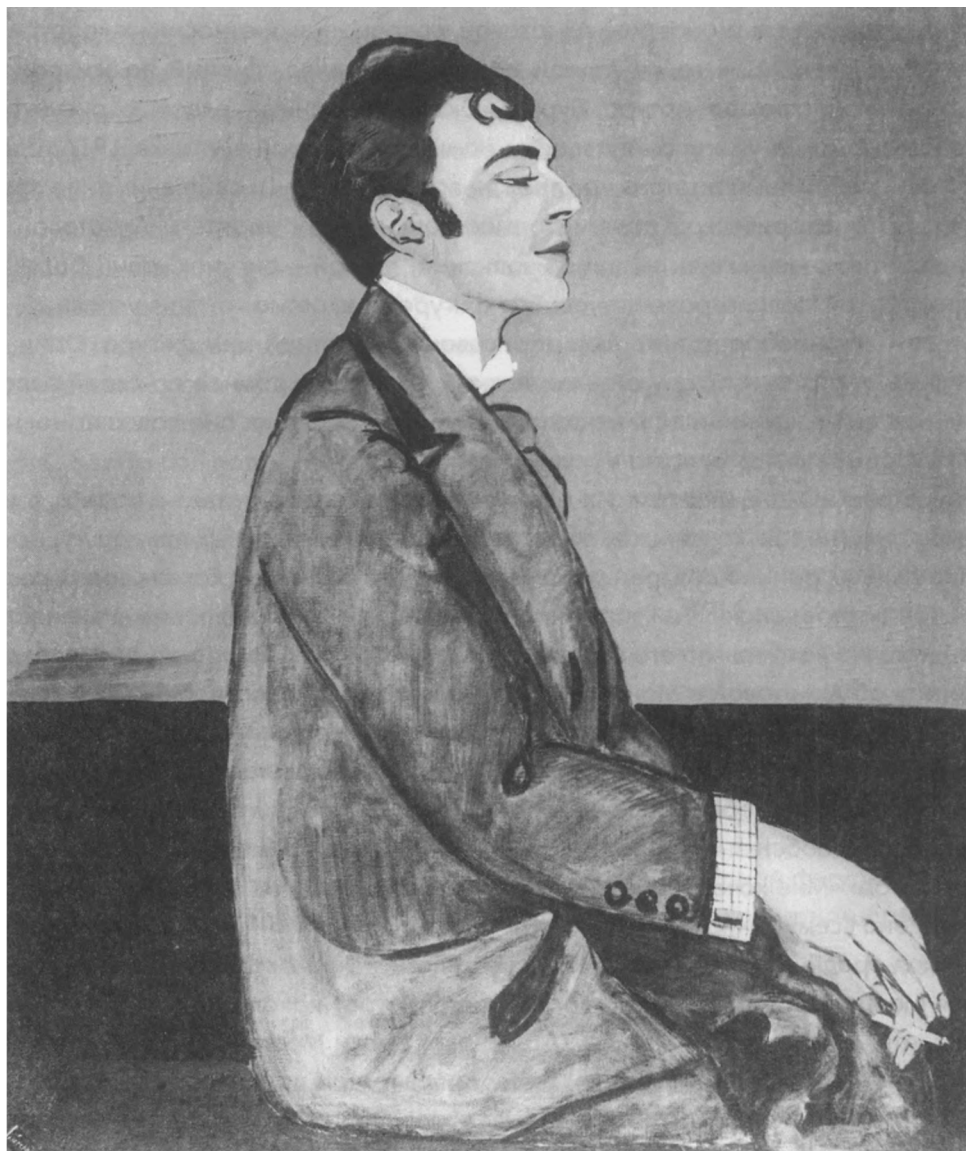
Театр Расина! Мощная завеса
Нас отделяет от другого мира;
Глубокими морщинами волнуя,
Меж ним и нами занавес лежит...
...
Я опоздал на празднество Расина...

Тут мы вступаем на путь некоторой символизации образа у художника, вовсе не склонного к сочинительству. Но рисунок допускает такое толкование. Найди пластическую формулу портрета, художник нашел такой ключ к его образу — следуя внушениям не только природы, но и внушениям эпохи, — несмотря на то что, может быть, его и не искал. Во всяком случае, не искал прямой близости с альтмановским портретом, хотя, как вспоминал Пунин о квартире № 5, «мы долго жили под впечатлением «Портрета Ахматовой».

Есть некая условность при сопоставлении портретов Ахматовой и Мандельштама. Наряду с альтмановской Ахматовой, современники относили к «портретным сенсациям»¹³ 10-х годов другой портрет Митурича, смелый по живописи «Портрет композитора Артура Лурье». Экспонированный рядом с рисунком Мандельштама на уже упоминавшейся нами добычинской выставке 1916 года, большой живописный портрет мог прежде всего привлечь к себе внимание зрителей. Но в исторической памяти больше соединились портреты Ахматовой и Мандельштама, хотя один из них живописный, другой — рисунок, один больше метра, другой полуметровый, у одного фигура конкретна, а фон условный, у другого — все наоборот: интерьер нарисован предметней, чем фигура. Один — кулисный, театральный, другой — комнатный, гораздо скромнее по своей задаче. И все же между ними есть нечто общее: разными путями они создают новый тип изображения поэта, поэта в роли «поэта».

Ахматова и Мандельштам. Их пересечения можно вычитать не только в их биографиях, не только в стихах, посвященных и не посвященных друг другу, но и сопоставив их ранние портреты, которые при всех различиях как бы составляют двойной портрет эпохи. Той эпохи, когда зрелищное представление о личности поэта прочно закрепляло его в стенах своего исторического пространства, если говорить об Ахматовой и Мандельштаме — в декорациях эпохи «Че-ток» и «Камня». Эпохи, которая была решительно отодвинута в прошлое новой эпохой, наступление которой особенно остро чувствовал Мандельштам. И хотя его проза 20-х годов носит автобиографический характер, биография века резко наложилась на лицо собственной биографии поэта. В «Шуме времени» он прямо говорит об этом: «Мне хочется говорить не о себе, а следить за веком... Память моя враждебна всему личному».

Такая, традиционная для русского писателя, нота самоотречения характерна и для Мандельштама. Его стихотворный автопортрет начала 30-х годов («Пора вам знать: я тоже современник — // Я человек эпохи Москвошвея, // Смотрите, как на мне топорщится пиджак...») был уже портретом другого поэта, во всяком случае, не того, каким он видел себя в стихах 10-х годов или на первых своих изображениях (напомним уже знакомые нам строки: «В поднятьи головы крылатый // Намек — но мешковат сюртук...»). И дело, разумеется, не в том, что место «сюртука» занял «пиджак». Петербургская глава жизни поэта, ее люди и ее образы то прорывались в ностальгии пронзительных строк («Петербург, у меня есть еще адреса, // По которым найду мертвецов голоса...»), то отходили в прошлое, и он уже вроде не помнил отчетливо ни себя — того, ни тот — свой «аполлоновский» портрет. Как писала впоследствии Н. Я. Мандельштам, отвечая на вопрос автора настоящей статьи: «К сожалению, я ничего не слышала от О. М. о его портрете работы Митурича. Он как бы забыл о нем»¹⁴.



А. М. Зельманова. Портрет поэта О. Мандельштама. 1914. Холст, масло.
Местонахождение неизвестно

Примерно тот же смысл можно вычитать и в шуточной надписи самого поэта Е. Ф. Никитиной на старом силуэте работы Е. С. Кругликовой:

«Евдокия Федоровна меня, надеюсь, извинит в том, что я не похож на изображенного здесь — правда, 10 лет тому назад — молодого, и весьма своеобразно и условно-изящного, но по-своему эlegantного жениха».

16/1 193

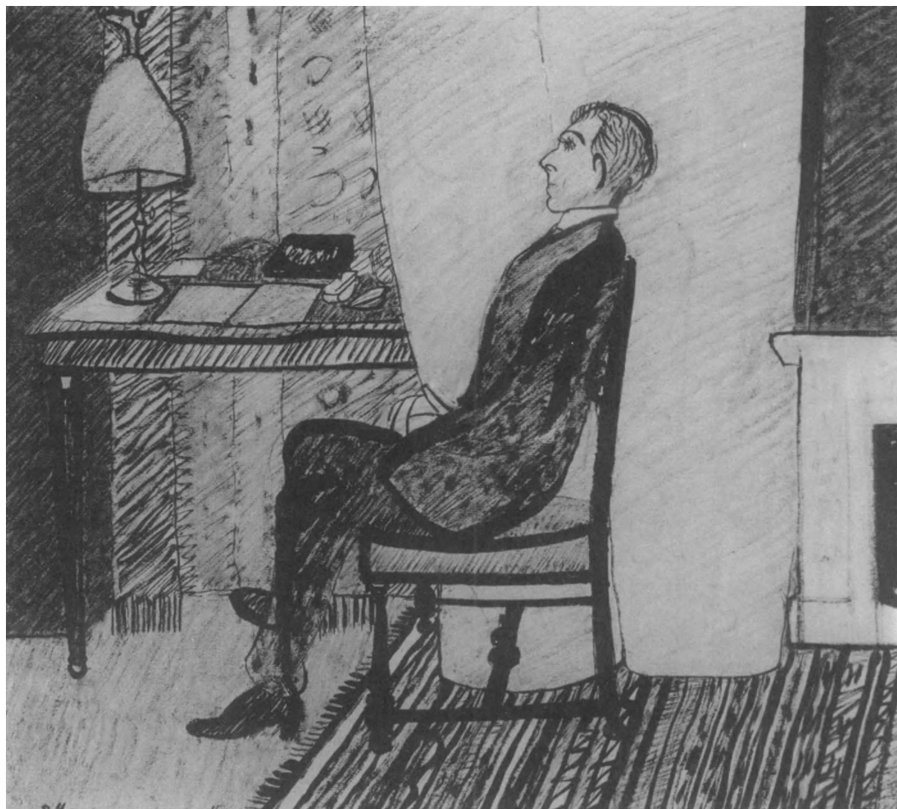
О. Мандельштам³⁵



Н. Альтман. Анна Ахматова. 1914

Как известно, в отличие от Ахматовой портретная иконография Мандельштама крайне скудна и случайна. И это можно объяснить не только трагическими обстоятельствами его жизни. Женский портрет, как мы уже говорили, занимал главное место.

Сохранить через портрет устойчивую связь времен больше удалось Ахматовой, для которой прошлое оставалось, впрочем, не только элегическим воспоми-

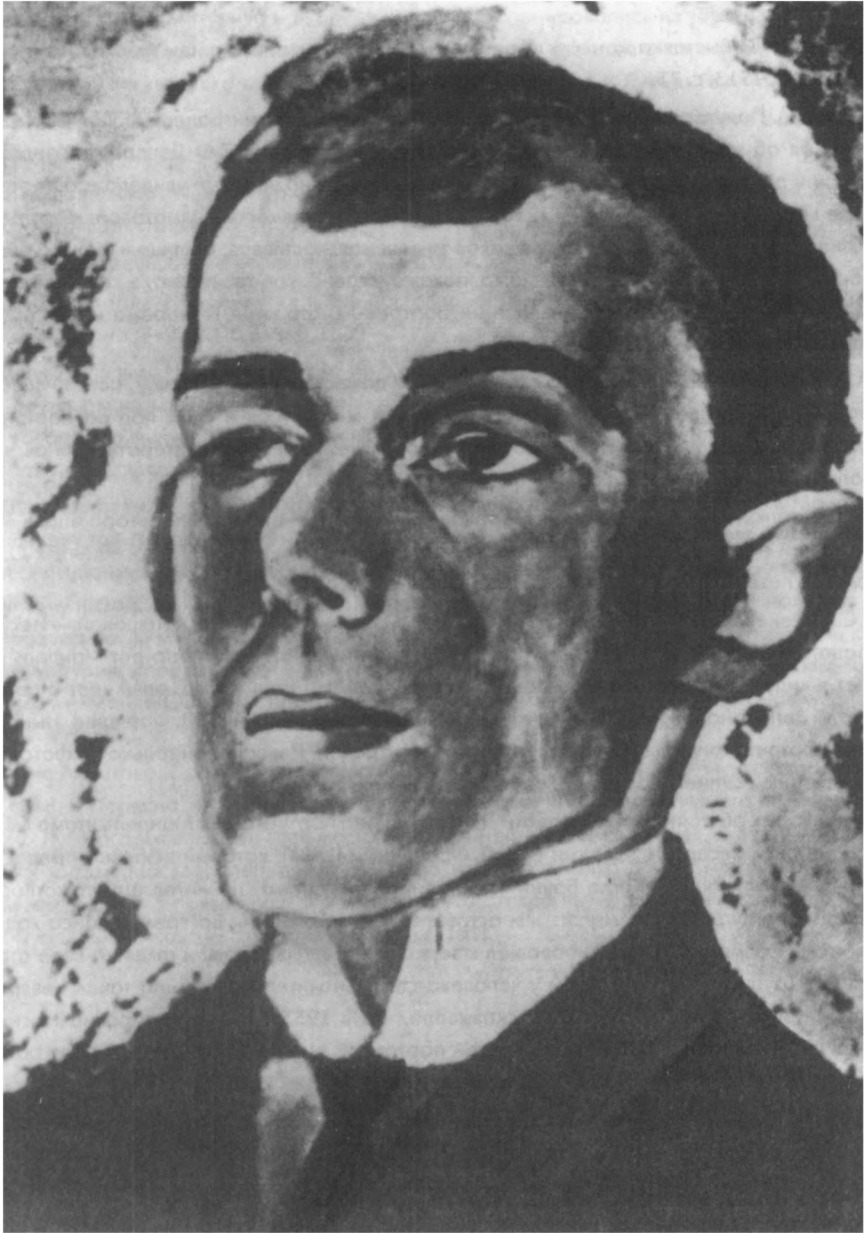


П. Митурич. Осип Мандельштам. 1915. Тушь, белила. Русский музей

ванием. В «Поэме без героя» к поэту приходят «тени из тринадцатого года». Приходят со старых портретов:

Ты сбежала сюда с портрета,
И пустая рама до света
На стене тебя будет ждать.

Портретная рама здесь выступает в значении атрибута исторической и личной памяти поэта. Тема портрета вообще не ушла ни из ее стихов, ни из ее жизни, не случайно она много и охотно позировала, правда, помнила свои ранние портреты, во всяком случае, не «забыла» их. В поздних ахматовских набросках «Пролог (Сон во сне)» фигурирует ее оживший портретный двойник («самый известный, в ярко-синем платье, работы художника А.») и ведет себя в тайном хранении «как-то странно — изменяется, иногда ломает руки и зовет кого-то по имени...»¹⁶. Так, уже не чужая рама, а собственный портрет становится театральным персонажем жизненной и исторической драмы поэта. История моделей и их



Л. П. Бруни. О. Мандельштам. 1916. Картон, гуашь. Частное собрание

портретов оказалась общей. Последние разделили судьбу своих моделей. Многие годы они были забыты, как забыты были стихи Ахматовой и Мандельштама. Опальные портреты опальных поэтов.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ С. Маковский. Выставка женских портретов (1910 г.).— В кн.: Страницы художественной критики. Кн. 3. СПб., 1913, с. 73.

² Б. Лившиц. Полутораглазый стрелец. Изд-во писателей в Ленинграде, 1933, с. 90. Небезынтересен отзыв об этом портрете другого современника, художницы О. Делла-Вос-Кардовской, которая почти одновременно с Альтманом писала Ахматову, но впервые увидела его портрет на вернисаже выставки «Мир искусства» 1915 г., на котором была вместе с Ахматовой; «Портрет, по моему, слишком страшный. Ахматова там какая-то зеленая, костлявая, на лице и фоне кубистические плоскости, но за всем этим она похожа, похожа ужасно, как-то мерзко, в каком-то отрицательном смысле» (Е. Кардовская. Неизвестный портрет Ахматовой.— Панорама искусств. 7. М., Советский художник, 1984, с. 329).

³ «А. Е. звонил Натан Альтман, его соученик по художественному училищу, автор известного портрета Анны Ахматовой. «Помнишь, дорогой, как я жил у тебя и спал под ее портретом?» (Сетницкая О. Встречи с А. Крученых. Запись от 26 окт. 1967 г.— Русский литературный авангард. Материалы и исследования. Под ред. М. Марцадури. Тренто, 1990, с. 194.

⁴ Наше наблюдение подтвердил А. Морозов, любезно познакомивший автора еще в 60-х гг. с фотографией портрета О. Мандельштама работы А. М. Зельмановой. О посещениях О. Мандельштама ее петербургского салона см.: Б. Лившиц. Указ. соч., с. 269, 270.

⁵ В. С. Срезневская. Воспоминания. Публ. О. В. Срезневской и И. Г. Кравцовой.— Искусство Ленинграда, 2 / 89, с. 56. Правда, мемуарист не конкретизирует, какой портрет Мандельштама она имеет в виду, не проясняют этот факт и публикаторы. На наш взгляд, речь идет о портрете работы А. М. Зельмановой (такой же точки зрения придерживается и Ю. Л. Фрейдин). Ныне зельмановский портрет Мандельштама (как и Ахматовой) утрачен. Известен он только по фотографиям, подкрашенным сепией, возможно, самой художницей.

⁶ О некоторых обстоятельствах работы Л. А. Бруни над портретом О. Мандельштама в 1916 г. существует запись беседы Н. К. Бруни с Ю. Л. Фрейдиным (1984), который любезно предоставил ее для нашей публикации: «Когда Бруни рисовал Мандельштама, тот читал ему стихотворение К. Бальмонта «В углу шуршали мыши...» и оставался у них ночевать. Во время сеанса ходил по комнате, чтобы размяться, и как-то подошел к зеркалу и, подняв голову и глядя на свое отражение, сказал: «Трудно поверить, чтобы у человека столь значительного, была такая невзрачная внешность». Кроме того, Н. К. Бруни рассказывала, что в 1933 г. в их квартире на Мясницкой Л. Бруни рисовал акварелью на бумаге другой портрет О. Мандельштама, но бумага рассыпалась на волокна. Н. К. сказала: «Как спорешнее письмо».

⁷ См.: П. И. Львов и П. В. Митурич. Подгот. к печати и коммент. М. Митурича, примеч. И. Пуниной.— Панорама искусств. 4. М., Сов. художник, 1981. Воспоминания Н. Пунина написаны в начале 30-х гг.

⁸ Письмо Н. Тырсы сестре Н. Тырсе. Апрель-май 1915. Ленинград, архив семьи Н. Тырсы. По воспоминаниям В. Милашевского — «Ник. Бруни был членом гумилевского «Цеха поэтов»... приглашал к себе музыканта Лурье и молодых поэтов: Мандельштама, Георгия Иванова» (Письмо Ю. Молоку 1 ноября 1970 г., находится у адресата). Позднее, в «Египетской марке» О. Мандельштам вывел Н. Бруни — единственного из обитателей квартиры № 5 — под собственным именем («отец Бруни»).

⁹ «Как в поэзии Мандельштам сделал из русского языка латынь... такое же желание вылить свое живописное чувство в абстрактные, то есть органические формы, есть и у Альтмана» (Л. Бру-

ни. Натан Альтман. Художник о художнике.— Новый журнал для всех, 1915, № 4). Портреты Мандельштама работы П. Митурича и Л. Бруни впервые экспонировались из «Выставке современной русской живописи» (Художественное бюро Н. Добычиной), состоявшейся в апреле 1916 г. в Петрограде. На той же выставке впервые экспонировался «Портрет А. Лурье» П. Митурича.

¹⁰ П. Митурич. О новом чувстве мира. Цит. по статье М. Митурича в каталоге с выставки «Петр Митурич. Избранные рисунки». М., Сов. художник, 1988.

¹¹ В. Милашевский. П. В. Митурич в 1915 году. Рукопись (1963 г.). Цит. по копии, находящейся у автора настоящей статьи.

¹² В. Пяст. Встречи. М.: Федерация, 1929, с. 139.

¹³ Л. В. Розенталь. Непримечательные достоверности. Публ. Б. Рогинского.— Минувшее. Исторический альманах— 23. СПб., 1998, с. 30—31.

¹⁴ Далее в письме Н. Мандельштам: «(и о портрете Л. А. Бруни он тоже никогда не упоминал). Петра Васильевича мы иногда встречали в редакциях, останавливались, разговаривали. О. М. всегда говорил: «Он хороший художник» (Письмо Н. Мандельштам Ю. Молоку 28 сентября 1970 г., находится у адресата, получено при любезном содействии Е. Левитина).

¹⁵ ГЛМ РО, ф. 8936, д. 350, л. 20. Здесь есть некоторые неточности в датах. О. Мандельштам имеет в виду свой силуэт, помещенный в альбоме Е. Кругликовой «Силуэты современников. I. Поэты». М.: Альциона, 1922. Таким образом, текст надписи Мандельштама можно датировать 1932 г. («10 лет тому назад...»), но сам силуэт О. Мандельштама, как и Ахматовой, был исполнен в 1916 г., т. е. через год после митуричевского портрета. Интересно, что на силуэте Кругликовой, как и на рисунке Митурича, первый план уплощен, что и было отмечено едким Е. Г. Лисенковым: «Безрукий с носом — Мандельштам?.. Голова оципанной курицы — А. Ахматова?» (Аргонавты. 1923, № 1, с. 77).

¹⁶ Анна Ахматова. Пролог, или Сон во Сне. (1965) Публ. М. Кралина.— Искусство Ленинграда 1 / 89, с. 18. Интересно, что, когда альтмановский портрет после многолетнего пребывания в запасниках Русского музея занял свое место в постоянной экспозиции музея, Анна Ахматова, находившаяся тогда в Москве, специально отметила этот факт: «Шлю привет моему портрету в Русском музее, рада его появлению» (Из письма А. Ахматовой И. Пуниной и А. Каминской от 8 окт. 1962 г. Публ. Л. А. Зыкова.— Звезда, 1996, № 6, с. 151).

Москва
1989—1999

Р. Милнер-Гулланд
Брайтон

ПОЭТ И ХУДОЖНИК

По поводу стихотворения В. Хлебникова «Татлин, тайновидец лопастей...»

Поэт Виктор, позже Велимир Хлебников, и художник Владимир Татлин оба родились в 1885 г.; познакомились в 1912 (если не раньше). Хорошо известно, что многие так называемые «левые» художники были связаны с поэтами и писателями как узлами дружбы, так и творческими отношениями. Между Хлебниковым же и Татлиным существовала особенно глубокая творческая близость, которая, впрочем, до последних лет мало отмечалась в литературе. Например, из западных специалистов лишь Камилла Грей указывает на их знакомство, а В. Марков, уделивший в своей подробнейшей истории русского футуризма немало страниц вопросам о взаимосвязях изобразительного искусства и литературы, почти не упоминает Татлина¹. Между тем, появление (с 1970-х гг.) нескольких ценных мемуаров, в частности Д. Данина, показало исключительное значение идей и творчества Хлебникова для художника: как пишет Данин, Татлин Хлебникова «носил в себе с преданностью евангелиста»². Современные исследователи, особенно английский историк искусства Джон Мильнер, подробно и убедительно рассматривают значение Хлебникова для Татлина³. Однако, влияние Татлина на Хлебникова остается мало изученным.

Здесь не место подробно говорить о биографии и творческом пути Хлебникова и Татлина; ограничимся некоторыми замечаниями, более или менее относящимися к теме этой статьи. Хлебников начал писать стихи в 1905 г., когда, по собственному свидетельству, дал себе обещание средствами не только литературы, но и математики, истории и антропологии раскрыть кажущиеся таинственными законы судьбы человечества. Он писал не только лирику, но и поэмы, драмы, прозу, так называемые «сверхповести», математические исследования, манифесты и т. д. В декабре 1915 г. он провозгласил себя «Председателем Земного Шара» (якобы будучи избран друзьями, чью шутку принял всерьез). Немало усилий он уделял различным утопическим проектам по освобождению человечества от математически определенных законов времени и судьбы. После революции он скитался по России и Кавказу и умер от лишений в 1922 г. (Татлин писал, что его смерть — «главное, что случилось за все время с нами»)⁴. При всех странностях и

чуждачества, Хлебников был не только великим и тонким поэтом, но и крупным утопическим мыслителем со свойственным ему своего рода рационализмом. Сегодня его справедливо считают подвижником новой русской культуры.

Татлин в юности служил несколько лет моряком, и можно утверждать, что корабль остался для него образцом и механического, и эстетического совершенства. Незадолго до Первой мировой войны он ездил в Париж, где встречался с Пикассо и познакомился не только с кубизмом, но и с новыми течениями в скульптуре, которые потом уникальным образом развивал через интенсивное изучение свойств разных материалов (знаменитые беспредметные «рельефы» и «контррельефы»). После революции он создал знаменитый проект памятника Третьему интернационалу или «Татлинской башни», динамическое винтообразное строение из стали и стекла с движущимися помещениями внутри — это был как бы революционный «ответ» Эйфелевой башне. На протяжении многих лет он работал над своеобразной летательной машиной, названной им «Летатлин»; до самой смерти также работал в театре.

Что сближало Татлина и Хлебникова помимо совместной работы (Татлин иллюстрировал некоторые хлебниковские издания, а в 1923 г. оформил театральную постановку поэмы «Зангези») — Прежде всего, наверное, общие взгляды на искусство, которое не может быть только искусством, но должно вторгаться в жизнь, и от нее неотделимо. Оба интересовались неканоническими жанрами и формами коммуникации, в том числе и массовой. Но их отношение к искусству было отнюдь не утилитарным и еще менее «иконоборческим». Как раз наоборот: в жизни они во всем видели эстетическое начало, раскрывали его скрытое значение. Их авангардные произведения часто трудны для понимания, но насыщены смыслом. Н. И. Харджиев свидетельствует: «Помню высказывание Малевича: Татлин во всем художник. Его «практицизм» вызван стремлением во что бы то ни было победить «беспредметного» Малевича»⁵.

Татлин и Хлебников встречались редко; тем важнее оказалась случайная встреча, состоявшаяся в Царицыне в мае 1916. Эту встречу описал молодой поэт-футурист Дмитрий Петровский, который был ее свидетелем и вместе с которым они провели весь май в этом городе, где организовали, среди прочего, лекцию «Чугунные крылья»⁶. Важнейшим для нас является то обстоятельство, что Хлебников тогда же написал короткое стихотворение Татлину, или о Татлине, в котором со своей точки зрения проясняет значение татлинского творчества. В ряду позднейших произведений Хлебникова, часто фрагментарных, стихотворение это, оконченное и датированное, представляет особый интерес⁷:

Татлин, тайновидец лопастей
И винта певец суровый,
Из отряда солнцеловов.
Паутинный дол снастей

Он железною подковой
 Рукой мертвой завязал.
 В тайновиденье щипцы
 Смотрят, что он показал,
 Онемевшие слепцы.
 Так неслыханны и вещи
 Жестяные кистью вещи.

Рассмотрим подробнее текст этого стихотворения. С первого взгляда обращает на себя внимание его формальная упорядоченность. Оно делится на три фразы, каждая из которых состоит из трех строк, и заключительное двустипшие, похожее на «коду» или завершающий элемент аргументации. Это чувство упорядоченности подкрепляют рифмы (за исключением неточной рифмы «суровый/солнцеловов»): в последних строках рифма приобретает почти каламбурную «точность» через совпадение в форме «вещи» прилагательного и существительного. Как часто бывает у Хлебникова, эффект, который мог бы показаться шуточным или пародийным, здесь, очевидно, имеет серьезное значение: смыслы обоих омонимов отождествляются. Регулярен и хореический ритм стихотворения, нарушаемый единственный раз в шестой — центральной — строке (первой, содержащей глагол). Этим ритмическим сдвигом Хлебников привлекает наше внимание к странному образу «мертвой руки» (относящемуся, как проясняется в следующих строках, не к татлинской анатомии, а, вероятно, к «щипцам»). Эта шестая строка как бы завершает первую часть стихотворения; в следующей, второй части поэт снова возвращается к теме «тайновиденья».

В этом стихотворении мы не находим других следов футуристического увлечения «сдвигом» как принципом стихосложения. Наоборот, «поверхность» стихотворения как бы гладка, общий тон — «классический», с явными элементами «высокого стиля». Между тем сам Татлин, будучи художником-авангардистом, оставался при этом приверженцем классических принципов, не раз им провозглашавшихся (в особенности в коротком манифесте 1920 г.).

И Хлебников, и Татлин были авангардистами особого типа, которые отнюдь не отвергали традиционных ценностей, желая скорее расширить, чем уничтожить принятые эстетические понятия.

Общая линия развития мысли стихотворения несложна, хотя, может быть, не вполне уловима с первого взгляда. Первая фраза — как бы «характеристика» Татлина; во второй поэт описывает его работу; в третьей переходит к одухотворенным инструментам, которыми тот пользуется. Наконец, в «коде» он приписывает «вещам», создаваемым Татлиным из грубых материалов, уникальные и одушевленные качества. Структуру стихотворения определяет ряд антитез: живое / неживое, видеть (смотреть) / быть слепым, петь / неметь, верх / низ, наконец, доминирующая антитеза «Татлин» (первое слово) / «вещи» (последнее).

Проследив, как смысловая структура стихотворения опирается на эту систему антитез, мы лучше поймем некоторые загадочные моменты его лексики и метафоры. Надо добавить, что лексика стихотворения типична для произведений Хлебникова этого периода. Так, например, мы находим слово «солнцелов» в строках «... Прочь от былого! / Приходит пора / Солнцелова!», а в других произведениях находим «Солнцестан», «Победа над Солнцем» и т. д. Слова «паутина» и «дол» встречаются у Хлебникова в разных контекстах, но преимущественно относятся к его городским утопиям. В относящемся к войне рассказе 1915 или 1916 г. мы находим фразу «черная паутина снастей»⁸, напоминающую, в свою очередь, «черные паруса времени» в декларации «Труба Марсиан» (1917 г.).

Эти замечания далеко не исчерпывают латентных богатств этого небольшого стихотворения: заслуживают внимания и его звуковые повторы, скрытые каламбуры, структурные антитезы и т. д. Нас однако здесь скорее интересует «общий смысл» стихотворения, его цели и значение, его возможные подтексты, а также вопрос о его отношении к творчеству Татлина. Н. И. Харджиев, впервые опубликовавший это стихотворение, удачно охарактеризовал его как «микрорупководитель по двум выставкам Татлина»⁹ — выставкам, которые состоялись зимой 1915 и 1916 гг. и которые действительно посетил Хлебников. На этих выставках Татлин экспонировал свои новые «контррельефы» и подобные беспредметные скульптуры. Английский исследователь Джон Мильнер даже утверждал, что несколько странные слова «паутинный дол снастей» относятся к одному из экспонатов, которым Татлин, видимо, особенно гордился, созданному из протянутых нитей и как бы рождающему отвлеченный образ оснащенного судна¹⁰.

Такое объяснение нашего текста кажется мне убедительным, но далеко не исчерпывающим. Если его интенция — лишь описательная, то почему в нем так подчеркивается образ художника с его как бы сверхчеловеческими силами? Почему сам Татлин относился к этому стихотворению не просто как к литературному произведению, а как к чему-то гораздо более важному? Как пишет Данин, «рукопись стихотворения он хранил религиозно или — как заговорщик. И, когда показывал, грудью заслонял стол, предварительно оглянувшись: нет ли поблизости — хотя это было совершенно невероятно! — недоброй руки и злого глаза»¹¹. Как объяснить такое отношение к рукописи? Здесь мы вступаем в область гипотез и догадок... Однако известно, что для Хлебникова поэзия прежде всего волшебство: не забудем, что его первым стихотворением, получившим широкую известность, было именно «Заклятие смехом»¹². Весьма вероятно, что Татлин считал это стихотворение не простым поэтическим описанием своих экспонатов, а документом значительным и веским — как бы посвящением в некое содружество, такое, как «отряд вещей очей», о котором Хлебников пишет в своих «Предложениях» того же периода: «(Надо) разводить человечество на изобретателей и остальных (прочих). Отряд вещей очей»¹³. Продолжая этот ход мысли, надо заме-

тить, что Хлебников, придававший исключительное значение звуковому выражению своих стихов, а особенно первому слогу любого слова, соположением в начале стихотворений слов *Татлин* и *тайновидец* (ниже — *тайновиденье*) семантизирует звукосочетание «та-», протягивая между ними смысловую нить и наделяя имя художника значением тайны.

«Тай» — «соединяет татлинское «та-» со звукосочетанием «ай», которое могло иметь для Хлебникова особое, фольклорное значение, ассоциирующееся с «маем месяцем» (с этого восклицания начинаются запевы многочисленных майских песен — см. словарь Даля¹⁴). Как уже упоминалось, встреча в Царицыне и сочинение нашего стихотворения имели место именно в мае 1916 г. Неслучайно в 1916 или 1917 г. Татлин написал превосходную картину или (по его выражению) «доску» в духе кубизма под названием «Май месяц»¹⁵. Ее можно расшифровать как своеобразное «дополнение» к стихотворению Хлебникова.

Выше мы уже отмечали регулярность структуры стихотворения, его почти классическую четкость. Этой регулярности, однако, как бы противоречит другая черта его композиции. В подобном стихотворении мы ожидали бы скорее двенадцать либо десять строк, здесь же их необычное число: одиннадцать (интересно, что чуть не единственный подобный пример в остальной хлебниковской лирике — это знаменитое «Заклятие смехом»). Такое явление у Хлебникова не может быть случайным. Действительно, число одиннадцать имело в хлебниковском мировоззрении определенный и важный смысл: оно означало для него метаморфозу, превращение, а также, в pendant значению слова «солнцелов» — примирение, дружбу. Стоит процитировать заметку из архива поэта: «Почему число 11 — очень замечательное число, кажется нежным и сладким как мед? Как дружба? Не какое-нибудь ядовитое двадцать семь!.. Оно не меняется... оно уравнивает свойства два и три (подслащивает три). Наш закон или правило помогает учителю найти учеников, различить их в толпе неизвестных. В 11 три и два обладают свободой перехода одно в другое, не шатая величины целого»¹⁶. (Очевидно, имеется в виду уравнение $2^3 + 3 = 3^2 + 2 = 11$; у позднего Хлебникова вообще число два ассоциируется с силами добра, три — с силами зла). Возможно, что я преувеличиваю значение одной из формальных особенностей стихотворения, но для нашего поэта такая скрытая символика, тайный подтекст, стоящий за нумерологией, подобные вторые смыслы исключительно важны. Недаром он писал: «...второй смысл... это речь, дважды разумная»¹⁷. Несомненно, есть и другие смыслы и намеки, спрятанные в этом кажущемся простым стихотворении.

В заключение выскажем предположение, что в этом стихотворении есть и что-то пророческое, что может составлять пример одного из таких возможных скрытых смыслов. Любопытно, что первые две строки с их мотивами лопастей и винта создают как бы динамический образ Татлина, образ, скорее относящийся к периоду создания будущего проекта памятника Третьему интернационалу, неже-

ли скульптурных рельефов 1916-го г. А. Стригалева пишет, что «стихотворение Хлебникова о Татлине можно рассматривать как пророчество о его позднейших произведениях, памятнике Третьему интернационалу или Летатлине»¹⁸. Об этом же памятнике Данин писал, что «тут ощущалось прямое влияние Председателя Земного Шара. Татлин чувствовал себя как бы Сопредседателем, и мыслить планетными масштабами было бы для него естественно. Хлебниковское слово «солнцелов», которым поэт обозначал своих соратников, программировало ищущую мысль»¹⁹. В том же 1916 г. Хлебников был увлечен крупными утопическими архитектурными проектами, и вполне возможно, что первая мысль о каком-то динамическом, винтообразном строении космического масштаба, которая легла в основу будущего проекта «Татлинской башни», была высказана им Татлину во время встречи в Царицыне и создания нашего стихотворения (Петровский пишет, что Хлебников тогда же прозвал Татлина «зодчим») ²⁰. Но это уже другая, более широкая тема, выходящая за рамки нашей статьи.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ C. Gray. *The Great Experiment*. London, 1962 (в последующих изданиях *The Russian Experiment in Art*); V. Markov. *Russian Futurism*. London, 1969.

² Д. Данин. Улетавль.— *Дружба народов*, 1979, № 2. С. 225.

³ J. Milner. *Vladimir Tatlin and the Russian Avant-Garde*. London, 1983.

⁴ В. Татлин. Письмо П. Митуричу. РГАЛИ, ф. 547, оп. 1, ед. хр. 338, л. 1.

⁵ Н. Харджиев. *Поэзия и живопись*. В кн.: *К истории русского авангарда*. Стокгольм, 1976. С. 88—89.

⁶ Д. Петровский. *Воспоминания о Хлебникове*. М., 1926. С. 18 (впервые в журнале *Леф*; 1923, № 1).

⁷ Стихотворение «Татлин, тайновидец лопастей...» было опубликовано Н. И. Харджиевым в книге: В. Хлебников. *Неизданные произведения*. М., 1940. С. 170 и воспроизведено им же в ст.: *Поэзия и живопись* (см. прим. 5). Оно часто перепечатывалось, почти каждый раз с изменением пунктуации. Рукопись, видимо, не сохранилась. Неубедительны машинописные варианты, опубликованные Л. Жадовой в книге: L. Zhadova. *Tatlin*. London, 1988. Подробнее см.: R. Milner-Gulland. *Khlebnikov, Tatlin and Khlebnikov's Poem to Tatlin*.— *Essays in Poetics*, 12/2, 1987.

⁸ Рассказ «Сон».— В. Хлебников. *Собрание произведений*. Л., 1928—33, т. IV. С. 71—75.

⁹ *К истории русского авангарда*. С. 64.

¹⁰ J. Milner *Ук. соч.* С. 113—114. Более поздний, восстановленный вариант этого экспоната — в Русском музее (был выставлен Е. Ковтуном в 1990-м г.).

¹¹ Д. Данин. *Ук. соч.* С. 225. Вопреки всем усилиям Татлина эта «волшебная» рукопись утрачена.

¹² R. Cooke. *Magic in the Poetry of Velimir Khlebnikov*.— *Essays in Poetics*, 5/2, 1980.

¹³ «Предложения».— В. Хлебников. *Собрание произведений*. Т. V. С. 159.

¹⁴ См.: R. Vroon. *The Calendar Poems of Velimir Chlebnikov*.— В кн.: *Velimir Chlebnikov: Myth and Reality*. Ed. W. Weststejn, Amsterdam, 1986; R. Milner-Gulland. *Eyes and Icons*— В кн.: *Words and Images*. Ed. M. Falchicov, Letchworth, 1989.

¹⁵ Картина находится в Национальной галерее (Берлин); воспроизведена в кн. Мильнера (см. прим. 3).

¹⁶ РГАЛИ, ф. 527, ед. хран. 74, лист 44 (благодарю Рэймонда Кука за это указание; ср.: *Собрание произведений*, т. V. С. 166 и «Отрывок из Досок судьбы» (лист 3-й).

¹⁷ Архивная заметка к «Доскам судьбы». См.: B. Lönnqvist. *Khlebnikov and Carnival*. Stockholm, 1979. P. 56.

¹⁸ В книге: L. Zhadova. *Tatlin*. С. 13.

¹⁹ Д. Данин. Ук. соч. С. 231.

²⁰ Об этом подробнее в моей статье *Khlebnikov, Tatlin...*

СЛОВО И ИЗОБРАЖЕНИЕ У Е. ГУРО И А. КРУЧЕННЫХ

Предметом данной работы будут некоторые мотивы, возникающие на пересечении поэтического и изобразительного творчества кубофутуристов и сопутствующие нередко собственно футуристической проблематике, то есть ориентации искусства на воплощение в той или иной форме образа будущего. Эта тема существовала в творчестве кубофутуристов на самых разных уровнях: конкретно-описательном в литературе, или наглядно представленном в живописи и графике, или как умозрительный образ, возникающий из совокупности теоретических и эстетических концепций. И наконец, образ будущего мог моделироваться как та сфера внутреннего созерцания, которая (если она сохраняет свою будущность) никогда не может быть прямо явлена. Такая концепция будущего — как чистой возможности — связана преимущественно с тем внутренним опытом, который будетляне определяют как надсознательный, и который, по словам К. Малевича, «есть... нечто, что потоньше мысли и легче и гибче», который «изречь не только что ложно, но даже совсем передать словами нельзя»¹. Эти тенденции в творчестве будетлян к преодолению как мыслимой реальности, так и самой мысли связаны с попытками приблизиться к сфере созерцания, которая не поддается определению, являясь по отношению ко всему мыслимому и существующему «совершенно другим»². Подобная установка, естественно, влечет за собой вопрос о принципиальной возможности и способах объективизации такого внутреннего опыта в искусстве. Вяч. Иванов в рецензии на книгу Е. Гуро «Осенний сон» так формулировал эту задачу: «Как было запечатлеть свет, которого не могла сдержать земная форма, — веяние, проструившееся через еще почти безмолвные уста?»³.

Очевидно, что этот опыт не может быть непосредственно объективирован и реализован. Он может быть только косвенно указан или представлен негативным, отрицательным путем.

Поэтому с обращением к проблематике будущего, с ориентацией всей внутренней структуры футуристических произведений в будущее, представляется возможным связать появление в кубофутуризме методов творчества, опираю-

щихся на традицию и практику апофатического мышления, описывающего, как известно, свой предмет только через ряд негативных определений⁴.

Один из возможных вариантов реализации апофатической концепции творчества, представленный в ряде работ Е. Гуро и серии «автографических книг» А. Крученых, и будет конкретным предметом данной статьи.

При всем различии, а часто и противоположности конкретных форм творчества Гуро и Крученых тем не менее представляется возможным говорить не только о ряде общих типологических параллелей, но и о глубокой внутренней взаимосвязи их художественных поисков, общности ряда задач и исходных позиций в подходе к проблеме взаимодействия поэзии и живописи.

В отличие от космизма Хлебникова или ораторской, ориентированной вовне поэзии Маяковского, творчество Гуро и Крученых заключено в пределах микрокосма. С преимущественной обращенностью к внутренней сфере человеческих переживаний, мыслей связаны черты особого интимизма, по-разному преломляющиеся у Гуро и Крученых.

В творчестве Гуро это свойство находит более прямое и непосредственное выражение. Но и у нее камерность, связанная с интуитивным проникновением в скрытую тайну обыденного и повседневного, всегда граничит с магией. Микрокосм Крученых открыт не только надсознательному, но и темным областям до- и под-сознательного. Он более фантазмагоричен и постоянно двойственен. Эти черты и у Гуро, и у Крученых согласуются также с особым вниманием к внутренним проблемам искусства, к его тайным, эзотерическим основам.

Еще один аспект творческой концепции, объединяющий Гуро и Крученых, может быть определен как «создание языка чистых эмоций», в котором «логика фобулы жизнеподобной заменяется логикой звуков и чувств»⁵. К «языку чистых эмоций» они идут разными путями, но именно здесь их искусство обращается чаще всего к косвенным и «отрицательным» средствам выразительности. И именно «язык чистых эмоций» становится также сферой наиболее непосредственного взаимодействия поэтического и изобразительного искусства.

* * *

Проблема соотношения слова и изображения в творчестве Елены Гуро разрабатывалась в русле онтологического понимания языка поэзии как «установления бытия посредством слова»⁶. В ее работах соотношение словесной и живописной материи как бы отражало диалектику отношения слова к бытию: «Слово есть мир, ибо это он себя мыслит и говорит, однако мир не есть слово, точнее, не есть только слово, ибо имеет бытие еще и металогическое, бессловесное»⁷. Гуро стремится максимально приблизить свое слово именно к металогическому, бессловесному уровню бытия. И это как раз и предопределяет апофатизм ее творческой концепции. Апофатическая образность в произведениях Гуро во многом

связана с дальнейшим развитием и углублением символистской традиции. Они обусловлены также самой природой символа, в котором присутствует суть явления и одновременно она остается всегда превосходящей любое свое проявление.

Для Гуро ведущим мотивом многих ее произведений было стремление проникнуть в «душу» вещей, в скрытую суть видимого, воплощенного мира. Ее интересовал невыразимый в слове мир внутренних энергий, скрытое внутреннее движение и внутреннее действие творчества, совершающееся во всем. «Она умела сливаться с никому не ведомой душой мебели, пустых старинных комнат, детских и улиц, предметы оживали под ее пером, сквозили темной своей жизнью»⁸. Произнести в поэзии или изобразить что-либо для Гуро и значило указать на увиденное «внутренним зрением».

Эти мотивы были сопряжены с центральной идеей многих произведений — искуплением в творчестве, претворением в человеческом духе слепой, безгласной природы. Для Гуро творчество человеческого духа дает душу не только каждой вещи, но и каждому мигу жизни и тем самым освобождает от смерти. Эта идея стала основной темой романа Гуро «Бедный рыцарь», отразившего в наиболее сконцентрированном виде ее философию творчества. Герой романа говорит: «Все претворенное, унесенное в духовность освободится скоро!.. Ни одна крупинка красоты не потеряна у Бога... У каждого мига будет утро и день его воскресения. Все воскреснет — и былое и возможное»⁹. Думается, именно эта идея — духовного претворения в будущую жизнь всего мира — была основным футуристическим аспектом творчества Гуро, сближающим ее с бюджетянами.

С другой стороны, апофатическая природа символа оказывалась сопряжена с ориентацией футуристов на приоритет непосредственного опыта, на воплощение в искусстве первоизданной жизненности, жизни как таковой. Такая ориентация на непроявляемую сущность и глубину жизненной стихии также предполагала апофатическую структуру образности. Этот апофатический момент, всегда сопутствующий феномену жизни, был описан Ф. Ницше, причем существенно отметить не только близость самой интонации его описания многим произведениям Гуро, но и сопутствующий мотив смеха — также важный элемент апофатической образности в ее творчестве.

«В твои глаза заглянул я недавно, о жизни! — восклицает Заратустра. — И мне показалось, что я погружаюсь в непостижимое. Но ты вытащила меня золотой удочкой; насмешливо смеялась ты, когда я тебя называл непостижимой»¹⁰.

С кругом этой же проблематики связан постоянный мотив футуристического искусства, который В. Шкловский обозначил как «воскрешение слова». В 1914 г. он писал: «Старое искусство уже умерло, новое еще не родилось; и вещи умерли. — мы потеряли ощущение мира; мы подобны скрипачу, который перестал осязать смычок и струны, мы перестали быть художниками в обыденной жизни, мы не любим наших домов и наших платьев и легко расстаемся с жизнью, кото-

рую не ощущаем. Только создание новых форм искусства может вернуть человеку переживание мира, воскресить вещи... Необходимо создание нового, «тугого» [слово Крученых], на видение, не на узнавание рассчитанного языка»¹¹.

Этот язык, воскрешающий в слове вещи и «рассчитанный на видение», стремится совпасть с самой сутью вещей, которую нельзя определить, концептуализировать, а можно только интуитивно воспринять, увидеть. И на этом пути «материя» слова вступает в наиболее непосредственное соприкосновение с предметностью, обращается к опыту безмолвного бытия письма и живописи.

«Мы стояли и невольно слушали молчание»¹², — этот мотив для творчества Гуро один из ведущих. Ее пейзажи всегда воссоздают ситуации молчаливого созерцания. И не случайно в ряде работ столь значимыми оказываются обширные пустые пространства листа и общая прозрачность, разреженность изображения. А в серии монохромных работ, свободных от предметности, пустота, белое поле листа выступает как равноправная «форма» композиции, ее «тайная суть», которую выявляет линейный рисунок. И в своих литературных произведениях Гуро разрабатывает систему, в которой ритмической игре «декоративных» линий ее рисунков, только очерчивающих невыразимую «тайную суть», соответствуют словесные «узоры». В своем дневнике она так определяет этот творческий метод: «Говорить слова, как бы не совпадающие со смыслом, но вызывающие определенные образы, о которых не говорится вовсе, говорить набор слов, ничего не имеющих со смыслом, но разбегом ритма говорящих о нарастании чувства»¹³.

Гуро шла к этому языку не через уплотнение текста, не через перестановку акцента на пластику и зримый образ слова, как многие футуристы, а, напротив, через разреживание плотности текста, преодоление нивелирующей плоскости понятийного языка в паузах и умолчаниях. Иногда она также вводит в свои произведения визуализированные паузы — в виде отточий, соответствующих ритмическому узору пропущенных слов¹⁴. Но более органичной для нее оказывается фрагментарная, рассчитанная на «лаконизм подразумевания», открытая структура на уровне композиций как отдельных фраз, так и целых произведений. «Я построю дворец из просветов неба»¹⁵, — записывает она в дневнике. Из таких «просветов» состоит «материя» ее произведений как литературных, так и живописных.

В этой связи можно отметить особое положение в творчестве Гуро рисунков, сопровождающих ее рабочие тетради или дневники. Это — наброски совершенно чернового порядка. Иногда линии еле-еле очерчивают контур предмета, как бы намечая его внутренний ритм. Или на фоне общей незавершенности тщательно разрабатывается какой-либо фрагмент: ветка, часть ствола дерева и т. п. В творчестве другого художника эти рисунки, очевидно, остались бы только черновым материалом, лишенным самостоятельного значения. Однако в общем контексте литературного и изобразительного творчества Гуро они воспринимаются как компоненты необходимые и столь же содержательные, как и закончен-

ные произведения. Они им равноценны. Принцип открытости, незавершенности в творчестве Гуро не разрабатывается как чисто художественная, эстетическая задача, как манера, авторский почерк. Он обусловлен самой природой ее искусства, для которого абсолютное объективирование сути человеческого «я» или «души» предмета — невозможно, так как оборачивается ограничением, опустошением самой сути, дает лишь плоский отпечаток. Воскрешение слова, вещи и каждого мига, то есть, говоря метафорическим языком, совпадение слова, изображения с сутью предмета, мыслимо только в необъективируемом будущем, всегда остающемся чистой возможностью. Искусство же может лишь указывать на это пространство, на эту ситуацию невыразимости¹⁶.

Именно на этом пути выявления той «суть, для которой еще вовсе нет названия на языке людей», поэзия Гуро непосредственно соприкасается с ее живописью. Рисунки Гуро не внешне связаны с текстом, а внутренне подобны ему. Но вместе с тем они не являются визуализацией словесных конструкций. Они как бы подхватывают словесные ритмы, пропитываются не пространственными, а временными категориями. Для них необычайно существенной оказывается ритмика, вносящая в линии временные ощущения: прерывистость, протяженность, скоропись или медленное движение руки. Подробнейшей разработке ритмических образов своих литературных произведений Гуро посвящает многие страницы рабочих тетрадей. Она намечает их либо в случайных обрывках фраз, в отдельных словосочетаниях или в схематических графических фиксациях ударений: «ритм сосны», «ритмы августа», «ритм для матери» и т. д.¹⁷ Эта ритмическая ткань составляет тот уровень, на котором происходит взаимодействие слова и изображения не просто через усвоение ряда инородных приемов,— здесь как бы происходит проникновение одного искусства в другое. Косвенную аналогию этому процессу можно видеть в одном из постоянных мотивов произведений Гуро — угадывания «души» вещей не путем рационального определения, не путем физического зрения, но зрением внутренним. Вяч. Иванов в заметке о драме Гуро «Осенний сон» писал об «абсолютной проницаемости» как основной черте воплощаемого в ее искусстве нового мироощущения.

Отношение живописи и поэзии, шире — слова и изображения в творчестве Гуро,— это в то же время всегда отношение к «другому», причем не на уровне противопоставления, а как постоянное, неисчерпаемое присутствие тайны, «совершенно другого», не поддающегося выражению. Ее слово — это слово, растворяющееся в безмолвии, в «абсолютно проницаемом» молчании изображения. И «неизречаемое молчание», всегда присутствующее в видимом мире, предстает в ее живописных или графических вещах как изначальное пространство для звука, слова.

Гуро прежде всего интересуется та практически неуловимая грань, тот момент, когда слово соприкасается с реальностью или когда слепой и безгласный мир пронзается словом. Постоянно встречающийся в ее текстах образ вознесенных к

небу самых тонких веточек на верхушках деревьев («вознесенные черные ижицы») можно прочесть как своеобразный отраженный образ соприкосновения слова с видимым миром. Это как раз та грань материального мира, самая его хрупкая и дерзкая, самая невесомая точка, почти развоплощенная и доступная только зрению. «В самых верхних, существующих в небе веточках,— пишет Гуро,— такая радость и легкость. Вот если наша душа достигнет света и отделается от тяжести, наверное, ей будет так.»¹⁸ Живопись и графика Гуро также стремится передать это чувство невесомости, ощущение выхода за пределы тяжеловесной материи, некоего просвета в плотности готовых смыслов.

Но «легкость» для Гуро не просто ряд внешних приемов творчества, внушающих это чувство. Это — категория ее философии творчества и творческого метода. И прежде всего это — символ преодоления тяжести как закрепощенности духа.

Легкость — это также определенная творческая установка, обращающая художника к ситуации, когда произведение как бы получается само собой, безусловно, абсолютно непосредственно, вне аналитических построений¹⁹. Легкость — это отказ от закономерности, обусловленности, это сфера, открытая для бытия чистых возможностей.

С «легкостью» в искусстве Гуро сопряжены образы и мотивы смеха. Это не столько смешные ситуации и персонажи (хотя и они есть), сколько смех как начало, враждующее с «духом тяжести»²⁰. «Веселая плоть» — слова самой Гуро наиболее точно передают это легкое состояние мира.

Не случайно также смешными оказываются и любимые герои произведений Гуро, точнее — один образ, повторяющийся во многих ее вещах, — барон Вильгельм в «Осеннем сне», «Журавлиный барон», Бедный рыцарь в одноименном романе. Определением, как-то позволяющим приблизиться к смыслу смеха, связанного с этим образом «рыцаря нелепости», может быть определение «святой дурак» — образ некоего безопорного существования, открытого в область иного, не ограниченного своим «я», не скованного тяжестью.

Смех в искусстве Гуро соотносим также с категорией случайного. Он также есть некое преодоление причинности, связности, обусловленности, некий выход за грань рациональности. В смехе может быть преодолена разорванность дискурсивно-аналитического образа мира.

И это также один из традиционных апофатических образов, приоткрывающий в просветах суть и одновременно ее скрывающий.

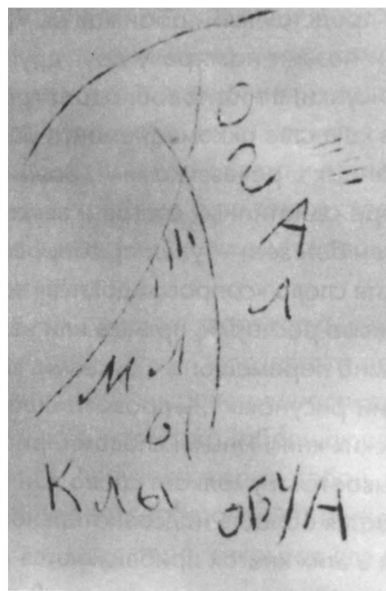
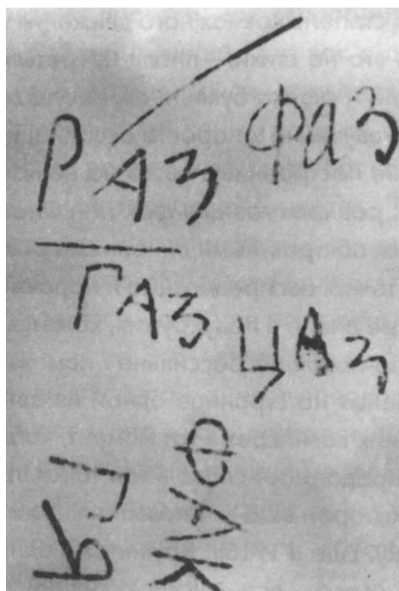
* * *

В 1917—19 гг. А. Крученых издает гектографическим способом новую серию книг. Работа над ней идет во время его пребывания на Кавказе, в период, отмеченный новой актуализацией принципов кубофутуризма в его творчестве.

Гектографические, или, как называл их сам Крученых, «автографические» книги представляли собой как бы крайнюю степень возможного движения живописи и поэзии навстречу друг другу. «Нет, это не стихи,— писал С. Третьяков.— Это рисунки; в них преобладает графика, но графика буквенная, несущая с собою в качестве аккомпанемента ощущение звучаний и наросты ассоциаций, сопряженных с речезвуками»²¹. Заумные стихи, построенные часто на навязчивом повторе однотипных слогов и звуков (типа: *раз фаз газ цаз фак гя—Фнагт или чен мен бен зен—Туншпал*), сопровождаются абстрактными линейными рисунками. Хотя слово «сопровождаются» здесь не точно. Беспредметные и нарочито неряшливые росчерки, прямые или изломанные линии и полукружия, кажется, бессистемно перемешаны с буквами. «Где слово-покойник бессильно / поможет там жаркий рисунок!»²²,— провозглашает Крученых на странице одной из автографических книг. Иными словами, рисунок в них возникает в тот момент, когда исчерпывается и умолкает слово. Он как бы продолжает слово в той точке, где открывается область надсознательного, для которой еще нет названия. Но и сами буквы в этих книгах приближаются к рисунку. Еще в 1915 г. Крученых в одном из писем к Шемшурину заметил: «В том, что буква— есть рисунок-живопись, все больше убеждаюсь»²³. Сам процесс начертания буквы, ее воплощение в зримую форму, то есть само письмо, происходит в безмолвии, заставляя вспомнить древний образ «неизрекаемого молчания» как первоисточника любого слова. Крученых в своих гектографах акцентирует именно тишину письма. Этому соответствуют и заумные стихи, помещенные в сборниках, где по определению Р. Циглер, «...роль звука... отступает на задний план»²⁴. Стихи в гектографических книгах— в большей мере стихи для созерцания. И даже их однообразные заклинательные звуковые повторы: *ко мо во фо ро мо*,— напоминающие, по словам Третьякова, эффект «шаманского гипноза», уводят сознание в область беспредметных, безмолвных созерцаний.

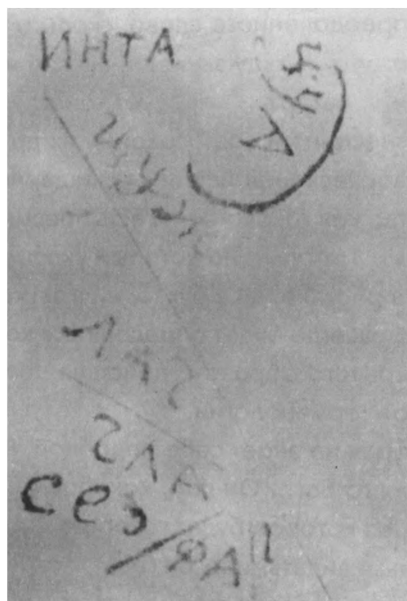
Гектографический способ печати дает, в отличие от литографского, больше эфемерности, больше пассивной отраженности отпечатку. Он минимализирует в зрительном образе впечатление напряжения и активности какого-либо внешнего действия, сохраняя при этом эффект рукописности, сам мотив письма. Эта подчеркнутая отраженность, отстраненность от внешнего действующего в гектографах также усиливает их созерцательно-медитативные свойства.

Однако в этих вещах Крученых дан только путь, только косвенная и, по существу, отрицательная форма. В этих книгах Крученых смысл остается за пределом и звукообразов, и визуальной формы. Точнее, тот смысл, который можно извлечь из формалистического или, скажем, психоаналитического их описания, оказывается смыслом поверхности, укладывается в плоскость понятийного языка. Крученых же интересует прежде всего смысл, вечно ускользающий в пространствах между штрихами и словами²⁵.



Страницы из книги А. Крученых «Ф-НАГТ», 1918

В гектографических книгах Крученых принципиально моделируется фрагментарность. Это произведения без начала и конца, с абсолютно разомкнутой структурой. Более того, страницы из одного издания могут переходить в другое, повторяться в новом окружении. Они свободны от смысловых, композиционных и даже декоративных контекстов. Их форма настолько лишена целостности, настолько вариативна, что воспринимается каким-то парадоксальным опровержением самой себя. Гектографические издания внутренне свободны от самой философии и композиции книги, в которых она традиционно существует в европейской культуре. В них не только разрушен строчный принцип, но — особенно если их рассматривать вместе, они вообще оказываются на грани исчезновения — эффект высказывания, предполагающий как минимум некую последовательность движения, некую направленность жеста. В этих работах Крученых преодолена даже и антикнижность предшествующих футуристических изданий. Если сравнить издания Крученых с появившимися примерно в это же время книгами В. Степановой, представляющими собой наиболее экспрессивный и последовательный вариант антикниги, то вполне очевидно, что при всех «анти» ее книги сохраняют за собой функцию высказывания, пусть иногда разрушающего традиционную книжную структуру. Ее работы превращают книгу скорее в жест, в восклицание, но каждая страница имеет свой индивидуализированный облик. Степанова отработывает негативную форму именно как форму, меняю-



Страница из книги А. Крученых «Цоца», 1918

щуюся в каждом новом отрицании. Гектографические издания Крученых поражают на этом фоне монотонностью, однообразием и полным отсутствием изобретательности (качество для него весьма неожиданное). Из книги в книгу (а их, надо отметить, было создано несколько десятков) повторяется практически один и тот же набор графических элементов, крайне скупой и собранный на странице, кажется, как попало. Одни и те же композиции, или с небольшими вариантами, повторяются в различных изданиях. Все это не похоже на звуко-жесты или приемы визуальной поэзии, ориентированные на аффектированную эмоциональность, на коммуникацию и всегда предполагающие адресата. Издания Крученых воспроизводят скорее «жесты», рассеивающие смысл и никому не адресованные.

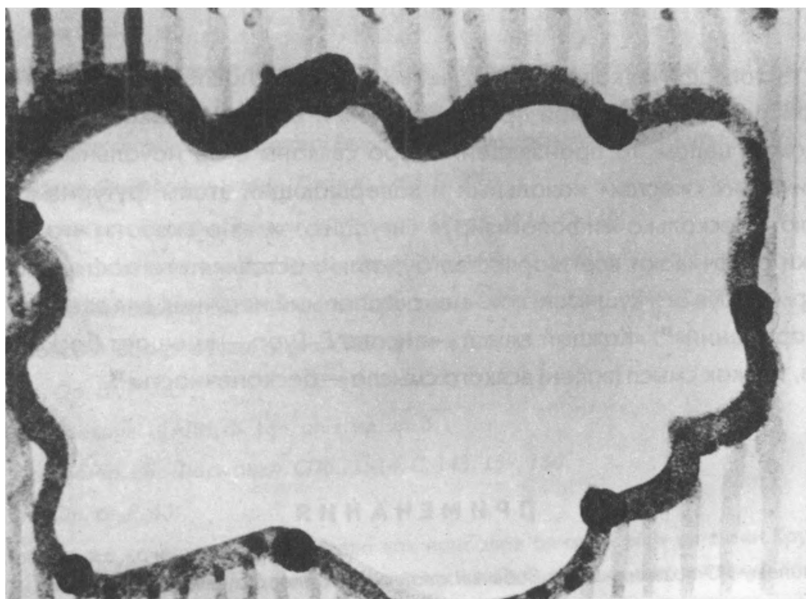
В своих «автобиографических» книгах Крученых отказывается также от эффектного, но в достаточной мере внешнего и не свободного от рационализма пути, предложенного В. Гнедовым. Его «Поэма конца» — просто чистая страница — указывала на предел, на максимальное напряжение словесной ткани, оборачивающееся тотальным отрицанием слова. Попадающиеся в сборниках Крученых пустые страницы в большинстве своем имеют техническое происхождение, обусловленное способом печати и брошюровки. Другое дело, что в общей структуре издания техническая сторона могла учитываться Крученых как дополнительное средство негативной выразительности.

В этих изданиях Крученых стремился не столько дать, пусть и «преображенную в нуле», форму для преодоленного слова, сколько указать на всегда скрытую область, некий промежуток между звуком и буквой или «душой» знака и чувственным его воплощением. Автора интересует тайна их соответствия, сам процесс, само действие соотношения и согласования их друг с другом. Именно это невидимое внутреннее творческое действие — очищенный от конкретности, абсолютный образ творчества как такового — и есть предмет созерцательного опыта в гектографах Крученых. Тот опыт, на который указывают эти издания, не воплотим в целостности ни в рисунке, ни в букве, ни в звуке и звуковых ассоциациях. По отношению к ним он всегда будет определяться как «другое». Ближе всего ему описание всегда сокрытого образа и действия поэзии в статье Малевича, данное также в негативной терминологии.

«Поэт есть особа, которая не знает себе подобной, не знает мастерства или не знает, как повернется его Бог... Он сам, как форма, есть средство, его рот, его горло — средство, через которое будет говорить Дьявол или Бог. Т. е. он, поэт, которого никогда нельзя видеть, ибо он, поэт, закован формой, тем видом, что мы называем человеком. Человек-форма такой же знак, как нота, буква и только. Он ударяет внутри себя, и каждый удар летит в мир»²⁶.

Одно из наиболее важных свойств творчества Крученых — его чуткость к магии искусства, внерациональным силам его воздействия. При этом его интересовали не отвлеченные теории и схемы, но, если так можно сказать, — сама материя, сама плоть магии слова. Это свойство его поэзии пронизательно описал Б. Пастернак: «Там, где иной просто назовет лягушку, Крученых, навсегда ошеломленный пошатыванием и вздрагиванием сырой природы, пустится гальванизировать существительное, пока не добьется иллюзии, что у слова отрастают лапы»²⁷. Эта зачарованность магией материала, словесной материей подводила Крученых к наиболее глубокому проникновению в природу письма, в «плоть» слова. В его поэзии слово реально оказывалось неким синтетическим (вбирающим искусство и звуковое, и пластическое) центром творчества как такового, «последним и неотъемлемым рычагом, которым можно сдвинуть землю»²⁸.

При этом часто его произведения напоминают своего рода практическое, даже с оттенком позитивистской научности, исследование физиологии иррационального. Или препарирование скрытого внутреннего пространства творческого действия, обнажающее его нутро, но обнаруживающее там — у самого предела творчества — только «мертвую ткань языка»²⁹. Крученых в гектографических книгах интересует прежде всего апофатическая суть словесной магии, всегда готовой обернуться пустотой: звуковой или зрительной оболочкой языка. Он использует эту двойственность как способ указать на невозможность абсолютного раскрытия тайны слова и творчества. Этот жест приобретает дополнительное значение в конкретно-историческом контексте конца 10-х гг., на фоне актуали-



Е. Гуро. Декоративный мотив. Гуашь. 1910

зации позитивистских концепций творчества в формальной школе или в психоаналитических интерпретациях. Двойственность отношения Крученых к этим тенденциям: его безусловный интерес к ним, с одной стороны, и очевидная невозможность вместить в их рамки собственное искусство, с другой,— находит в гектографической серии, может быть, наиболее очевидное выражение. Буквально химический анализ словесной материи и выявление предельных звуковых и изобразительных возможностей языка в гектографах могут быть восприняты как своеобразная форма иронии над материей. Гипертрофия звукообразов, их шаманская гальванизация, гротескное разрастание визуального образа языка — все это оказывается одновременно опустошением, опрозрачиванием языка, сведением его к звуковым оболочкам и «мертвым тканям». Приближение к самой сути творческого действия демонстрируется только через ряд негативных форм, постоянно удаляющих, скрывающих саму суть.

Апофатизм своей творческой и даже шире — жизненно-творческой позиции как выражение принципиальной нереализуемости, бесконечной открытости их сути, Крученых позднее, уже в 40—50 гг., в одной из бесед, записанных О. Сетницкой, выразил так:

«Знаешь, что такое высшее счастье? Это когда в холодную ночь идешь и ищешь ночлега. Увидишь огонек, будешь долго стучать в дверь, но тебе не откроют и прогонят прочь»³⁰.

* * *

Если гектографическая серия Крученых была его последним связанным с кубофутуристической эстетикой произведением и как бы замыкала футуристическую эпоху в целом, то произведения Гуро связаны с ее начальным этапом. В апофатических «жестах» начальный и завершающий этапы футуризма как бы совпадают. Несколько мифологизируя ситуацию, можно сказать, что эти крайние точки очерчивают все творчество будетлян, оставляя его постоянно открытым, формулируя его сущность как «неисчерпаемый источник для все новых и новых обнаружений»¹. «Каждый смысл,— писала Е. Гуро,— вмещает бесконечность смыслов, так как смысл (закон) всякого смысла — бесконечность»².

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ К. Малевич. О поэзии.— В кн.: *Забывтый авангард. Wiener Slawistischer Almanach*, 21. P. 127. Эта проблематика, может быть, в чем-то напоминает концепцию иронии у романтиков, связанную с невозможностью объективизации индивидуальности художника ни в одном его произведении. Но, в отличие от романтиков, внутренний опыт, интересующий футуристов, не связан со сферой индивидуального. Их в большей мере интересует как раз то, что остается за вычетом субъективности. Это сферы подсознательного и сверхсознательного, превышающие меру индивидуального.

² Интересные и важные для общей концепции будетлянского искусства параллели неизречаемому образу будущего можно отметить в мистической традиции восточного христианства, опыт которого, возможно, учитывался. См., например, такое высказывание у Исаака Сирина: «Для предметов будущего века нет подлинного и истинного названия, есть же о них одно простое ведение, которое выше всякого наименования и всякого составного начала, образа, цвета, очертания и всех придуманных имен». Цит. по: В. Лосский. *Очерки мистического богословия Восточной Церкви*. М., 1991. С. 174.

³ Вяч. Иванов. *Marginalia*.— Труды и дни, № 4—5, 1912. С. 45.

⁴ Важно подчеркнуть, что речь идет именно о творческом методе, позволяющем рассматривать объективированную, реализованную форму художественного произведения как средство косвенного указания на принципиально неизобразимый, невыразимый «предмет» описания. Именно в таком смысле в тексте используются условные определения «отрицательная» форма, негативная выразительность и т. д. Эта проблематика имеет свои корни в традиции, опирающейся не столько на эстетические, сколько на религиозные категории. В творчестве будетлян часто отмечается своеобразное проникновение элементов религиозного сознания в собственно эстетическую сферу, причем на уровне не тематическом или даже содержательном, а на уровне усвоения самих методов мышления, на уровне менталитета. Едва ли есть смысл стараться однозначно ответить на вопрос: было это сознательное творческое усилие или инстинктивно подхваченное дыхание времени. Справедливым, думаю, может быть и тот, и другой ответ. Более существенным представляется отметить следующее. Усвоение кубофутуристами (и шире — авангардом)

некоторых элементов религиозного мышления все же не дает возможности говорить о религиозности искусства авангарда.

⁵ С. Третьяков. *Бука русской литературы*.— В кн.: *Бука русской литературы*. М., 1923. С. 5, 10.

⁶ Определение поэтического искусства, данное М. Хайдеггером: «Поэзия есть установление бытия посредством слова». М. Хайдеггер. *Гельдерлин и сущность поэзии*.— *Логос*, I. 1991. С. 42.

⁷ С. Булгаков. *Философия имени*. Париж. 1953. С. 23.

⁸ А. Закржевский. *Рыцари безумия*. (Футуристы.) Киев, 1914. С. 140.

⁹ Elena Guro. *Selected Prose and Poetry*, Stockholm, 1988. С. 144.

¹⁰ Ф. Ницше. *Так говорил Заратустра*.— *Собр. соч.* в 2-х тт., т. 2, М., 1990. С. 77.

¹¹ В. Шкловский. *Воскрешение слова*, СПб., 1914. С. 12, 15.

¹² E. Guro. *Op. cit.* P. 76.

¹³ Е. Гуро. *Дневник*. ЦГАЛИ, ф. 134, оп. I, ед. хр. 3.

¹⁴ См., например, сб.: *Шарманка*, СПб., 1914. С. 145, 159, 160.

¹⁵ E. Guro. *Op. cit.* P. 63.

¹⁶ Подобные же качества Гуро отмечала как наиболее близкие ей и в поэзии Крученых. В письме к нему она замечает: «У Вас, в пространствах меж штрихами, готова выглянуть та суть, для которой еще вовсе нет названия на языке людей, та суть, которой соответствуют Ваши новые слова». Цит. по рукописи А. Крученых «Наш выход». ЦГАЛИ, ф. 1334 оп. 1, ед. хр. 36.

¹⁷ Е. Гуро. *Записные книжки*. ЦГАЛИ, ф. 134, оп. 1, ед. хр. 1—4.

¹⁸ E. Guro. *Op. cit.* P. 63.

¹⁹ Некоторые аналогии этим мотивам можно отметить в отказе от традиционного строчного письма у Крученых, в замене его на «нестрочье, где буквы ле—та—ют, присаживаясь на квадрат, треугольник или суковатую поперечину».—И. Терентьев. *Крученых-грандиозарь*. Тифлис, 1919. С. 7.

²⁰ «Дух тяжести» — выражение Ф. Ницше.

²¹ С. Третьяков, *ук. соч.* С. 6.

²² А. Крученых. *Цоца*. Тифлис, 1918 (страницы не нумерованы).

²³ ОР ГБЛ, ф. Шемшурин, оп. IV, ед. хр. I.

²⁴ Р. Циглер. *Поэтика Крученых поры «41»*.— В сб.: *L'avanguardia a Tiflis, Venezia*, 1982. P. 236.

²⁵ В ранних произведениях Крученых этот эффект, может быть, наиболее чисто представлен в поэме «Старинная любовь», построенной на своего рода симуляции традиционной любовной лирики и одновременно — на использовании эффекта контрастного соположения различных стилистических оболочек, что создавало впечатление ускользания, полувяленности смысла, воздушности и призрачности всей стихотворной конструкции («книга воздушной печали» — так называл ее сам Крученых). Именно за счет такого построения в словесной ткани открываются, условно говоря, пробелы, в «которых готова выглянуть та суть, для которой еще вовсе нет названия». Не случайно также Крученых обращается именно к Гуро с предложением иллюстрировать второе издание его книги, так как этот эффект был близок ей.

²⁶ К. Малевич. *О поэзии*.— *Забывтый авангард...* С. 128.

²⁷ Б. Пастернак. *Крученых*.— В кн.: *Жив Крученых*, М., 1925. С. 1.

²⁸ А. Крученых. Наш выход. ЦГАЛИ, ф. 1334, оп. 1, ед. хр. 36.

²⁹ «Мертвая ткань языка» — выражение В. Розанова о свойствах языка Н. Гоголя. В: *Розанов. Пушкин и Гоголь.* — В кн.: В. Розанов. *Несовместимые контрасты жития*, М., 1990. С. 230.

³⁰ О. Сетницкая. Встречи с Крученых. — В сб.: *Русский литературный авангард. Материалы и исследования*. Тренто, 1990. С. 199.

³¹ А. Лосев. *Философия имени*. М., 1990. С. 108.

³² Е. Гуро. Бедный рыцарь. — *E. Guro. Op. cit. P. 206.*

Зоя Эндер

Рим

БОРИС ЭНДЕР

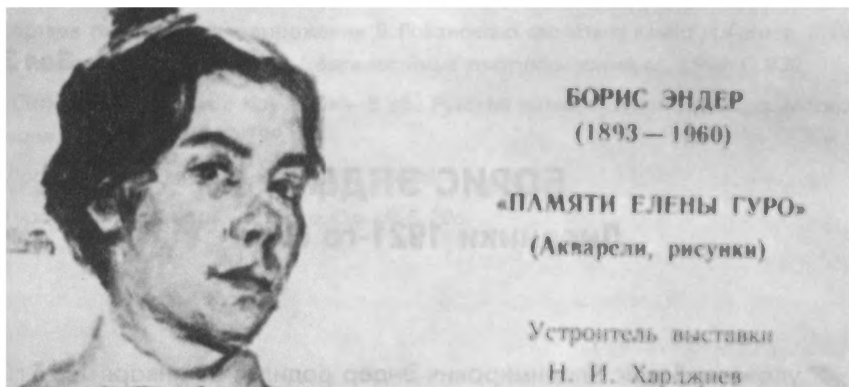
Дневники 1921-го года

Художник Борис Владимирович Эндер родился 23 января 1893 г. в Петербурге, в семье ученого-ботаника, автора трудов по плодоводству, В. Э. Эндера. Первым учителем живописи Бориса Эндера был Иван Билибин, в доме которого в 1911 г. он впервые встретился с Еленой Гуро и Михаилом Матюшиным.

В начале Первой мировой войны Эндер учится в Петербургском университете. В 1914—1916 гг. он продолжает заниматься живописью и скульптурой. В 1916 г. возобновляется его знакомство с Матюшиным, Петровским, Филоновым, Митуричем, Петниковым. В 1918 г. Казимир Малевич обратил внимание на работы Эндера, сделанные в студии Петрова-Водкина при Свободных художественных мастерских. В своем дневнике 7 мая 1948 г. Эндер записал: «Я начал у Петрова-Водкина. Потом меня перетащил Малевич в свою мастерскую. Малевич видел у Матюшина мои рисунки, выполненные в мастерской Петрова-Водкина [с натурщика — не сохранились]. И перетащил. Это было почти тридцать лет назад. Это была первая вылазка. Это была полная отрешенность от академизма с первого шага. Никакого повторения образцов».

После отъезда Малевича в Витебск Эндер перешел в мастерскую Матюшина. В 1919—1922 гг. вместе с сестрами Марией и Ксенией и братом Юрием работает под руководством Матюшина в так называемой Мастерской пространственного реализма при Государственных высших художественно-учебных мастерских (бывшая Академия художеств). С этим периодом связан созданный Матюшиным неологизм «ЗОР—ВЕД» («зрение — ведание»).

В 1923—1926 гг. Эндер работает старшим научным сотрудником в Отделе органической культуры в Государственном институте художественной культуры (ГИНХУК). Один из его докладов носит название *Исследование цветоформы в расширенном смотре на широких пространствах природы*. Участвует в многочисленных выставках, в частности, в 1922 г. в выставке русского искусства в галерее Ван Димен в Берлине, в 1923 г. в выставке картин художников всех направлений, в 1924 г. в выставке Биеннале в Венеции, в 1927 г. в выставке советского искусства в Токио. В 1927 г. Эндер переезжает в Москву.



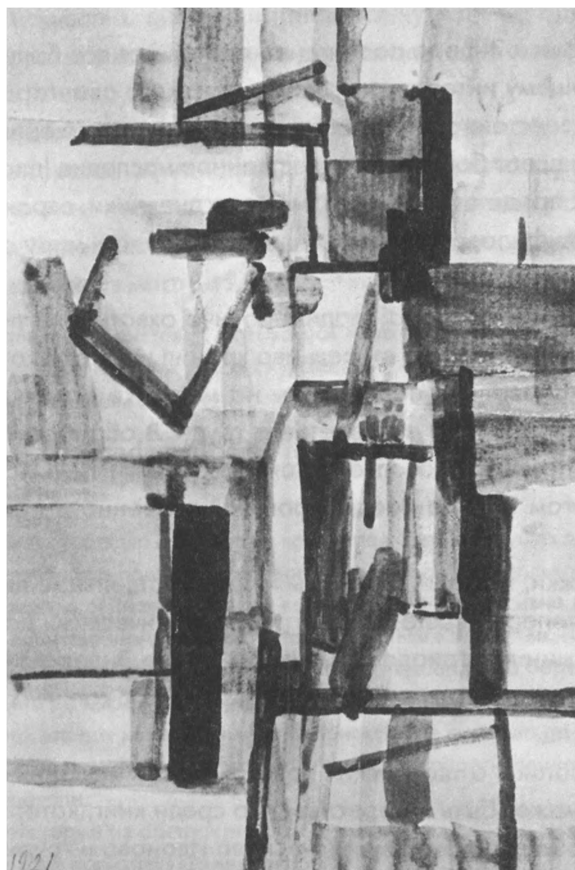
Буклет к выставке: Борис Эндер. «Памяти Елены Гуро».
Устроитель выставки Н. И. Харджиев

В 1929—1930 гг. Эндер сотрудничает с художником Шепером, связанным со школой Баухауз, работает в Третьяковской галерее, занимается проблемами цвета в архитектуре, участвует в оформлении Международной выставки в Париже в 1937 г. и в Нью-Йорке в 1939; наряду с работой в области дизайна продолжает художественную деятельность.

В 50-е гг. развивает тенденцию, зародившуюся еще в период его сотрудничества с Матюшиным, называя ее «космическим реализмом».

Б. Эндер умер 12 июня 1960 г. Посмертно, в 1965 г. в Музее Маяковского в Москве Н. И. Харджиевым была организована выставка акварелей и рисунков Б. В. Эндера под названием «Памяти Елены Гуро». В том же году его работы были выставлены в Неаполе на выставке «Russia Anni Venti. Avanguardia e rivoluzione». В 1974 г. состоялась выставка в Доме художника в Москве. Большая персональная выставка была организована в «Калькографии» в Риме, а затем в Музее города Ливорно в 1977 г. В том же году его работы представлены на первой выставке коллекции Георгия Костаки в Дюссельдорфе, а затем на всех последующих выставках этой коллекции в Америке и Европе. Его работы появляются в 1979 г. в Милане в Палаццо Реале на выставке «Origini dell'astrattismo», а затем на Biennale в Венеции в 1986 г. и одновременно на выставке «Futurismo e Futurismi» в Palazzo Grassi. В 1986—1987 гг. работы Эндера представлены на выставке «The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890—1985» в Лос-Анджелесе в Country Museum of Art, а затем в Чикаго в Museum of Contemporary Art и в Гааге в Haags Gemeentemuseum.

После того, как начали открываться фонды русских музеев и на основании этих материалов организовываться выставки, посвященные русскому авангарду, не известные до тех пор работы Бориса Эндера появляются на выставках в Буда-



Борис Эндер. Рисунок. 1911

пеште в 1987 г., в Турку в Финляндии в 1989 г., а затем и в России. В 1989 г. в Риме проходит его персональная выставка «ЭНДЕР: Boris Ender 1914—1928». В 1990 г. его работы были представлены на выставке в Русском музее «Авангард из музеев РСФСР», а главное, на выставке «М. В. Матюшин и его школа» в Музее города Ленинграда в Петропавловской крепости; ее материалы легли в основу выставки, посвященной Матюшину и ленинградскому авангарду, состоявшейся в 1991 г. в Германии в городе Карлсруэ. В том же году его работы выставлялись в Москве на выставке, посвященной московским художникам. Работы разных периодов были представлены на выставке «La Musa Metallica di F. T. Marinetti. Poetica e visioni dell'avanguardia» в Museo del Genio в Риме и, наконец, на выставке «The Great Utopia. The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915—1932», которая в течение всего 1992 г. проходила сначала во Франкфурте, затем в Амстердаме и Нью-Йорке, а затем в 1993 г. в Москве.

* * *

Творчество Бориса Эндера постепенно становится все более известным благодаря нарастающему интересу к явлениям русского авангарда. Однако исследователям еще предстоит задача всестороннего ознакомления с деятельностью Б. Эндера, оставившего богатое художественное наследие (около тысячи работ). Большой интерес представляют и его рабочие дневники, отражающие мировоззрение художника-философа, стремившегося передать миру свое духовное богатство.

Дневниковые записи Бориса Владимировича охватывают период от 1916 до 1960 гг. В течение всех этих лет он ревниво хранил их, и только после его смерти они были расшифрованы и переписаны на машинке его вдовой М. Т. Казаковой-Эндер, что потребовало многолетнего труда. В обработке архивного материала большую помощь оказал ей своими советами Н. И. Харджиев, который был близким другом Бориса Владимировича, особенно в последние годы его жизни.

Записные книжки, тетради, блокноты и просто отдельные листки бумаги с записями хранятся теперь вместе с письмами, теоретическими докладами и другими многочисленными материалами в личном фонде Эндера в РГАЛИ. Об общем объеме дневников можно судить по машинописной копии, которая занимает около 1600 страниц.

Это рабочие записи о творческих поисках и размышления об искусстве. Для исследователей может быть интересным, что среди книг, которые читал в 1916 г. молодой Эндер, были произведения Вячеслава Иванова и труды о «четвертом измерении» различных авторов, в частности, П. Д. Успенского. Записи 10-х—20-х гг. весьма интересны для понимания творчества Эндера в столь важный период истории русского авангарда и помогают понять сущность искусства матюшинской школы, наполнить новым содержанием представления о системе «расширенного смотрения», «внутреннем глазе», «пространственном реализме». Но и в дневниках последующих лет можно найти много воспоминаний и указаний, связанных с этими проблемами, которые волновали художника в течение всей его жизни.

Незадолго до кончины, 23 апреля 1960 г., Эндер замечает:

«Когда открываются почки и зацветают яблони и сирень, у меня начинается тревога, обнадёживающая и мучительная. Перебираю пройденное и сочиняю новые шаги. Мечтаю и отчаиваюсь».

В 20-х гг. Матюшин мог мне рассказать в еще примитивном виде о космическом восприятии природы — он назвал такое восприятие тогда расширенным смотрением. Ни о какой теме для живописных полотен еще не могло быть речи».

В первой половине 30-х гг. записи резко сокращаются. Однако уже с 1935 г. количество записей возрастает и достигает максимума в 1942 г. Можно предпо-

ложить, что в те годы, когда становится невозможным и опасным обсуждать открыто проблемы искусства, дневник становится чуть ли не единственным собеседником Эндера, сохраняя тем самым и донося до нас его мысли, сомнения, по-иски, убеждения.

В 30-е, 40-е и 50-е гг. Эндер живет в тяжелой творческой изоляции и полном непризнании со стороны официальных органов, приставленных к делам искусств. Многочисленные попытки войти в Союз художников остались тщетными. Со своей стороны, Эндер не может согласиться с тенденциями социалистического реализма. Он записал в марте 1960 г.:

«Вчера посетил отчаянную выставку. Называется «Советская Россия». Свалка никчемности и безвкусицы. Почему никто из них, этих русских художников, не пытается хоть чуть-чуть продвинуться по пути живописи всего человечества?»

Он полемизирует с господствующей тенденцией и одновременно определяет свою позицию и роль:

«Надо ли изображать уродство в борьбе за красивое наших и будущих дней. Я задумался над тем, можно ли бороться против пошлости, исходящей от отставания, только противопоставлением ей красивого в природе. Я иначе не мыслю как красивым. Не пассивна ли борьба красивым. Такой путь был пока единственным. Должно ли так оставаться в искусстве. Не бессодержательно абстрактное искусство. Высокий абстрактивизм. Оно поднимается над борьбой между красивым и пошлым. Не засоряйте же космического мышления, не навязывайте абстрактивизму на высокой стадии в наши дни того, что ему не свойственно по природе. Не смешивайте с шарлатанством.

Всякая новая категория мышления долго встречается с сопротивлением даже у передовых людей. Мы уже на перевале.

То, что делают некоторые из абстрактивистов (к счастью я почти не видел шарлатанов) — на пути к будущему высокому искусству» (15 января 1960).

«Смеются над абстракционистами, как в начале века смеялись над футуристами. А может быть, они не плохо предвидят будущее? Ведь не приняли теперь понятную чеховскую «Чайку» в театре, пока Станиславский не открыл глаза на тайну замысла. Нет, я еще не умираю, мне еще рано пить шампанское. Я еще должен помочь в приоткрывании тайн будущего» (6 февраля 1960).

Избранные отрывки из дневников Бориса Эндера были опубликованы в переводе на итальянский язык в каталоге выставки «Boris Ender, pittore d'avanguardia nell'Unione Sovietica», состоявшейся в Риме в 1977 г. Предлагая впервые вниманию исследователей дневники Эндера на русском языке на страницах итальянского журнала «*Europa Orientalis*», 12 (1933): 2, мы отдали предпочтение записям 1918, 1919 и 1920 гг., приведя их полностью с дополнением кратких заметок 1916 и 1917 гг. Это было сделано с тем, чтобы положить начало систематической публикации этого богатейшего материала.

Именно в эти годы Эндер создал холсты, которые были недавно найдены в хранилищах провинциальных музеев Орла, Саратова, Нижнего Тагила, куда они были «сосланы» вместе с другими произведениями русского авангарда. В по-

следние годы эти работы, наряду с другими, до сих пор хранившимися в запасниках Третьяковской галереи и Русского музея, стали появляться на различных выставках и в соответствующих каталогах. В 1919 г. работы Эндера еще носят отпечаток влияния Малевича, но уже с 1920 г. они приобретают более усложненный характер в результате поисков в области цвета и восприятия пространства. Результатом можно считать большой холст, сделанный в 1921—1922 гг., который теперь находится в Русском музее. В последнее время этот холст экспонировался на многих выставках, в частности, в Ленинграде и Карлсруэ в 1991 гг., где было подчеркнуто критиками его значение для мирового искусства. Именно этот холст, наряду с другими работами, Эндер выбрал для показа Павлу Кузнецову, посетившему его 11 июня 1960 г. и давшему высокую оценку его работам.

Однако важно подчеркнуть, что творчество Эндера представляет интерес не только в период расцвета авангарда. Особенно ценны его усилия в течение всей творческой жизни сохранить богатство, которое было создано в те годы расцвета, продолжить и развить достижения, несмотря на нестерпимые трудности и непризнание. Именно это его эстетическое и философское *credo* должно еще быть изучено и постигнуто.

Среди тех, кто понял сущность идей и значение творчества Эндера, можно назвать Н. И. Харджиева. Уже в 1936 г., когда Эндер испытывал напор со стороны представителей «социалистического реализма», он записал: «Суетин и Харджиев, напирая на ценность таких работ, как *Недра* и *Деревья в Шульгине*, возвращают меня к размаху, точнее к масштабу моего осознания пространства» (22 марта 1936). В 1960 г. Эндер записал, что Харджиев признал продвижение от холстов 20-х гг. к холсту «Перевал лета» 1959 г. и другим, отметив «закономерность продвижения без катастроф в промежутке между 20-ми и 60-ми гг.» (10 апреля 1960). Тут же Эндер отметил: «Каждый раз показ Харджиеву для меня событие».

Эндер надеялся передать свой опыт будущему поколению, научить людей углубленному пространственному восприятию природы. Для этой цели он намеревался систематизировать свои философские размышления в единой книге. Надеемся, что опубликование его дневниковых записей станет выполнением его мечты и надежды. Ознакомление с этим богатейшим материалом скоро позволит исследователям оценить по достоинству «художника-философа» Бориса Эндера и определить его место в русской и мировой культуре. Безусловно, дневники Бориса Эндера станут также важным источником для более глубокого изучения тех течений русского авангарда, которые до сих пор еще мало исследованы, но вызывают все растущий интерес.

Предлагаем вниманию исследователей отрывки из рабочих дневников 1921 г.

Приводим записи Бориса Эндера, сохраняя характерную для него систему пунктуации: часто он пропускал запятые и точки, иногда не использовал заглавных букв, что отразилось, в частности, в его надписях на акварелях и рисунках.

ДНЕВНИКИ БОРИСА ЭНДЕРА

1921

Почувствуйте, что земля отдает со всей поверхности свое тепло в холод.

Не может быть, чтобы земля была сотворена. Земля не может быть остановлена, Земля живет.

И человек не сотворен, человек в жизни земли.

И человек не творит. Человек делает новое существо.

Что мы сделали землей на холсте должно быть живущей связью земли с новой материей, которую мы улавливаем, чтобы просквозить нашу землю.

Почувствуйте, что мы ЭНЕРГИЯ, посланная землей навстречу СОЛНЦУ.

16 янв. 1921

2 часа дня (в Петерб.)

Меня интересует объемный переход от одной части тела к другой.

При искании целого как и в перспективе предмет уродуется собиранием граней к точке плоскости, в которую вгоняется.

Если стоять на один шаг от стола и смотреть на него вниз, то он оказывается в обратной перспективе. Китайцы и иконописцы изображали свои дворцы и троны исходя из наблюдения предмета под рукой.

В рис. 17м я укладываю видимое тело в сеть моего пространственно-временного отвлечения.

Желая пойти навстречу солнцу, я укрепляюсь в плоскостной жизни.

Палочка человек движется к солнцу.

Двинуться враз ко всем мировым телам — переведет человека из плоскости в тело.

26 марта 1921

Мужчина и женщина есть магнитная сила.

3 апр. 1921

То, что человек называет бесконечностью, есть хаос, из которого родилось измеряемое, а не будущее. Жизнь развивается, как бы усложняется, и мне не измерить. Я не знаю будущего и ничего не могу сказать.

Развивается чутье, но не умею орудовать.

Падает на землю тень книзу, не по земле.

Развиваюсь в тремерность

По времени

По цвету

По жизни — Вильг(ельм).¹

11 апр.

НОВГОРОД

14 апр.— 19 апр.

1921

14 апр. 1921 приехал в Новгород.

Псков полнее и гуще. Новгород тоньше и легче. Псков врос в землю. Новгород тянется. Спас Мирожский сделан из земли, а Николай Чудотворец в Ярославском Дворище тянется за Софией.

В Софии ощутил из мощных стен и сводов Спасителя в главе.

Жуть неведения своего прошлого и будущего, которое человек определил себе творением Бога и богом, в уверенной сильной работе.

15 апр.

17 апр. был у Спаса и Стратилата.

У Спаса фреска Грека. Дивлюсь полноте живописи в такую давнюю пору.

Чувствуется, что у человека душа таяла в розовой одежде святителей. Видимо очень готовым приехал Грек.

В куполе Стратилата, в который я попал случайно, по временным лесам, я ощутил себя в ихнем раю. Вечернее солнышко осветило теплую охру живописи. Короткая ихняя радость небу. Церковь невысока, но кажется, что попал на небо в святая святых. Когда вышел из храма почувствовал какой я раздольный и ободрился большим напряжением в былом, когда крайнее знание было сделано до конца.

18 апр. 1921 в Новгороде.

Как они не догадались, что ихний купол и Христос в куполе — солнце. Солнце они сделали крестом и по кресту искали свою радость.

Византия, Киев, Новгород.

Новгород не прозрачен, а просвечен солнцем, а Псков прозрачен насколько он ближе к земле.

Псков готов к прозрачности, к состоянию тела. Новгород рассыпался, его вольность неорганична — не по его силе.

Новгороду много дано и он поторопился. Псков окреп своей энергией.

19 апр. вечером.

О ЖИЗНИ апр. 1921 — Петербург

Пусть мое тело красиво. Но не я сделал его. Оно сделано из земли теми, кто жил до меня.

24 апр.

Земля есть плоть, из которой солнце родило человека.

Через много колен из травы.

25 апр.

6 мая поставлен «Осенний сон»²

7 мая я узнал о моем освобождении от службы

Женщины ведь женские цветочки, некоторые слабенькие и незаметны, привлекают красотой, которой обрадуешься и пройдешь.

26 мая 1921

Почувствовать себя на земле, выросшим и вросшим в нее, в ее жизнь можно, если смотреть в небо. Человеку нужно глазами видеть небо. Поэтому он обращается к Богу в небо. Как бы мне увидеть небо через землю.

27 мая 1921

Через мысль Гете о подражании природе, манере, стиле — понял, что Малевич по пути манеры (техника холста) довел искусство до конца и забыл о жизни организма.

Замечаю, что загрубел. Не умею так уходить в небо как умел. Но Миша³ сказал, что я очень вырос.

Зачем так я еще не знаю. Может быть мне нужно провести через себя.

Каждое существо земли цветет и растит плод, который бросает семя. Семя жены есть сын и жена есть плод. Ребенок есть семя и росток. Девушки и юноши цветенье. Жена и муж рост плода и семена.

Жизнь земли, в которой человек живет есть цветение. Земля хочет расти плодом и через человека тянется к силе, которая даст рост.

27 мая

Со мной происходит сложный процесс нахождения своей планетной жизни.

Мать сказала об отце, что он любит, чтобы кто-нибудь был близ него.

Иногда человек убегает от жизни в искусство, а иногда растет.

18 июня

ЛАХТА

1921

Бог есть жизнь

Всякое земное существо живет насколько развит его берущий орган. Трава дышит. Животное смотрит. Человек любит.

Стремление человека к будущему, к новой жизни, к смене есть простой путь, которым животное бегаёт за добычей.

Глаз меньше может убить чем рука.

Меч усложнен Христом в крест

Теперешний человек может больше того

Земля разворачивается в мир

Я не буду, а я есмь, разворачивающий землю

Сила земли собирается в земном существе

Человек может больше светить чем трава

Земля не может заглянуть в себя и собрала силу в человеке, а человек может заглянуть в себя и сказать о земле.

Христос есть и его существо, хватало до пророков и хватает до теперешнего человека.

Может быть, делая видимым, слышимым то, что я узнаю, я даю земле то, что она хочет от меня.

Магомет заметил, что существо хватает далеко и назвал то предопределением.

4 июля 1921 на Лахте

Мысль для человека есть хвоя для сосны стоящей. Сестра заметила, что сосна на краю бора и в поле и на дороге больше волнуется, чем в густом бору. У одинокой сосны больше мыслей, чем у той, которая в толпе тянется вверх.

6 июля

Лахта, 10 июля

Я заметил, что тень солнца не очерчивается и излом травки может быть узел— Лена⁴ любила кривую рисовать ломанной прямой.

То делалось— и покров делался гранями— может быть для того, чтобы обнаружить волны— они замечались в узлах.

Копировать есть смотреть искусство, а искусство есть показать бога.

Глаз смотрит бога, рука показывает, ухо слышит, голос говорит бога.

Ноги несут человека по странам спинным мозгом, теперь ум головы разросшейся части спины носит меня по всем странам.

Миша был для Лены цветиком, а у Лены было много тепла, которым начата его полная жизнь.

По вестям Христос много враждовал с сатаной. Теперь Лена сказала — помолимся и за сатану. То добро и зло поставлено в жизнь.⁵

15 июля записал

Я понимаю, что человек не видел дерева перпендикуляром к плоскости почвы. Человек живет в почве животным.

Когда он поднялся, то поднял с собой почву и поставил по отвесу.

17 июля

Теряется грань жизни. Дерево побежало животным. Животное встало деревом человека. Прямой ум человека похож на кристал. Ноги забыли, потому что человек вернулся к видимой части дерева. Теперь он пустит корни.

Я счастлив, что знаю, что теперешние мои мысли только хвоинки в высоте сосен, которые опадают на землю. Я не хочу, чтобы я заметил, что будет со мной дальше. Я знаю, что я молод, хоть мне двадцать восемь лет. Я хочу, чтобы мои мысли затерялись в опавшей хвое

Около полудни на Лахте

Форма куется схватыванием и плавится отдачей.

22 июля 1921 на Лахте вечером

Я радуюсь тому, что сделано человеком

Нестрашно и хочется дальше

Земля ждет

Я блажен и снова буду трудиться

Вполне может быть в плоскости скрещения

Почему ребенок тянется на руки к матери, у ее сосков собралась сила земли и с молоком ребенок втягивает землю

Может быть человек потянулся к Богу в том направлении, в каком земля тянется в свой центр

Первая стадия догадки о переходе в другое состояние — Будда хочет перестать рождаться.

Вторая стадия — Христос обещает Царствие Божие, которому не будет конца.

Будда требует борьбы в себе. Христос собирает людей — люби брата.

Животное живет независимо, но менее чем дерево.

Дерево не знает своего родителя и посылает пыль, не заботясь кому она придется.

Видеть Бога есть видеть свой центр. Раньше человек видел корочку и режу.

И душа есть центр. Во сне и забытьи человек ближе к центру.

Пока не окрепну своим центром, буду грубо защищаться.

Мой отпор и мое требование людям есть себе защита. Мысль не забытая, Ленина [Елены Гуро], а рост организма.

24 июля

Надо строиться по природе, а не сдирать на бумагу ни со своей кожи, ни с коры дерева и другого видимого.

Дом почти не качается и не шумит от ветра. Дом стойкий.

Нужно много разных видов живого, чтобы заполнить площадь земли. Еще много видов одного существа бывает от положения.

25 июля

Не надо беречь свою силу и тужиться спастись из трудности. Надо строить себя своим усилием, своей бодростью, без книги и друзей — они помогут, когда нужно. Я не притягиваю друга и книгу. Для друга как для себя, но брусничку подарю скорее другу, чем себе.

Что тут такое?

28 июля

Я не ушел от грехов древних людей и никуда не уйти, пока не уйду из этой жизни и не увижу Бога.

Вчера Миша удивительно сказал, что небо темно, что никакая тень здешняя не бывает темна.

Я сказал — я хочу видеть Бога, замечая силу, и тело мое потрясло, а я сидел на горячем солнце и в тени сосны. Человек живет в щели света и тепла между землей и небом. Ростку надо полный свет, чтобы не потянулся зря, а человеку надо знать, что он делает.

Я не скажу всего, но скажу полнее того, что сказано до меня.

Прошлым летом я увлекся впечатлением — импрессионизм, этим летом — геометрия.

29 июля

Оказывается, что можно притянуть к смотрению глазному и уши, и лоб, и язык, и проч., чтобы увидеть природу, и тогда удастся.

Сразу наблюдение переносится назад. Я понимаю, что черточки на холсте подсказаны мне органами. Я связывал их на холсте глазом, а могу отпечатать на холсте и если свяжу их, то связано⁶.

31 июля, 1921

...Кожное чувство Бога обращено к солнцу — я помню как я кожно телом переживал молитву к Богу, более полно, неведомо мне, пока как можно быть плотью земной коры человек обращен в большой мир.

Человек хочет удержаться в жизни больше, чем может удержаться кожное тело.

6 авг.

Миша работает духом и очень помогает мне. Может быть без его работы моя работа заглохла бы.

6 авг.

Я радуюсь всему, что сделано человеком в поисках Бога. Я записал об этом.

Отвечаю на вопрос, откуда взялось зло — от обиды.

А откуда явилась обида — от незнания жизни. А дальше еще не могу сказать.

Сосны расскажут мне как мне теперь жить.

Нынче видел девушку... и просил ее помочь мне.

Вороны из сосен говорят, что живется им и мягко и гладко.

Знай, что глаза светят.

Я почти могу улететь в небо в легкости радостной, открывающейся мне.
 Ты не прилагаешь воли твоей к духу, который приходит к тебе.
 Цветовое звуковое мелькающее движение есть наполненный скелет сути земной.
 Плоть есть плотность. Дух расплывается.

Я радуюсь людям потому, что никто больше не поможет мне в моих делах, как все эти невеж-
 ды и злые.

11 авг. 1921

На Мишином докладе 10 мая горячо говорил о невидимой задней стороне предмета и обяза-
 тельности неторопливого развития организма.

На докладе математика Чебышева отверг, что человек застрял и сказал, что геометрия вре-
 менна.

13 авг. 21

Юноше труднее чем старику, потому что рвется без оглядки.

Охватить, ощутить душой и умом, внять солнечный мир, в котором живу, я не могу — посмотре-
 ваю и пощупываю, рассматриваю на верхушки деревьев и домов.

19 авг.

Я вижу, что живу в сферном мире. Только очень близко береза видна сферной.

21 авг.

Догадываюсь, что земля только кажется мне сферной.

22 авг.

Как дома на той стороне Невы закрывают от меня десятком верст, что я мог бы видеть, так ле-
 са в десятках верст от меня, закрыв другие десятки верст.

22 авг.

Хочу бороться со сном человека, о котором догадывалось уже шестнадцатое столетие, кидая
 книги мечтателя, дравшегося с мельницей, в окно на костер.

13 сент. 21 Петерб.

Древняя культура требовала скачка и иудей Иисус сделал его. До него люди жили без духа,
 одним колыханием плоти на костях, и что сделано духом казалось чудом. Теперешняя духовная
 культура требует еще скачка. Война и революция есть движение требования. По себе знаю, что
 человек разбужен.

3 ч. дня 26 сент. 1921. Петерб.

Радуга вверху меня.

29 сент.

Глаз касается с светом покрова земли и так далеко, куда не дотронуться рукой и рассказыва-
 ет о том, что может я люблю, что он рассказывает и хочу, чтоб он рассказал полнее. Напоминаю
 ему и спрашиваю у уха о ветре и всем телом качаюсь и холодею.

Человек старается создать в храме то, что он испытывает

30 сент. 1921 Лахта

Мне далеко кругом себя нестрашно, воды не боюсь, после болота я живу в моем солнечном
 теле и строю его, чтобы лететь в мир.

Вторник, утром 4 окт. 1921

7 окт. Теперь буду жить очень нужным земле. Я отжил четыре года моего роста в пору движения людей с весны 1917 г. и с весны 1921 г. ищу неведомого телу. Мне грустно, но ведь в моем теле от земли есть то, что несдаваемо и делает моему телу, что ему надо.

Я знаю, что есть движущее и движимое, и мне ничто не страшно.

Художник западной культуры смотрит в точку на покрове перед собой, утруждая к тому только покров своего тела и задаваясь только душевной жизнью. Человек смог посмотреть кругом себя вширь и ввысь, не останавливаясь на покрове тела, делая усилия в своем теле, задаваясь жизнью ясноокого назарена. Площадь удерживает только черточки и цветные мазки и плоскость вмещает только полнокровную душу, и работа художника есть постройка черты мазков по сказанным условиям.

9 окт.

Ведь предметная жизнь разовьется, так будут пущены в ход такие магниты, что потянувшееся железо разрушит города. И человеку земному не останется другого места в жизни кроме духовного.

8 ноября

Литература осветила живопись со стороны сюжета. Осквернила. Рельеф между древними и Мане. Предметность и беспредметность.

11 ноября

Христос не случайный проповедник, к которому можно пристать или не пристать. Иной жизни кроме Христовой жизни у человека нет. Я родился и живу в век, когда люди как будто живут без Христа. Я нигде не замечал его. С детства я был религиозен и горячо молился. Помню, что наполнил молитву к отцу. Я догадываюсь, что принял от своей матери привычку к богу. Около времени революции я бросил молиться и незаметно далеко отвлекся от бога, живя в кругу полюбившейся Лены. Только в нынешнем году, с весны до осени, прочел 4 книги о Христе. С лета я узнал, что Толстой думал о Христе.

12 ноября 1921. Петерб.

Человек воскресит свет в себе. Кто не воскресит, отойдет к животным. Лена благодатная живет у Христа. Когда воскресившие соберутся у Христа, где может быть тот свет двинется еще куда-нибудь. Может быть моя задача где-нибудь дальше, куда ввожу землю теперь, разминая ее плотью светом, который воскрешают в мозгу движущем органы.

Кто не воскресит свет в мозгу, погаснет с солнцем.

Нам не нужно проникать телом в землю.

Животное есть то, что солнце дало от земли навстречу свету.

Плоть земли утончилась до возможности взять свет.

Свет Христов проникает в землю.

13 ноября 1921 в Петерб.

Человек хочет видеть целую вещь, но глаз привык смотреть в точку и пришлось записывать куски человека, который дал себе волю в наблюдении после академического построения изображения, похожего на построение стула.

26 н. 21 г

Мы хотим учиться. Есть чему учиться. Но ни в какой школе нет предмета, который нам нужен. Мы органами отходим от органов прежних школ. Мы пока небольшие группы учащихся, рожден-

ных революцией. Двери были открыты всем в наши мастерские. Но еще не было никакого учебного опыта. Теперь мы прошли трехлетний учебный путь и знаем по выставкам в Академ(ии), во дворце, в музее художественной культуры как люди заинтересованы тем делом, которые делают мастерские.

Мы просто не могли. К нам приходили многие, но у нас не было строгих программ, которые выработали этим летом и во-вторых приходили в разное время и с разным знанием и было невозможно справиться.

Мы, учащиеся, жаждущие нового предмета, рождены революцией, но то, чему мы хотим учиться, не ново, и естественно, что оно просится к росту. Импрессионизм французов, от которого мы идем и который уже записан в историю, еще не побывал в школе. Наше учение не с неба свалилось, аросло из того, чем люди жили до него, имеет прошлое и теперь, в революционную пору, дождалось того, чтобы встать на крепкие ноги. Наша задача двинуть его в путь тем, что хотим учиться и не как-нибудь. Мы хотим развивать и ширить то учение, которое дало человечество на своем пути.

В коре земли живет такое облачко, которое то мчится в степи, то долго напевает ночью, то скинет

Через слова Осеннего сна я узнал, что Вильгельм есть.

В Осеннем сне Лена предсказала переход человека в другую жизнь. Гильем перешел в Вильгельма и Вильгельм переходит в другое существо, говоря, что его путь дальше.

Мое желание перехода к новому существу (организму), о котором я записал в предчувствии в прошлом году, укрепилось теперь каждой мыслью в Осеннем сне. Разве я чувствовал вот это теперешнее в человеке.

Кровь и другие части тела чуть состроенные грузы и человек движется землей, давая свою волю.

Душа есть встреча кожи человека с телом земли.

То, что я называю землей есть вероятно солнечный мир.

Я не смею радоваться без отдачи ни хлебу, ни цветку, ни себе. Я радуюсь кожей свету, теплу кожи солнца и земли.

Кожа человека встретилась с кожей земли. Встреча есть душа. Мозг и нервы движут кожу. Встреча м(озга) и н(ервов) с землей есть ум, давший прямоту (разум философии).

Нутром радуюсь лучащему нутру.

Духовная жизнь есть более полная органическая жизнь.

Человек живет, а животное только движется.

Среди людей некоторые действуют.

Я испугался искусственности моей жизни. Но теперь понимаю, что искусство есть действие. Искусство сменяет теперешнюю жизнь человек.

Уши слушают ветер и смотрение переводится с переднего касания назад и дальше видно впереди.

Смотря вширь, я охватываю покров земли, забегаю за леса, закрывающие даль и уходя назад дальше, вижу впереди. Некоторой энергией без движения вижу свой круг, который могу проследить, кружась на ногах, и тогда могу почувствовать, что я устремлен вверх.⁷

Смотря ввысь, я охватываю бока и крышу и дно леса.

Общая задача — холст занимает пространство, в котором живет плоское тело, сложенное из многих плоских тел, из которых родилось сложное тело.

1-построение — в нем пробегает струйка рожденной из простого тела энергии, а другая струйка энергии высверкнула в пространстве холста.

2-фактура — простое плоское тело сделано тупыми клеевыми красками и маслом с затупляющим скипидаром, а рожденное тело сделано протертым прозрачным светлым каран(дашом) с лаком и скипидаром.

3-отношение света и цвета. Цвет есть короткий свет, а свет беспределен. Из цветового тела родилось бесконечное светящее тело.

<...>⁸

Желтый с синим — зелень

Красный и фиалковый — кровь

свет и тепло — светло, светель, светля (что человек называет светом).

Мир, каким я его ощущаю (глазом, ухом, ногой), касается только моей поверхности. Я ощущаю мир своей поверхностью. Я беру у мира только то, что могу взять своей поверхностью.

То, что я бегу по городу есть только сторона моей жизни.

Я уже могу немного знать себя, не видя глазом.

Я иду. Я смотрю. Я хочу.

Я замечаю, что я снова старше и еще очень молод.

По радуге, рассматриваемой по принципу, наблюденному М. В. Матюшиным в органическом мире — от точки встречи, зелени или злѐни, к дифференцированной кривой, удаляющейся в стороны: желти, и прямо — сини.

Опыт не может иметь целью ориентироваться в звучаньи речи и найти отношение к восприятию мира через форму и цвет.⁹

Я устанавливаю, что белила наиболее чувственная краска.

Я ухожу из чувственного.

Вот тебе сказочка под елочкой

На высокой горе под большой елочкой уголь матовый говорит:

туш тип

Свечечка горит и обливается.

Красный камень с желтым передником не хочет смотреть на лазурь.

Руки у елочки добрые и синие.

Зовут меня к себе поговорить и поработать.

Шум под елкой

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Вильгельм — персонаж произведений Елены Гуро.

² «Осенний сон» — пьеса Елены Гуро, поставленная на сцене М. В. Матюшиным вместе со своими учениками.

³ М. В. Матюшин.

⁴ Елена Гуро.

⁵ Религиозное мировоззрение Е. Гуро нашло наиболее яркое выражение в ее произведении «Бедный рыцарь».

⁶ Речь идет об «органической культуре», которая станет центром внимания матюшинской школы в последующие годы. Нами было уделено внимание исследованиям в области «органической культуры» в статье «Влияние Елены Гуро на своих современников и на последующее поколение художников и писателей», которая будет опубликована в журнале «Europa Orientalis» 13 (1994): 1.

⁷ «Расширенное смотрение» лежало в основе матюшинской теории «пространственного реализма».

⁸ Далее следует опущенный нами фрагмент о музыке, в частности, восточной. Эндер сохранил навсегда интерес к музыке. В его внимании к индийской музыке заметен интерес к «звукошуму», характеризовавший матюшинскую школу.

⁹ Эндер стал глубоким знатоком цвета. Это его качество высоко оценил Матюшин, уделявший вместе со своими учениками большое внимание изучению цвета, его сочетанию с формой и изменениям цвета в зависимости от звуков. Ср. «таблицу речезвуков» Эндера в кн.: А. Туфанов. *К зауми. Фоническая музыка и функции согласных фонем*. Пг, 1924. Первая фраза данного абзаца парафразируется в пояснениях Эндера к таблице (Там же. С. 46).

Раздел VI

Хлебников. Маяковский

ЗАМЕТКИ О ТЕКСТАХ ХЛЕБНИКОВА

1. Об одной азбуке

Одним из первых теоретических текстов, в котором Велимир Хлебников разрабатывает свою концепцию временных циклов, является напечатанная в «Изборнике стихов» (1914) статья «Спор о первенстве». Здесь, определив в начальных абзацах роль солнца в развитии отдельных культур и религий («Но Ислам возник в знойном поясе, вблизи от солнца, как вера Солнца. Мечь и страсть»¹), поэт ставит вопрос о возможной связи других небесных светил с развитием человеческой мысли. Вот этот фрагмент:

Вера ума не должна ли родиться вдали от солнца, у льдов севера? Табита и холодный рассудок. Скифы. Ось. О звуке написано море книг по имени Скучное. Среди них одинокий остров — мнение маньчжурских татар: 30—29 звуков азбуки суть 30 дней месяца и что звук азбуки есть скрип Месяца, слышимый земным слухом. Маньчжурские татары и Пифагор подают друг другу руку. Сквозь прозрачную азбуку виден месяц.

Если взять число лет, равное числу дней в месяце, то мы будем иметь правящие людом могучие времена 27, 28 и 29 лет, каждое с особой судьбой и особым жезлом.

28 лет управляет сменой поколений. Смена поколений волны.

[Творения, 646—647]

Остальная часть статьи Хлебникова посвящена разным примерам проявления этого «закона поколений».

В процитированном выше отрывке обращают на себя внимание метафоры *острова* и *моря* — они напоминают об одном из знаменитых будетлянских «приказов» в манифесте «Пощечина общественному вкусу»: «Стоять на глыбе слова «мы» среди моря свиста и негодования». Эти же образы, с максимально позитивной семантикой, встречаются в 6-м парусе «сверхповести» «Дети Выдры», где «Вопль духов» рисует портрет самого поэта:

На острове вы. Зовется он Хлебников.
Среди разъяренных учебников
Стоит, как остров, храбрый Хлебников —

Остров высокого звездного духа.
Только на поприще острова сухо —
Он омывается морем ничтожества.

[Творения, 453]

Таким образом, есть основания считать, что в данном контексте «мнение маньчжурских татар» обладает рангом ответственного высказывания.

Возникает вопрос: какова генеалогия «маньчжурских татар» в текстах Хлебникова? В примечании к тексту «Спора» в сборнике «Творения» «маньчжурские татары» предположительно идентифицируются как орочи [Творения, 713], что плохо увязывается с известной нам — как и Хлебникову — небольшой по объему этнографической литературой об этом сибирском народе². Мы же уверены, что Хлебников использовал другой источник.

Вариант процитированного выше фрагмента встречается и в другом тексте Хлебникова. Речь идет о записи на одной из разрозненных страниц из школьной тетради, хранящихся вместе с некоторыми другими хлебниковскими материалами в Отделе рукописей РНБ:

азбука маньчжурских татар
каждый звукообр(аз) отвечает одному дню месяцу
месяц кружит в течении 28³

Для установления источника приведенного черного отрывка существенно, что он располагается рядом с другими записями, по-видимому, 1913 г., которые посвящены волшебным свойствам некоторых растений, описанных в книге «Магические растения» французского мистика П. Седира (1871—1926)⁴. Это ориентировало нас на разыскания в оккультистской литературе. В частности, в книге более известного сподвижника Седира д-ра Папюса, обнаруживается вероятный источник хлебниковских сведений о маньчжурских татарах. Речь идет о фрагменте, который следует за констатацией общего «упадка и застоя прежних основ», т. е. перерождения «науки, со своим солнечным синтезом — религией Слова» в «Магию» — процесса, якобы происходившего «от Халдеи до Фессалии, от Скифии до Скандинавии»⁵. Далее автор заявляет, что «ничто не теряется в человечестве (...) все, что было, существует и до сих пор», и приводит некоторые примеры: «(...) Арабы, Персы и Суббасы употребляют для этого свои лунные алфавиты, состоящие из двадцати восьми букв, а жители Марокко — свой алфавит, называемый «Корейш». Манджурские татары применяют свою месячную азбуку из тридцати букв. Тоже можно сказать про тибетцев, китайцев и других; такие же оговорки касательно изменения древнего знания космологических соотношений Слова»⁶.

Связь этого отрывка с формулировками Хлебникова кажется весьма очевидной, особенно если вспомнить, что в начале книги Папюса обсуждается существ-

венная и для будетлянина этимологическая связь «Слова» и «Славы» в славянских языках⁷.

Установленный здесь факт вносит дополнительный штрих в постепенно проявляющуюся картину отношений Хлебникова с оккультистской традицией начала века. В этой связи назовем недавнюю работу А. Никитаева, который показал зависимость 2-го паруса «Детей Выдры» от книги Папыуса «Человек и Вселенная. Общий обзор оккультных знаний» (М., 1909). Существенно при этом, что отмеченные исследователем совпадения также относятся к сфере строения целого космоса и разных его уровней⁸. Думается, что есть все основания провести широкое сопоставление всех текстов Хлебникова с корпусом оккультистской литературы, сравнить его утопические и теоретические построения с рядом мистических и оккультистских доктрин, а также попытаться выявить возможные контакты поэта с оккультистскими кругами Петербурга и Москвы⁹.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Хлебников Велимир. Творения. *Общ. ред., вступ. стат. М. Я. Полякова; Сост., подгот. текста, комм. В. П. Григорьева и А. Е. Парниса. М., 1986. С. 646.* (далее в тексте — Творения, с указанием страницы).

² См. Баран Х. Хлебников и мифология орочей. — *Поэтика русской литературы начала XX века. М., 1993. С. 15—21.*

³ ОР РНБ, ф. 1087, ед. хр. 1, л. 5. О хлебниковском фонде см.: Зубкова Н. А. Из ранней поэзии В. В. Хлебникова (По материалам фонда Отдела рукописей Публичной библиотеки). — *Исследования памятников письменной культуры в собраниях и архивах Отдела рукописей и редких книг. Сборник научных трудов. Л., 1988. С. 151—178.*

⁴ См. нашу работу: *Новый взгляд на стихотворение Хлебникова «О, черви земляные...»: контекст и источники.* — Баран Х. Ук. соч. С. 54—68.

⁵ Папыус. *Каббала, или Наука о Боге, Вселенной и Человеке. Пер. А. В. Трояновского. Ред. Н. А. Переферковича. СПб, 1910. С. 13—14.*

⁶ Там же. С. 14.

⁷ Мы не исключаем, что Хлебников мог столкнуться с этим материалом и в какой-то другой книге Папыуса. Книги такого рода очень часто представляли собой компиляции из предыдущих изданий, а переводчик Папыуса на русский язык А. В. Трояновский нередко играл роль редактора и соавтора.

⁸ Никитаев А. Т. К интерпретации 2-го паруса «Детей Выдры». — *Хлебниковские чтения. Материалы конференции 27—29 ноября 1990 г. Л., 1991. С. 69—75.*

⁹ Отметим, что имя и дата смерти знаменитого теолога Альберта Великого (Albertus Magnus), епископа Регенсбургского — который по традиции считался автором ряда важнейших оккультистских трудов — встречается в одной из более поздних записных книжек Хлебникова наряду с именами Парацельса, Маймонида, Аверроэса и Раймонда Луллия (РГАЛИ, ф. 527, оп. 1, ед. хр. 89, л. 4).

2. Поэт и календарь

В своей монографии о поэме Хлебникова «Поэт», обсуждая разные проявления глубочайшего интереса будетлянина к временным циклам, шведская исследовательница Б. Лённквист приводит составленный им список календарных праздников (в подавляющем большинстве римских)¹. К сожалению, здесь список этот представлен с пропусками и некоторыми ошибками; поэтому мы публикуем его заново, вместе с примечаниями, а также некоторыми соображениями более общего характера.

Список дат и названий приуроченных к ним фестивалей и обрядов расположен на двух страницах календаря 1916 г., по большей части заполненного по этому во время своего пребывания в Персии в 1921 г.² Начиная с 21-й строки (см. ниже) предложенный нами порядок строк является реконструкцией, так как строки расположены на странице в двух колонках. Наше решение проблемы основывается на естественном порядке ведения записей — сначала заполняется одна колонка, а потом другая, — а также на внутренних связях между отдельными строками.

Учитывая весьма специфическое содержание записей (даже в начале нашего столетия, не говоря уже о нашем времени, информация о многих из зафиксированных поэтом праздников не входила в культурный «багаж» образованного человека), следует предположить, что они были заимствованы поэтом из какого-то источника (или источников). Не исключено, что Хлебников обратился к распространенному в начале века переводу словаря Фридриха Любкера³; краткие выдержки из этого труда, соответствующего высокому уровню классической филологии того времени, приводятся в некоторых из наших комментариев. Однако нам кажется, что в качестве основного источника Хлебникову послужил не словарь Любкера: он состоит из четырех выпусков, и информация о праздниках оказывается разбросанной; сведения о некоторых праздниках не обобщены в составе отдельных словарных статей, а разбросаны по пространственным статьям о различных божествах; наконец, в некоторых случаях записи Хлебникова отличаются от справок Любкера (особенно наглядный пример — строка 39-я: «21 мая злому Юпитеру» — см. ниже). Поэтому нам кажется гораздо более вероятным, что Хлебников использовал некий специализированный труд с иным принципом подачи информации.

Таким источником могла быть книга знаменитого немецкого филолога Георга Виссова, посвященная религиозным праздникам Рима. Она вышла в начале века, была отрецензирована в России⁴ и переиздана в 1912 г.⁵ Эта книга представляла бесспорные удобства для Хлебникова, так как в ней содержится не только подробный указатель, но и расписанный по дням римский календарь с указаниями на страницы текста, где речь идет об определенных праздниках. Хотя мы не

приводим цитат из труда Виссоны, в каждом из наших примечаний даются ссылки на него. Сопоставительный анализ показывает, что в ряде случаев заимствованный Хлебниковым материал сгруппирован в книге Виссоны купно. Высокий филологический уровень книги не является аргументом против предположения о ее использовании Хлебниковым; она примыкает к ряду известных нам солидных научных трудов по древнерусской культуре и славянской этнографии, выписки из которых (в том числе и в форме календарных фрагментов) встречаются в более поздней записной книжке поэта⁶.

Когда речь идет о праздниках, описанных или упомянутых в знаменитых «Фастах» Овидия⁷ (произведении, с которым Хлебников несомненно был знаком), мы приводим ссылки и на этот текст⁸, а также на подробные комментарии Дж. Фрейзера к лондонскому изданию памятника⁹ — оно более доступно, чем книга Виссоны, и полностью учитывает ее материал. В некоторых случаях мы ссылаемся и на «Мифы народов мира»¹⁰.

Ниже помещен хлебниковский текст вместе с нашими комментариями.

- 11 Вальпургиева ноч(ь) 1 мая
24 июня Купало
Мартина 10 ноя(бря)
12 ноября Озириса
- 15 печаль искания и радост(ь) н(аходки)
5 марта Изиды моря
19 апр(еля) *cerialia ludi*
охота пламя л(и)сы
4—19 сентя(б)ря *ludi romani*
- 10 9 июня *vestalia* девушек(ек)
11 июня *matralia* матерей
17 марта *liberalia* детей
21 февр(аля) *feralia*
9, 11, 13 мая *Iemuria*
- 15 9 январ(я) богу начала Янусу
furrinalia 25 июля
Iarentalia 23 дек(абря)
septimonium 11 дек(абря)
regifugium 24 февр(аля)
- 20 *poplifugia* 5 ию(ля)
15 апр(еля), жер(т)вы земле *Tellus*
19 Церере
21 б(огу) стад
23 Юпитеру зноя
- 25 21 авг(уста) богу жатвы
15 дек(абря) б(огу) житниц
19 авг(уста) 11 окт(ября) вину
17 февр(аля) Фавну

- 23 февр(аля) полям
- 30 19 21 июля богу рощ
13 окт(ября) праздник ручьев вод
21 дек(ября) новому солнцу
23 июля морю
17 авг(уста) морю
- 35 27 авг(уста) реке
23 мая Вулкан
23 авг(уста) кузнец
11 15 янв(аря) Carmentis maris рожден(ия)
21 мая злому Юпитеру
- 40 17 февр(аля) коней
12 сент(ября) Элевз(ион)
16 сент(ября) морю поросенок
Вакх(аналии)
24 авг(уста)
- 45 5 окт(ября) mundus patet
8 ноября
черные дни
иды
ноны плохие дни, *atri dies*
- 50 календы
24 июня весел(ый) праздн(ик) Судьбы
черни на берегу рек
24 февр(аля) искуп(ительная) жерт(ва) верх(овного) жреца
13—21 февр(аля) дни отцов
- 55 9, 11, 13 мая дни привидений

КОММЕНТАРИИ

К строке [далее — с.] 1: В германской народной традиции так обозначается ночь с 30 апреля на 1 мая, которая служит праздником ведьм. Название происходит от имени св. Вальпургии, канонизированной в 778 г.; ее чествуют 1 мая.

К с. 2: Обычная датировка Ивана Купалы, Иванова дня.

К с. 3: По-видимому, имеется в виду св. Мартин, епископ Турский (ок. 316—400); его памяти посвящен католический церковный праздник 11 ноября.

К с. 4—5: Неточная датировка Хлебникова: 13 ноября, в праздник *lovis epulum*, римляне также отмечали праздник убитого Сетом Осириса, одного из главных египетских богов, чье тело было найдено и воскрешено его сестрой-супругой Исидой — *Wissowa*, 353—354; *Frazer II*, 176 (со ссылкой на 6-ю сатиру Ювенала).

К с. 6: «Корабль Исиды» (*Isidis navigium*) — весенний праздник открытия мореходства. «Греки и римляне совершали обыкновенно, когда море снова становилось доступным для плавания, торжественную процессию и 5 марта (*navigium Isidis*) приносили в жертву Исиде корабль» [Любкер, 670] — *Wissowa*, 354.

К с. 7—8, 22: Частью цериалий (*ludi ceriales* или *cereales*), торжественных игр в честь богини плодородия Цереры, был обычай выпускать на арену лисиц с привязанным к хвосту факелом; в деревне праздник включал ритуальное сожжение лисицы — *Wissowa, 192—193; Fasti IV, 679—712*.

К с. 9: «*ludi Romani*, упоминаемые у Ливия обыкновенно рядом с *ludi plebeii*, составляли празднества патрициев, в то время как те принадлежали плебеям. (...) они продолжались 15 дней и были посвящены Юпитеру, Юноне и Минерве» [*Любкер, 786*] — *Wissowa, 127*.

К с. 10: Подробности упоминаемого Овидием (*Fast. VI, 249—469*) и другими авторами праздника в честь богини священного очага Весты малоизвестны; заранее (7 июня) открывалось хранилище храма (*penus*), а закрывалась 15 июня — *Wissowa, 158—160*.

К с. 11: Праздник матралий отмечался женщинами Рима в храме Матуты (*Mater Matuta*), древней италийской богини — покровительницы матерей — *Wissowa, 111; Fast. VI, 473—568*.

К с. 12: Праздник в честь италийского бога плодородия Либера, отождествляемого с Ваххом-Дионисом. В этот день мальчики (*liberi*), достигшие мужского возраста, получали право одеваться в мужскую тогу (*toga libera*) — *Wissowa, 298—300; Fast. III, 713—808*. Такие этимологические связи должны были вызвать особый интерес Хлебникова.

К с. 13, 54: 13—21 февраля — паренталии (*parentalia, dies parentales*), период жертвоприношений предкам, кульминационным пунктом которого являлся последний день, *feralia* — *Wissowa, 232—233, 210; Fast. II, 33—34, 533—616*. «Верили, что в этот день дозволялось душам умерших витать на земле, и приносили умершим родственникам искупительные жертвы и чествовали их могилы» [*Любкер, 526*].

К с. 14, 55: В отличие от публичных обрядов в честь духов предков в феврале, ритуалы, исполнявшиеся в дни лемурий, являлись семейными и имели своей целью изгнание из дома злобных духов (лемуров) — *Wissowa, 235—236; Fast. V, 419—492*.

К с. 15: Янус — «бог (...) всякого начала (первого месяца года, первого дня всякого месяца, начала жизни человека (...))» (МНМ II, 683). Его праздник вкратце описан Овидием — *Wissowa, 103—109; Fast. I, 317—336*.

К с. 16: *Furinalia* или *Furrinalia* — праздник в честь древней латинской богини Фурины, «значения которой было неизвестно уже во времена Варрона» [*Любкер, 542*]. Возможно, она являлась духом темноты — *Wissowa, 240*.

К с. 17: Праздник в честь Акки Ларенции (*Acca Larentia*), воспитательницы Ромула, которую римляне относили к т. наз. *Lares publici* (вместе с Ромулом, Ремом, Тацием) — *Wissowa, 233—235, 116; Любкер, 720; Fast. III, 57—58; Frazer III, 14—16*.

К с. 18: Описка Хлебникова — должно быть *Septimontium*, Септимонциум, т. е. семихолмье, праздник в честь «семи холмов», на которых был расположен Рим — *Wissowa, 439; Frazer II, 139*.

К с. 19, 53: Согласно Овидию (*Fast. II, 685—856*), праздник напоминал о бегстве Тарквиния Гордого, последнего царя Рима, в 509 г. до Р. Х. О празднике известно лишь то, что после обряда *Rex sacrificulus* («жертвенный царь») изгонялся из Форума. «Это была, вероятно, примирительная жертва. Уже при Августе смешивали этот обряд с другим (...) при котором *Rex sacrificulus* также приносил жертву» [*Любкер, 1146—1147*] — *Wissowa, 436—437; Frazer II, 499—502*.

К с. 20: Праздник в честь Юпитера; название напоминает о смятении народа после исчезновения Ромула — *Wissowa, 116; Frazer II, 415*.

К с. 21: «(...) римляне сблизжали свою богиню *Tellus* с Церерою. В праздник посевов (*feriae sementivae*) в честь ее совершались установленные Нумою *fordicidia* (жертвоприношения беременных животных)» [*Любкер, 545*]. *Forda* — беременная корова (*fordae*). «Ныне беременен скот, беременна почва весной, / А плодovитой земле плодная жертва под стать» [*Fast. IV, 633—634*] — *Wissowa, 192—193; Frazer III, 316—318*.

К с. 23: 21 апреля—*Parilia*, праздник пастушества—*Wissowa*, 199—201; *Fast. IV*, 721—783.

К с. 24, 27: 23 апреля—*Vinalia Priora*, праздник молодого вина, когда в честь Юпитера происходило первое возлияние вина предыдущего года. 19 августа—*Vinalia rustica*, по-видимому, деревенский праздник, отмечавший день, когда вино впервые привозилось в город. 11 октября—*Meditrinalia*, отмечался конец сбора винограда—*Wissowa*, 115; *Fast. IV*, 863—900; *Frazer III*, 394—397.

К с. 25—26: Два праздника консуалий (*Consualia*) в честь Конса (*Consus*), первоначально аграрного божества; впоследствии Конс «по созвучию его имени со словом «совет» (*consilium*) считался богом добрых советов» (*ММ I*, 666). В эти праздники, из которых августовский считался главным, открывался обычно закрытый в другие времена подземный алтарь бога—*Wissowa*, 202—204; *Frazer III*, 50—57.

К с. 28: Ошибка Хлебникова—должно быть 15 февраля, праздник луперкалий (*Lupercalia*), посвященный Фавну, богу лесов, полей и скота. Одно из древнейших и самых сложных римских празднеств, проводимое особой коллегией жрецов, луперков (от *lupus*, волк)—*Wissowa*, 208—209; *Fast. II*, 267—474.

К с. 29: Праздник терминалий, в честь Термина (*Terminus*), особенно почитавшегося крестьянами божества межей и пограничных межевых знаков, разделявших земельные участки—*Wissowa*, 136; *Fast. II*, 639—684; *Frazer II*, 481.

К с. 30: Праздник Лукарий (*Lucaria*), в честь лесного божества Лукариса—*Wissowa*, 225.

К с. 31: Праздник фонтиналий (*Fontinalia*), вод и источников—*Wissowa*, 221—222.

К с. 32: *Divalia* или *Angeronalia*, праздник Дивы Ангероны (*Diva Angerona*), отмечавший начало нового солнечного цикла—*Wissowa*, 241.

К с. 33: Нептуналии (*Neptunalia*) справлялись в честь Нептуна—*Wissowa*, 225—226.

К с. 34: Портуналии (*Portunalia*), праздник в честь Портуна (*Portunus*, *Portumnus*), первоначально бога—охранителя дверей и входов (*portae*), а впоследствии гаваней—*Wissowa*, 111—112.

К с. 35: Волтурналия (*Volturnalia*), праздник в честь Волтурна, бога одноименной реки в Италии, иногда обобщенно понимавшегося как бога рек—*Wissowa*, 224—225; *ММ I*, 243.

К с. 36: *Tubilustrium*—праздник, посвященный Вулкану и ритуальному освящению труб (созданных им духовных инструментов)—*Wissowa*, 231—232; *Fast. V*, 725—726.

К с. 37: Праздник Вулканалий (*Volcanalia*)—*Wissowa*, 229—231.

К с. 38: Ошибка Хлебникова—должно быть *matris*. Кармента (*Carmentis*, *Carmenta*)—одна из камен, древняя итальянская богиня прорицания, также родовспомогательница. Два дня карменталий (*Carmentalia*) праздновались «в честь ее и в честь спутниц ее *Porrima* (или *Prorsa*, *Antevorta*) и *Postvorta*, из которых первая вещала темное прошедшее, а другая—будущее» [*Любкер*, 511]. В одном из древних календарей 11 января обозначено как *Carmentalia de nomine matris Evandri*—*Wissowa*, 219—221; *Fast. I*, 461—586, 617—636; *ММ I*, 624.

К с. 39: Выпавший на 21 мая праздник *Agonium* был посвящен божеству *Vediovis* (*Veiovis*). Овидий объясняет это имя как «маленький Юпитер» (*Fast. III*, 429—447; *Любкер*, 1443—1444). Запись Хлебникова отражает более поздние взгляды Виссовы и К. Мюллера (в книге *Die Etrusker*), которые и стали более распространенными в классической филологии: *Wissowa* идентифицирует имя *Vediovis*'a с царем Аида Плутоном, а Мюллер сходным образом определяет его как «злой Юпитер»—*Wissowa*, 236—238; *Frazer III*, 99—102.

К с. 40: По-видимому, ошибка Хлебникова, результат контаминации двух праздников: *Equirria* (27 февраля), посвященного проводимым в честь Марса конским состязаниям, и *Quirinalia* (17 февраля), посвященного Квирина (*Quirinus*, «копыеносный»), считавшемуся одной из ипостасей бога войны—*Wissowa*, 144—145, 155; *Любкер*, 138; *Fast. II*, 475 сл., 857—860.

К с. 41: Посвященные богине плодородия Деметре и ее дочери Коре Элевсинские мистерии проходили ежегодно в течение 9 дней в сентябре — *МНМ I, 365*.

К с. 42: Под этим числом в книге Виссова никакой праздник не обозначен.

К с. 43: Праздновавшиеся в честь Вакха-Диониса вакханалии подвергались разным ограничениям и не были прикреплены к определенной дате.

К с. 44—46: *Mundus* — проем в полу подземной комнаты на Палатине, символизирующий первый ров, окружавший Рим. Три раза в год — на следующий день после Вулканалий (т. е. 24 августа), 5 октября и 8 ноября — проем открывался (*mundus patet*) и тем самым символически открывался путь в город обитающим в нем духам мертвых — манам (*manes*) — *Wissowa, 234—235; Frazer III, 387—390*.

К с. 47—50: Календы, ноны, иды — три дня в каждом месяце, каждый из которых соответствовал началу новой лунной фазы. День после каждого из них считался «черным» (*ater*); «черные дни» (*dies atri*) «в народе считались неблагоприятными для предприятия какого либо дела, напр., для вступления в брак, для начала путешествия и т. п.» [*Любкер, 399*] — *Wissowa, 444; Fast. I, 57*.

К с. 51—52: Праздник Фортуны (*Fors Fortuna*), особо почитавшейся народом, так как основатель культа богини, один из первых римских царей Сервий Туллий, сам был простого происхождения — *Wissowa, 256; Fast. VI, 771—784*.

Каково значение этого календарного списка с его насыщенной семантикой для творчества Хлебникова? Его наличие в календаре-тетради среди массива записей исторического, языкового и художественного характера позволяет сделать несколько заключений.

Прежде всего, возможно, что данный отрывок являлся лишь историческим сырьем: т. е. он связан с очередной (одной из многих) попыткой будетлянина-утописта усовершенствовать и подтвердить на новом материале свою циклическую концепцию истории, проследить еще раз действие сформулированных поэтом «законов времени». В пользу этого объяснения говорит тот факт, что большинство записей в календаре, как и в других сохранившихся черновых тетрадах позднего Хлебникова, относится именно к сфере его историко-математических интересов.

Однако нам кажется более вероятным, что в данном случае, а может быть, и в некоторых других, поэта в первую очередь интересовали подробности самих празднеств — и шире, римской мифологии и религиозной практики, — которые он рассматривал как материал для художественных текстов. Такое предположение находит некоторую поддержку в другой записи из той же тетради — «римские боги и индусские» (л. 28)¹¹. Напомним также о датируемой концом 1921 г. пьесе «Боги», в которой, наряду с другими, участвуют и божества из греко-римского пантеона.

Возможно, что появление в списке ряда персонажей из мифов о смерти и воскрешении, умирании природы и ее обновлении связано с попытками Хлебникова осмыслить — в рамках мифопоэтической логики — события Октябрьской революции и Гражданской войны (особенно голода в Поволжье)¹².

Следует также обратить внимание на возможную роль рассматриваемого нами фрагмента в работе поэта с моделью литературного календарного текста. Просмотр труда Виссова, как мы предполагаем, это одновременно и приобщение к Овидиевым «Фастам», т. е. произведению, давшему толчок развитию этого жанра в мировой литературе. Среди названий произведений, перечисленных в записанном в тетради «Перечне», встречается название «Год» (л. 49). Вполне вероятно, что это заглавие относится к созданному осенью 1921 г. (в нескольких вариантах) стихотворению «Русь зеленая в месяце Ай!» («Русь певучая в месяце Ай»), которое представляет собой хлебниковскую версию календарного произведения римского поэта на русском народном материале¹³; можно предположить, что фрагмент, о котором идет речь, является своего рода переходным этапом к этому стихотворению.

Но мы можем рассмотреть данный фрагмент еще в одном ракурсе, а именно как своего рода художественный текст — пусть черновой, пусть в зародыше, но обладающий автономным статусом как художественное целое. На это указывают нам два внутритекстовых обстоятельства. Во-первых, отказ от чисто хронологической организации материала, что было бы естественным, если бы текст являлся только перечнем некоторых данных. В списке же заметна отчетливая тенденция к параллелизму, т. е. в нем использован глубинный структурирующий принцип поэтических текстов. Параллелизмом охвачены группы строк; он основывается то на русских, то на латинских лексических элементах, проявляясь то в звуковой фактуре, то в синтаксических конструкциях, то в семантике: (1) 19 апр(еля) *serialia ludi* / ⟨...⟩ 4—19 сентя(б)ря *ludi romani* (хиазм); (2) 9 июня *vestalia* де-вуш(ек) / 11 июня *matralia* матерей / 17 марта *liberalia* детей; (3) *furrinalia* 25 июля / *larentalia* 23 дек(абря); (4) *septimonium* 11 дек(абря) / *regifugium* 24 фев(аля) / *roplifug(ia)* 5 ию(ля); (5) 21 авгу(ста) богу жатвы / 15 дек(абря) б(огу) житниц; и др.

Во-вторых, почти в каждой строке Хлебников прибегает к приему перекодировки: он приводит дату и переводит ее на язык римского мифологическо-ритуального пространства, иногда используя латинские, а чаще русские слова и словосочетания. Такой принцип характерен для целого ряда произведений, в которых Хлебников последовательно опирается на иноязычный словесный материал или на созданный им «звездный язык»; примером может служить стихотворение «Видите персы — вот я иду...», записанное поэтом в том же календаре, что и обсуждаемый нами текст¹⁴.

Наконец, возникает вопрос о соотношении этого фрагмента с другими произведениями Хлебникова, как теоретическими, так и художественными, в которых поэт обращается к римской тематике. В этой связи следует отметить, что на другом листе «календаря 1916 г.» под заглавием «Рим» поэт записывает ряд дат и связанных с ними событий политической истории римской республики и империи (л. 55). Ключом к исследованию этой темы нам представляется своеобразная дек-

ларация культурной преемственности в прозаическом фрагменте «Юноша Я-Мир»: «Старый Рим, как муж, наклонился над смутной темной женственностью Севера и кинул свои семена в молодое женственное тело. Разве я виноват, что во мне костяк римлянина? Побеждать, завоевать, владеть и подчиняться — вот завет моей старой крови»¹⁵.

Римскому слою текстов Хлебникова будет посвящена одна из наших следующих заметок.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Lönnqvist B. *Xlebnikov and Carnival: An Analysis of the Poem Poët*. Stockholm, 1979. P. 59—60.

² РГАЛИ, ф. 527, оп. 1, ед. хр. 89, лл. 9—9 об. Далее ссылки на эту архивную единицу даются прямо в тексте.

³ Любкер Фр. *Реальный словарь классических древностей по Любкеру*. Под ред. Ф. Гельбке, П. Никитина и др. Вып. 1—4. СПб., 1883—1885 (далее — Любкер). Наше внимание на этот справочник любезно обратил Н. П. Гринцер.

⁴ Нетушил И. В. [Рец.] — *Филологическое обозрение*. 1902. Т. 21. С. 1015.

⁵ Wissowa G. *Religion und Kultus der Römer*. 2 Aufl. München, 1912 (далее — Wissowa).

⁶ См. Баран Х. «Что я изучил...»: в творческой лаборатории позднего Хлебникова. — «Русский авангард в кругу европейской культуры». Международная конференция. Тезисы и материалы. М., 1993. С. 115—121.

⁷ Имя Овидия записано дважды на этом календаре (лл. 18 об., 54 об.).

⁸ Ссылки на латинский текст «Фастов» даются в общепринятой форме.

⁹ *Publii Ovidii Nasonis Fastorum Libri Sex. The Fasti of Ovid. Edited with a translation and commentary by Sir J. G. Frazer. 5 vols. London: Macmillan, 1929* (далее — Frazer, с указанием тома и страницы).

¹⁰ *Мифы народов мира*. В 2 т. М., 1980 (далее — МНМ, с указанием тома и страницы).

¹¹ Индусская мифология не находит особого отражения в этой тетради, хотя ряд записей свидетельствует об интересе Хлебникова к религиозным движениям Индии на позднем этапе (сикхизм, джайнизм и т. д.). Несколько других фрагментов относятся к мифологии древнего Египта (напр., лл. 5 об., 61, 62).

¹² Схожая идея была впервые высказана Б. Лённквист. — Ук. соч. С. 61.

¹³ См. нашу статью *Фольклорные и этнографические источники поэтики Хлебникова*. — Баран Х. *Поэтика русской литературы начала XX века*. М., 1993. С. 113—151; Vroon R. *The Calendar Poems of Velimir Chlebnikov. A Textual Critique*. — *Velimir Chlebnikov (1885—1922): Myth and Reality*. Ed. Willem G. Weststeijn. Amsterdam, 1986. P. 73—91.

¹⁴ Ср. «Я Вору-Мано — благая мысль / Я Аша-валиста — лучшая справедливость, / Я Кшатравайрия — обетованное царство». — Хлебников В. *Собр. произведений*. В 5 тт. Ред. Н. Л. Степанов. Т. 5. Л., 1933. С. 85.

¹⁵ Хлебников В. *Собр. произведений*. Т. 4. С. 35.

О. Седакова

Москва

ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ КОММЕНТАРИЙ К ОДНОЙ СТРОФЕ ХЛЕБНИКОВА

Строфа из «Игры в аду», принадлежащая Велимиру Хлебникову и не включенная в опубликованный совместно с А. Крученых текст поэмы, представляет собой законченный эпизод из мозаичной композиции; окружение его не проясняет.

В твоей руке горит барвинок,
Ты молчалива и надменна,
И я, небесной девы иннок,
Живу. Лишь смерть моя измена.

Строфа опубликована в ряду разрозненных фрагментов в «Неизданных произведениях» под редакцией Н. Харджиева (М., 1940. С. 226, далее — НП).

В затрудненности понимания этой строфы нет ничего от того, что принято считать типично хлебниковской сложностью. Больше того, никаких внешних проявлений хлебниковской манеры здесь не заметно. Регулярный четырехстопный ямб с ритмическим рисунком пушкинской эпохи (только чередование клаузул: **ж — ж — ж — ж** смещает почти иллюзорную точность версификационной имитации); традиционно поэтическая лексика без каких-либо семантических сдвигов; синтаксис прост и прозрачен, также напоминая Пушкина и еще больше — классицизирующего Блока. Отсылка к Пушкину может быть мотивирована общей связью сюжета «Игры в аду» с неосуществленным замыслом Пушкина (ср. сходство конструкций: «Ты глуп и молоденец» и «Ты молчалива и надменна»). Блок присутствует не только в версификации строфы, ее лексике и эвфонии, но и в смутно очерченном сюжете (верность «Ей»)!

Итак, ни синтаксис, ни словарь строфы не представляет сложностей — и, вместе с тем, читая строфу, мы понимаем ее приблизительно так, как кэрролловская Алиса — балладу о Джаберруоке: кто-то что-то делает и кто-то еще что-то. Точнее, оба они что-то отказываются делать. «Он» к «ней» как-то относится или не относится. Разъединяет героев строфы союз «и» или соединяет? Третье лицо в этой ситуации «небесная дева» — или то же «ты»? «Ты» и «я», как непосредствен-

но ощущается, связаны чем-то общим (их связь выражает особая семантика настоящего времени, которое их описывает,— настоящее с оттенком длительности, неизменности, «вневременное настоящее») и в какой-то мере противопоставлены. Не достаточно ли этого для поэтического смысла? Но именно в хлебниковском мире трудно согласиться на такую неопределенность и многозначность, вполне удовлетворившую бы нас в блоке.

Естественно искать ключ к более конкретному смыслу в барвинке. Барвник — один из любимых символов малорусского и южнорусского фольклора и ритуала². Мы можем привлечь к интерпретации две его символические функции.

Барвник связан со свадебной символикой, в ритуале и песнях он — иносказание целомудрия невесты и супружеской любви³. В таком случае «ты» нашего четверостишия — невеста, «я» — инок в духе пушкинского «бедного рыцаря» или героя «Прекрасной Дамы» Блока⁴. Героев в таком случае связывает взаимный отказ друг от друга — или, если барвник говорит только о целомудрии и «ты» уподоблена «небесной деве», — рыцарское служение «его» «ей». При такой интерпретации строфа переносится в католическую атмосферу, поскольку монашески-рыцарская посвященность деве православию не свойственна.

Вторая возможность: барвник связан с любовной магией, гаданием и приворотом. Именно в таком значении поминает цветок Хлебников в другом стихотворении:

- (I) О, черви земляные
В барвиночном напитке
Зажгите водяные
Два камня в черной нитке.
- (II) Темной славы головня,
Не пустой и не постылый,
Но усталый и остылый,
Я сажу. Согрей меня.
- (III) На утесе моих плеч
Пусть лицо не шелохнется,
Но пусть рук поющих речь
Слуха рук моих коснется.
- (IV) Ведь водою из барвинка
Я узнаю, все узнаю,
Надсмехалась ли косынка,
Что зима, растаяв с краю.

[НП. С. 153]

Герой этого стихотворения гадает и привораживает (строфы II, III)⁵. При такой символике барвинка — гадательного и привораживающего средства наша строфа читается как утверждение неподвластности героя любовным чарам; «ты» и «я» резко противопоставлены.

Тема неудачного гадания и приворота известна по другим стихам поэта:

Сбор грачей осенний,
Осенняя дума грачей.
Плетня звено плетений
.....
Три девушки пытали:
Чи парень я, чи нет?
А голуби летали,
Ведь им немного лет!
И всюду меркнет тень,
Ползет ко мне плетень.
Нет!

[Собр. соч. Т. III. С. 43]

которые, кстати, так же становятся совершенно ясными с этнографическим комментарием: Хлебников изображает славянское гадание по плетню (перечет звеньев: да, нет...), итог которого, как понятно из последней строки,— отрицательный.

Но оба предложенные выше толкования кажутся неудовлетворительными уже потому, что в них не вписывается главный признак сопоставления: ты м о л ч а л и в а — и я ж и в у. Из этого «живу» и следует, видимо, исходить.

Тот этнографический подтекст, который, на мой взгляд, полнее объясняет строфу,— это славянский обряд похорон де в у ш к и, в особенно яркой форме известный на Украине, в Карпатах и у казаков. Не приходится сомневаться, что Хлебников был заинтересован славянской архаикой, относящейся к культуре умерших (в таких стихах, как «Мавка», «Ночь в Галиции», «Мава Галицийская», действуют персонажи из славянской демонологии мертвых, в частности, Мава, что, как и сами их портреты, говорит о незаурядной эрудированности Хлебникова в поверьях этого рода). На похоронах девушки инсценировалась свадьба, умершую венчали с живым, который именовался «вдовцом»: обменивали восковые перстни, разыгрывали настоящее свадебное шествие со сватами, «боярами», венчальным деревцем, которое оставалось на могиле. В этом-то, очень архаичном обряде, участвует и барвинок, иначе именуемый «могильница», «гроб-трава» [Вл. Даль. Толковый словарь. Т. I. С. 48].

Если этот этнографический комментарий верен, то, во-первых, действие четверостишия из «католической» атмосферы переносится в малорусскую или казацкую; во-вторых, молчаливость и надменность «ее» получают естественное толкование; в-третьих, религиозный мотив исчезает: наконец, иннок употреблен в нетрадиционном смысле, а небесная дева — та же «ты» (см. ниже). К ней, умершей невесте, обращена верность героя.

Эта строфа, по всей видимости, маргинальная в творчестве Хлебникова, содержит в себе одну из его важнейших тем: тему смерти и отношение живых с умершими. Не углубляясь в эту хлебниковскую тему, отметим в ней то, что связано с комментируемой строфой. Отношение живых с умершими и самой смертью Хлебников часто мыслит как свадьбу:

Гроб леунностей младых.
 Веко милое упало.
 Смертнич, смертнич, свет-жених,
 Я весь сон тебя видала.

[НП. С. 96]

Дочка, след ночей безумный!
 Или вокруг чела бездумного
 Смертири венки свили?

В «Женах смерти»:

Нас трое прекрасно женатых.

[НП. С. 161]

Это примеры — далеко не исчерпывающие тему. Можно предположить, что Русалка — постоянное действующее лицо стихов, прозы, даже автобиографических заметок («невеста», «сестра», «любовница» поэта) — была известна Хлебникову не только как нимфа литературной традиции, но и в исходном славянском мифологическом значении «до времени умершей» (диал. мавки, мавы)⁶. Наконец, по такой автохарактеристике Хлебникова: «Вступил в брачные узы со Смертью и таким образом женат» (*Автобиографическая заметка 1914 г.* — НП. С. 352) можно судить, насколько реальна была для него славянская мифологическая семантика смерти как свадьбы.

Комментируемая строфа позволяет сделать и некоторые общие замечания о поэтике Хлебникова. Начав с «нетипичности» для Хлебникова манеры, в которой выполнен этот фрагмент, в результате анализа в ней можно заметить и собственно хлебниковский элемент. Он заключается в специфической конкретности словесных значений: дева здесь, как и вообще у Хлебникова (ср. о Кшесинской: «Замок кружев девой нажит»), совершенно лишена «духовной» коннотации; церковнославянская семантика исчезает и в иноке. Совершенно конкретен барвинок. Наконец, и в измене можно предположить более конкретное — фольклорно-диалектическое значение «соперница героини»⁷. Конкретность и дискретность семантики, вначале неразличимая за высоким слогом строфы, — интереснейшее вторжение мира Хлебникова в тот располагающий более или менее распредмеченным словом стиль, который мы вначале опознаем как пушкинско-блоковскую стилизацию.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Имитации пушкинского стиля у Хлебникова вообще очень многочисленны; в Пушкине находил, в частности, источник хлебниковской шутильной эпики и «болтовни» О. Мандельштам [Буря и натиск, 1923]. См. также: Р. Якобсон. «Игра в аду» у Пушкина и Хлебникова.—*R. Jakobson. Selected writings. V. VII. The Hague, 1985. P. 353—356*. Присутствие высокой манеры Блока в стихах и поэмах Хлебникова, заметное «на глаз», еще требует исследования. Соединение блоковских и пушкинских аллюзий можно, например, заметить в поэме «Поэт. Весенние святки» [1919].

² См., напр.: А. Е. Бурцев. *Травник. Полн. собр. этнографических трудов. Т. X. Спб., 1911. К. Mo-szynski. Kultura ludowa slowian. V. II, cz. 1. Warszawa. 1967.*

³ Н. Ф. Сумцов. *О свадебных обрядах, преимущественно русских. Харьков, 1891. С. 184; Н. И. Костомаров. Историческое значение южнорусского песенного творчества.—Собрание сочинений. Т. XIX—XXI. С. 525.*

⁴ Еще ближе — ситуация «Мадонна и поклонник» в «Девушке из Spoleto»: «Строен твой стан, как церковные свечи / Взор твой — мечами пронзающий взор. / Дева! Не жду ослепительной встречи / — Дай, как монаху, взойти на костер!» — А. Блок. *Собр. соч. в 6 томах. Т. 3. С. 66.*

⁵ Психологический сюжет этого стихотворения реконструирует Х. Баран: *H. Baran. On Hlebnikov's Love Lyrics: I. Analysis of «O cervi zemlyanye».—Russian Poetics. Ed. D. Worth. Thoekman. Lysse, 1976.* Кстати, недоумение Х. Барана по поводу знакомства Хлебникова с той западной символической барвинка в магии, которая дана в *Liber Secretorum Alberti Magni de virtutibus herbarum*, разъясняется просто. *Liber secretorum* в переводах и переработках [«Шестокрыл»] была распространенной апокрифической книгой на Руси уже в XV веке. Вместе с другими апокрифами она издавалась со второй половины XIX века.

⁶ Русалка в славянских поверьях может быть самым тесным образом связана со свадьбой: так, существует полесское поверье о том, что русалкой становится девушка, умершая до свадьбы или в день свадьбы. Восточно- и южнославянский материал, касающийся метафоры смерть — свадьба, анализируется, в частности, в работе: О. А. Седакова. *Обрядовая терминология и структура обрядового текста (Погребальный обряд восточных и южных славян). Дисс. на соиск. уч. ст. к. ф. н. М., 1983. С. 21, 101, 117, 178—179 и др.*

⁷ Это предположение в устной форме выразил Г. А. Левинтон. Сведения об обряде похорон девушки см. в украинской этнографии: К. Червяк. *Дослідження похоронного обряду (Похорон як весілля).*—*Етн. вісник, кн. 5, Київ, 1927; З. Кузеля. Українські похоронні звичаї й обряди в етнографічній літературі.*—*Етн. збірник, XXXI—XXXII, Львів, 1912.*

О СЕМАНТИКЕ ГЛАСНЫХ В ПОЭТИКЕ ВЕЛИМИРА ХЛЕБНИКОВА

Интерес Велимира Хлебникова к семантике звука в значительной мере определил особенности его поэтического словоупотребления. Уже в 1912 г. Хлебников пишет статью (впервые опубликованную Николаем Харджиевым), в которой излагает свои соображения по поводу значения отдельных гласных и согласных¹. В дальнейшем он развивает свои первоначальные предположения и пытается распространить их на большинство фонем современного русского языка².

Для выделения значения отдельного звука Хлебников избирает тот же метод, который лежит в основе фонологии Николая Трубецкого. Он опирается на строго семиотическое понимание фонемы как дифференциатора значения. На Хлебникова, как и на Трубецкого, оказала влияние работа Л. В. Щербы «Русские гласные в качественном и количественном отношении» (Санкт-Петербург, 1912; репринт: Ленинград, 1983). Хлебников был знаком с ней — об этом свидетельствуют неоднократные упоминания данной работы в его послереволюционных трактатах о языке (см. ниже). Щерба принял бодуэновское понимание фонемы, определяя ее «как кратчайший элемент общих акустических представлений данного языка, способный ассоциироваться в этом языке со смысловыми представлениями» (с. 8). Он выделял пары слов, различающиеся только одной фонемой (*одет/одеть, тук/тук* и т. д.), для того, чтобы продемонстрировать, как замена одной фонемы на другую может стать оптимальным критерием для установления ее независимости в качестве минимальной семиологически релевантной единицы речи.

Но если Щерба имел в виду построение фонологической теории посредством сопоставления фонемного окружения, то Хлебникова прежде всего интересовала теория звуковой семантики. Метод поэта состоял в том, чтобы «изучать замену значения слов, вытекающую из замены одного звука другим» (НП, 329)³. Первоначально Хлебников применял один и тот же прием для анализа и гласных, и согласных: он сопоставлял несколько пар слов, отличавшихся друг от друга одной и той же парой букв (фонемы — в терминологической системе Хлебни-

кова). «Значение» фонем определялось путем выделения общего для всех пар семантического знаменателя.

Например, сравнение пар *луч : туча*, *лес : тес*, *лихо : тихо* и других показало, что *т* означает «увеличаемость траты сил», а *л* — «ослабление этой траты» [НП, 325—6]. Подобная же процедура раскрывает значение гласных *ѣ* и *ы*. В таких парах, как *вѣсь : высь* и *пѣшка : пых* поэт видит форму «внутреннего склонения», в котором флексия дательного падежа означает *соединенность* и *связь* («пѣшка — обозначение ничтожества и всеобщего послушания, кто терпит отовсюду толчки»), а родительного — *разделение, выделение, отделение* («пых — гордость, надменность, кто как бы пинает, не извиняясь»).

Позднее Хлебников уделяет более пристальное внимание согласным. Это приводит к отказу от использования бинарных оппозиций как основного принципа анализа. Новый подход подразумевает составление списков слов, начинающихся с одного и того же согласного, определение их общего семантического знаменателя (обычно соотносящегося с определенной пространственной концепцией)⁴ — и приписывание этого значения рассматриваемому согласному. Он замечает в «Нашей основе»: «Если взять одно слово, допустим, *чашка*, то мы не знаем, какое значение имеет для целого слова каждый отдельный звук. Но если собрать все слова с первым звуком *Ч* (*чаша*, *череп*, *чан*, *чулок* и т. д.), то все остальные звуки друг друга уничтожат, и то общее значение, какое есть у этих слов, и будет значением *Ч*» [СП. V. 235]. В итоге Хлебников составляет словарь, включающий в себя все согласные, представленные отдельными графемами в кириллице, за исключением *ф* — возможно, потому, что фактически все русские слова, начинающиеся согласным *ф*, заимствованы⁵. Этот глоссарий он и называет «заумным языком» (в узком смысле слова), а позже, в «Зангези», «звездным языком».

Опыты создания хлебниковской «воображаемой филологии» (по удачной формулировке В. П. Григорьева)⁶ проводились в духе утопической телеологии искусственных языков, созданных в конце XIX столетия, — волапюка Шлейера, пазилингвы Штейнера, эсперанто Заменгофа⁷. В «Художниках мира» (1919) Хлебников пишет: «Задача единого мирового научно построенного языка все яснее и яснее выступает перед человечеством» [СП. V. 220]. В *Зангези* alter ego поэта, комментируя свои поэтические игры со звездным языком, выражает надежду на то, что «мглу времен развеют вещие звуки мирового языка. Он — точно свет» и «Это звездные песни, где алгебра слов смешана с аршинами и часами. Первый набросок! Этот язык объединит некогда, может быть, скоро!» [СП. III. 332].

Осуществлению этой мечты препятствовали, однако, неудачные попытки обнаружить «исконное» значение гласных. Дело в том, что метод, принятый для анализа гласных, здесь не работал: выбор слов, начинающихся с гласных, был более ограничен. Поэтому Хлебников возвращается к старому методу бинарных

оппозиций, вместе с тем признавая, что подобный подход не всегда учитывает встречающееся окружение гласных. Не без сожаления он замечает в «Нашей основе»: «Что же касается гласных звуков, то относительно *О* и *Ы* можно сказать, что стрелки их значений направлены в разные стороны, и они дают словам обратные значения (*войти* и *выйти*, *сой* — род и *сый* — особь, неделимое; *бо* — причина и *бы* — желание, свободная воля). Но гласные звуки менее изучены, чем согласные» [СП. V. 237]. Вот почему при первых попытках создания «заумного языка» и обнародования полученных результатов он вынужден был заметить: «Предлагаю первые опыты заумного языка, как языка будущего, с той оговоркой, что гласные звуки здесь случайны и служат благозвучию» [V, 220].

Утопический проект разработки общей теории временной последовательности — «чистые законы времени» — становится катализатором новых усилий, направленных на выявление скрытых значений гласных. К концу 1910-х гг. поэт приходит к мысли, что, если пространственные концепции преобладают в семантике согласных, временные могут стать ключом к значению гласных. Уже в «Нашей основе» Хлебников упоминает вскользь о звуковых волнах, производимых гласными *а* и *у*, и о том, как частота их колебаний соотносится с частотой ударов сердца, шага пехотинца, колебаний материков и т. д. Звук, таким образом, рассматривается в контексте, где мера времени становится потенциальным ключом к значению.

Главным источником для Хлебникова была монография Щербы о русских гласных, в особенности главы, посвященные их акустическим свойствам. Здесь он находит таблицу, в которой приводятся «ртовые резонансы» оттенков ударных русских гласных, измеренные в герцах или (используя терминологию тех лет) «vibration double» (v. d.).

[u] (<i>несу</i>) — 432 v. d. < a ¹	[ε] (<i>Бэла</i>) — 1340 v. d. > e ³
[o] (<i>окно</i>) — 756 v. d. > fis ²	[e] (<i>на пнь</i>) — 1816 v. d. > b ³
[a] (<i>кота</i>) — 980 v. d. < h ²	[ε] (<i>тъни</i>) — 2056 v. d. < c ⁴
[ы] (<i>мы</i>) — 996 v. d. > h ²	[i-] (<i>Тит</i>) — 2432 v. d. < dis. ⁴
[a] (<i>дать</i>) — 1022 v. d. < c ³	[i] (<i>иди</i>) — 3044 v. d. < fis. ⁴
[ε +] (<i>быть</i>) — 1036 v. d. < c ³	[i] (<i>нми</i>) — 3520 v. d. < a ⁴

Этот цифровой подход к гласным не только обеспечивал основу для количественного сравнения, но и позволял определить, каким образом, будучи акустическим феноменом, они соотносятся с другими исчисляемыми физическими и культурными явлениями.

Схему, по которой Хлебников пользуется этими числами для определения семантики гласных, мы находим в неопубликованном седьмом выпуске «Досок судьбы»⁸. Он выделяет шесть (из двенадцати) «оттенков гласных», проанализиро-

ванных Щербой,— *у, о, а, ы, е* и *и*, и делит соответствующие величины (частоту колебаний гласных) на четыре, чтобы получить цифры, отражающие резонанс гласных в $\frac{1}{4}$ секунды,— предположительно потому, что именно этот отрезок времени наиболее точно представляет среднюю длительность звучания гласного при произнесении в нормальной речи. Хлебников получает следующие результаты: $у = 108$, $о = 189$, $а = 245$, $е = 454^9$, $и = 761$, $ы = 249$. Используя эти цифры, поэт выстраивает уравнения, включающие переменную n , величина которой лежит между -1 и $+3$. То, что Хлебников ограничивает ряд возможных переменных именно таким образом, проистекает из его убеждения, что временные процессы могут быть в конечном счете описаны алгебраически с помощью первых трех целых чисел, положительных и отрицательных. В целях анализа противопоставленных гласных поэт обычно использует одно уравнение, в котором пара величин дает вышеуказанные резонансы. Это соотношения $1:2$, $-1:+1$ и $0:1$.

В отличие от согласных, которые переводимы на язык геометрии и векторов, гласные обладают более широким кругом значений, реализующихся в зависимости от того, как Хлебников соотносит свои формулы с действительным миром. Выделяются по крайней мере три семантических области значений. Первая связана с функцией гласных как разграничителей естественных языков. Поэт хочет объяснить тот факт, что вокалические различия являются причиной разных словесных реализаций одного и того же понятия — например, украинское *ніч* и русское *ночь*. Сначала сравниваются акустические величины различающих гласных. Хлебников записывает одночлен 761 (частота колебаний *у*) в виде многочлена $2^{+1}(19+1)19+1$ и одночлен 189 (частота колебаний *о*) в виде многочлена $2^{-1}(19+1)19-1$. Два многочлена объединяются в результате замены единицы (-1 или $+1$) переменной n .

Получается уравнение:

$$\Sigma_1 = 2^n (19 + 1)19 + n.$$

Этот многочлен трансформируется в другой, состоящий из чисел 1 и 2 :

$$\Sigma_1 = 2^n (2^2(2^2 + 1) (2^2 (2^2 + 1) - 1)) + n.$$

Если за n принять $+1$, Σ будет 761 , частота колебаний гласного *и*. Если $n = -1$, Σ будет 189 , частота колебаний гласного *о*. Таким образом, противопоставление двух гласных может быть выражено математически через противопоставление положительных и отрицательных целого числа. В применении к языку противопоставление указывает на изменение не самого значения, а языка или диалекта говорящего. Слово *ночь* — это семантический эквивалент украинского слова *ніч*, и различие гласных указывает на различие национальностей: «Для Украины,— пишет Хлебников,— *ночь* звучит как *ніч*. Стало быть, показатель n в

уравнении Σ_1 равен +1 для Украины и -1 для Великороссии (...) Таким образом, можно точно передать через число звуковую душу народа» (л. 15).

Подобным образом выявляются различия между гласными *a* и *y*:

$$\Sigma_2 = (2^2(2^2 + 1) - 1)(2^2 + 1)2^n + (2^2(2^2 + 1) - 1 - 2^2 - 1)2^{2n} - 1.$$

При $n = 0$, Σ_2 равно 108 (частота колебаний гласного *y*), а при $n = 1$, Σ_2 равно 245 (частота колебаний гласного *a*). Таким образом, уравнение позволяет математически описать соотношение гласных, используя противопоставление нуля и единицы. Оно объясняет, например, различия в звучании слова «мать» на разных языках: «Если по-немецки *мать* = *мут*(*т*уер, а по-древнеегипетски *мать* = *мут*, то для звуковой души русских *n* в уравнении Σ_2 равно +1 ($n = +1$), а для души германцев и египтян показатель *n* в том же уравнении равен 0 ($n = 0$)» (л. 15). Третья подобная формула указывает частоту колебаний для гласных *o* и *y* в зависимости от того, принимает переменная *n* значение 1 или 0.

В хлебниковской математической морфологии есть и другая форма семантизации. Основанная на аналогичных уравнениях, она приписывает смысл гласным, опираясь на коннотативные или метафорические значения чисел, подставляемых вместо *n*. На этом базируется тезис Хлебникова (в «Нашей основе») о том, что гласные *o* и *y* создают антонимию таких пар, как *войти* и *выйти* или *бо* и *бы*. В уравнении $\Sigma = (2^3 + 2)(3^{3n}) - 1$ при $n = 1$, $\Sigma = 189$ (частота колебаний гласного *o*); при $n = 0$, $\Sigma = 249$ (частота колебаний гласного *y*). Хлебников приписывает целым 0 и 1 метафорические значения, утверждая, что первое означает отсутствие, а второе — присутствие. Значения слов *выйти* и *войти* включают в себя смыслы «отсутствие» и «присутствие» и тем самым зависят от коннотативного значения переменных в приведенном уравнении. Хлебников говорит: «Я вышел — это значит: меня (моей единицы) здесь нет, есть ее ничто (нет меня). Я вошел — это значит: я (моя единица) — здесь (есть меня). *Ы* связано отсутствием тела, *o* с его присутствием. В то же время число колебаний для *y* дано значением *n*, равным нулю (ничему), а для *o* значением *n*, равным единице. Это совпадение значений управляющей числом колебаний величины *n* и разума звука можно закрепить следующим правилом: «Гласный звук имеет значение величины управителя своим числом колебаний» (л. 20—21). Сопоставимые результаты дает и семантическое противопоставление гласного *o* и *y* в уравнении $\Sigma = 3^3(2^{2+n} - n)$. Здесь «число присутствия» (1), принимаемое переменной *n*, дает частоту колебаний гласного *o*, в то время как «число отсутствия» (0) дает частоту колебаний гласного *y*. Это объясняет, например, истинное значение мантры *оум*, которая выражает переход от единицы к нулю, от бытия к небытию, от бытия к ничто¹⁰.

Третья семантическая область, связанная с гласными, определяется соотношением между их «ротовыми резонансами» (по словам Щербы) и циклическим по-

вторением событий в физическом мире — космическом, историческом и личностном. Хлебников хочет показать, что его уравнения, описывая частоту исторических событий, могут быть сформулированы в терминах частоты колебаний определенных гласных. Например, промежуток времени между основанием и гибелью государства может быть определен через частоту колебаний гласных a и y . Прошедшие со времени основания испанского государства до его завоевания арабами 299 лет равны $(2a + y) \div 2$, где a и y означают частоту этих гласных (245 и 108 соответственно). Несколько более сложное уравнение определяет период с момента основания саксонского поселения в Кенте (449), который Хлебников считает датой основания английского государства, до норманнского завоевания 1066 г.:

$$\frac{2a + y}{2} + \frac{2y + 3a}{3} + 1.$$

Между основанием первого государства на территории Франции при короле Хлодвиге (486) и покорением Франции англичанами (421) прошло 935 лет. Или

$$\frac{2a + y}{2} + \frac{2y + 3a}{3} + 2.$$

«Таким образом,— пишет Хлебников,— точки начал этих государств и утраты ими свободы с силой железного долга скованы в решетку. Мы видим, как ткань государств пронизывает ткань чисел азбуки» (л. 14).

Замена одного члена другим в лучшем случае указывает лишь на некоторое смутно определяемое соотношение между частотой колебаний гласных и частотой исторических событий. Еще более значимым представляется Хлебникову тот факт, что последовательность сходных событий, описываемых в терминах звукового резонанса при помощи уравнения с переменной n , при подстановке чисел от -1 до 3 позволяет получить искомую дату.

Например, для определения дат казней королей Хлебников предлагает воспользоваться следующим «уравнением смерти»¹¹:

$$\Sigma = \left(5a + \frac{y}{6} + \frac{4n}{6}y \right) + 2.$$

Здесь a и y снова используются для обозначения частоты колебаний этих гласных. Подставляя вместо n -1 , получаем $\Sigma = 1173$, подставляя $+1$, получаем $\Sigma = 1317$. Эти числа бессмысленны сами по себе, однако, будучи помещенными в исторический контекст, приводят к «поразительным» результатам. Точкой отсчета в этом случае является смерть последнего римского императора (476 Р. Х.). Прибавляя к этой дате 1173, получаем 1649 — год казни Карла Стюарта. Прибав-

ляя к этой дате 1317, получаем 1793, то есть год, в который был обезглавлен король Людовик XVI. Особенно важен для Хлебникова тот факт, что обнаруженное им уравнение при подстановке переменных от -1 до $+1$ приводит к аналогичным результатам и в историческом, и в фонологическом контексте: «Подобно тому, как горы меняются в гурь, а ночь в ніч, головы королей падают одна за другой после смены в уравнении $+1$ на -1 , точно вертится жестокий богослужебный обряд времени, его богу» (л. 6 об.).

Мы видим, что в математической морфологии Хлебникова семантика гласных очень расплывчата и ее значение как герменевтического инструмента еще менее очевидно, чем в случае со звездным языком или зауемью. Тем не менее, эти теории очень важны для понимания утопического характера его поздних работ. Прежде всего, хлебниковское исследование гласных подтверждает его предположение, что ключ ко всему сущему лежит в области чисел. В эксплицитном виде этот тезис обнаруживается в предисловии к заметкам о семантике гласных: «Числа суть истинные судьи слов, языков и тяжб народов друг с другом. Постройка человечества в одно целое, то есть *нахождение общего знаменателя дробей человечества, ладомир тел*, есть второй шаг. Он невозможен без ладомира духа, то есть одной священной и великой мысли, в которую превращались бы все остальные мысли. Но такая мысль дана нам в числе: число и есть такое объединяющее все мысли начало, «камень мыслителей» нового времени» [л. 4; курсив мой.—Р. В.]¹². С точки зрения Хлебникова, обнаружение резонансных частот гласных, являющихся общими знаменателями в уравнениях, которые описывают языковые, исторические и культурные перемены, ставит его самого в один ряд с Пифагором, Евклидом, Архимедом, Кеплером, Риманом, Лобачевским¹³.

Хлебниковские теории «вокалической семантики» влияли на его литературную работу иначе, чем его теории «консонантной семантики». В последнем случае он часто вводит свои гипотезы в метапоэтическую практику (ср. «Слово о эль», «Перун», «Царапина по небу», «Зангези» и др.). В первом же — теории о числовой семантике гласных порождают утопическую мечтательность, в которой звуку предназначается главная роль. Например, в «Зангези» alter ego поэта провозглашает: «Мы, дикие звуки, / Мы, дикие кони. / Приручите нас:/ Мы понесем вас/ В другие миры, / Верные дикому/ Всаднику/ Звука» [СП. III. 360].

Под «приручением» звука подразумевается, скорее всего, открытие числовой основы семантики гласных и способ, которым они могут быть интегрированы в структуру мироздания¹⁴. Применяя другую метафору, в «Утесе из будущего» Хлебников пишет: «Щастье людей — вторичный звук; оно вьется, обращается около основного звука мирового» [IV, 298]. Здесь метафора планеты и спутника совмещается с метафорой первичного и вторичного резонирующего тел — очевидная ссылка на пифагорейскую «гармонию сфер», которая, в свою очередь, основывается на математическом понимании природы гласных звуков.

Особенно существенны для понимания хлебниковской теории вокалической семантики следующие три текста. Первый представляет собой неозаглавленный прозаический фрагмент «А, русалка...», в котором мы читаем:

И вот мы, мы строим наше общежитие на законах звука, мы, граждане жилых парусов город-звука, мы, населенные людьми, волны и свисты чьего-то голоса, несемся в мировое пространство [СП IV, 307].

Здесь ведут речь звуковые волны¹⁵. И эти волны состоят не только из людей, но и из населенных ими городов, которые, в свою очередь, напоминают корабли, покоящиеся на волнах звука.

Триада *звук / город / корабль* из приведенного фрагмента — более детально представлена во второй части стихотворения «И вот зеленое ущелье Зоргам...», в которой конечной точкой оказывается город, сделанный из звука во всех его возможных проявлениях¹⁶:

Мы идем в населенные людьми звуки,
Город из бревен звука,
Город из камней звука.
Туда веду я вас,
В город звучной пищи,
Город звукоедов, идемте,
Где бревна из звука,
Бревна из хохота
И улица пения.

[СП V, 88]

Этот город, в свою очередь, превращается в бороздящий пространства корабль, снасти которого колеблются звуком.

Услышим порядки пения
И очередь ртов
От стеклянного паруса
Жилого полотна,
Протянутого над ночным долом,
От веревок города-судна, висящих
Как глубокие глаза
Ночных существ, (...)

[СП V, 89]¹⁷

Связь между триадой *звук / город / корабль* и их общим знаменателем, числом как таковым, проявляется наиболее отчетливо во вступлении к седьмому неопубликованному выпуску «Досок судьбы»¹⁸:

Граждане города звука!

Число как единственная глина в пальцах художника;
из него мы волим вылепить палубокумирное лицо времени!
лицо, о котором долго тосковало человечество,
во всех своих грезах давних времен, упорно думая о нем,
оно будет сделано из этой глины будущего.

⟨М⟩ы вздернем паруса неслыханных «звонких государств»⟨,⟩
звонких как стакан⟨!⟩

Мы протянем основные законы
веревками светостроя, соединить
палубу земного шара и ось звезды Севера.

Пусть отныне плывет это судно.

Веревкой светостроя соединим каждую точку
ближнего неба и прекрасный кровавой шарик внутри нас.

Мы, ⟨м⟩оряки земного шара, будем плыть,
озирая созвездия и его морской прибор
и рев валов вселенной, где чайка будущего срывает пену.
Будем тонуть веслами в прибое звезд, упорные гребцы.

Наши законы не нуждаются в войсках:

Закононовшество: их нельзя нарушить,
нельзя ослушаться: их можно видеть или не видеть.

Построим такие законы, чтобы положительная
единица давала солнце; отрицательная — кровавой шарик.

⟨М⟩ы вскрываем, обнажаем радостную темницу,
в которой живет человек, из которой ему не дано
выйти; каждый живой — жилец этой темницы
времени; жизнь — жилище.

Палуба земного шара!

Да здравствует!

Будем звонить веревкой кровавого шарика
в колокол ближнего неба: дон, дон!

Бросим, запорожцы, созвездия, наши
чайки, на покорение пространств
в черное море полночи!

Вы, ⟨ч⟩ерноморцы ночи!

Не ваши ли чайки устремились в будущее?

Вот! утесы свободы!

А ты, человеческая пылинка⟨,⟩ пляши свою пляску
победы над звездами.

Делай⟨,⟩ веселая⟨,⟩ прыжки во все концы — твой устав, ⟨—⟩
дробным и дружным топотом своих копыт⟨,⟩
о холку вселенной стучайся бойкими козлиными рожками⟨,⟩
вступив в единоборство⟨!⟩

Блей очередными откровениями в грозе и буре.

Удары весел в город будущего⟨,⟩

где звуки(,) сладкие до ужаса(,)

служили пищей и едой.

Дворцы из звуков(,)

Дворцы из грохота(,)

Бревна грохота(,)

Из них суровая изба(,)

— Мороз молчания(,)

Свирель далеких улиц(,)

Дуда высокой башни.

Здесь жили звукоеды.

Жильцы протяжных бревен

Суровых грохотов(,)

Построив доски пения,

Сложив избу дворцов из пения(!)

Граждане города звуков(,)

Жители пещеры пения(,)

Люди звучного века!

В целом поэма вторит первым отрывкам из «Досок судьбы», подчеркивая значимость числа как «камня мыслителя» нового времени. Здесь снова возникает образ «Читеж-града», «город троек своими башнями и колокольнями», «стройный город числовых башен», который появился еще в первом выпуске¹⁹. Во вступлении к третьему выпуску Хлебников говорит о «мировой избе, построенной из бревен двойки и тройки»²⁰, соответствующей «суровой избе» из процитированных строк. С «пещерой пения» мы встречаемся в соседних прозаических пассажах седьмого выпуска; здесь Хлебников описывает «пещеру чисел, где обитает единый закон времени, общий и для азбуки и для небесных чисел и для судеб государств. Можно уже сейчас утверждать, что эта пещера находится в начале естественного ряда чисел около порога отрицательных и положительных чисел. Там живет большой медведь времени» [л. 4].

Поэтому неудивительно, что несмотря на свой эмпирический неопозитивистский взгляд на гласные как на акустический феномен, приобретающий значение лишь благодаря числовым основаниям, Хлебников тем не менее акцентирует значимость звука прежде всего в контексте поэзии и песен. Не случайно по ходу текста он определяет звук в духе романтиков. Представляя его как «пища и еда» и тем самым реализуя ставшую общим местом еще в пушкинскую пору метафору «сладкий звук». Ср. хлебниковские «звуки, сладкие до ужаса» и заключительные строки «Поэта и толпы»: «Мы рождены для вдохновенья, / Для звуков сладких и молитв»²¹.

В отличие от своих предшественников, однако, Хлебников обращает свои молитвы не к Богу или Музе, а к Числу, «богу каждого звукоряда» [СП. V. 257].

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Велимир Хлебников. *Изберем два слова...* — Неизданные произведения (далее — НП), под редакцией Н. Харджиева и Т. Грица. М., 1940. С. 325—29.

² См. в особенности «Ухо словесника...», «Каким образом в со», «З и его околица» (все — в НП), «Учитель и ученик», «Разговор двух особ», «(Неизданная статья)», «Разговор Олега и Казимира», «(Разложение слова)», «О простых именах языка», «Перечень. Азбука ума», «Второй язык», «Художники мира», «Наша основа» и многочисленные метапоэтические тексты — такие, как «Царапина по небу» и «Зангези». См.: Велимир Хлебников. *Собрание произведений* (далее — СП). Под ред. Н. Степанова и Ю. Тынянова. В 5 томах. М., 1928—33.

³ Следует подчеркнуть, что поэт был крайне наивен в интерпретации фонем, воспринимая их исключительно с точки зрения их графического выражения.

⁴ Ср. в «Зангези»: «Слышите ли вы меня? Слышите ли вы мои речи, снимающие с вас оковы слов? Речи — здания из глыб пространства. Частицы речи. Части движения. Слова — нет. Есть движения в пространстве и его части — точек, площадей» [СП. III. 333].

⁵ Не в этой ли связи Хлебников отказался от слова «футурист», предпочитая собственный неологизм «будетлянин»?

⁶ В. П. Григорьев. *Воображаемая филология Велимира Хлебникова.* — *Стилистика художественной речи. Межвузовский тематический сборник.* Калинин, 1982.

⁷ Одно не прямое, но особенно значимое указание на то, что Хлебников опирался на эту традицию и предшествующие ей течения XVII века, находим во «Вступительном словаре односложных слов» и «З и его околица» [НП, 345—347]. Здесь вводимые поэтом неологизмы очень напоминают односложные слова, используемые для обозначения класса явлений в философском языке Джона Вилкинса.

⁸ РГАЛИ, ф. 527, оп. 1, ед. хр. 75. В дальнейшем при цитировании текстов из этого архива указывается только номер единицы хранения и листа.

⁹ В рукописи «456» — очевидная ошибка (см. ед. хр. 75, л. 14).

¹⁰ То, что мантра «оум» оканчивается на согласный м, по мнению Хлебникова, усиливает это значение: он означает разделение на бесконечное множество частей (ср. *малый, микрон, множество, мышь, мох, муха* и т. д.).

¹¹ На полях рукописи Хлебников отмечает, что уравнение было найдено в августе 1920 г. Эта дата помогает определить, когда он начал исследование семантики гласных, то есть за несколько месяцев до открытия «законов времени» в декабре того же года.

¹² Использование Хлебниковым его собственного неологизма *ладомир* в этом контексте особенно интересно, потому что это, кажется, единственный случай, когда он употребил это слово с очевидной отсылкой к пифагорейскому представлению о звуковой гармонии. Более детальное обсуждение других коннотаций этого слова см.: В. П. Григорьев. *Словотворчество и смежные проблемы языка поэта.* М., 1986. С. 175—180.

¹³ В пространном списке математиков и пересечений дат их рождений и смертей Хлебников вставляет, но затем вычеркивает следующую строчку: «Я родился через $365 \cdot 6 + 1$ после начала книги Евклида» (л. 10). В другом месте он отсылает к «моему последователю Пифагору (от душ(его) к прошлом(у))» (ед. хр. 78, л. 18).

¹⁴ Ср. образ «прирученного» слова в той же плоскости «Зангези»: (...) кто сетку из чисел / Набросил на мир (...)» [СП. III. С. 357].

¹⁵ Ср. в «Нашей основе»: «Допустим, что волна света населена разумными существами, обладающими своим правительством, законами и даже пророками. (...) Теперь, изучив огромные лучи человеческой судьбы, волны которой населены людьми, а один удар длится столетия, человеческая мысль надеется применить и к ним зеркальные приемы управления».

¹⁶ Вторая половина стихотворения, начинающаяся с 66-й строки, тематически не связана с первой. С большой долей вероятности можно предположить, что она на самом деле представляет собой другое стихотворение.

¹⁷ См. также «О город тучеяд» [СП. III. С. 61—62], с заключительными строками:

Ты город мыслящих печей
И город звукоедов,
Где бревна грохота,
Крыши нежных свистов,
И ужин из зари и шума бабочкиных крыл
На отмели морского побережья,
Где камни — время.

¹⁸ Ед. хр. 75, л. 2, 2 об. При воспроизведении текста сохранена разбивка оригинала, чтобы обеспечить точную передачу просодических особенностей текста. «Поэма» (если можно так назвать ее) представляет собой типичный для послереволюционного периода Хлебникова гибрид, в котором обычные просодические показатели встречаются крайне нерегулярно. Первая часть текста насыщена строками, совпадающими со строго определенными синтаксическими единицами, но не имеющими регулярных просодических черт. По ходу текста строки укорачиваются, и свободный дольник начинает вступать в свои права.

¹⁹ В. Хлебников. Отрывок из «Досок судьбы». Вып. 1. М., 1922. С. 6.

²⁰ В. Хлебников. Отрывок из «Досок судьбы». Вып. 3. М., 1925. С. 35.

²¹ Я благодарен Вяч. Вс. Иванову за высказанное мне предположение, что на Хлебникова могли оказать влияние пушкинские стихи. О мифопоэтике «съедобных звуков» см.: A. Hansen Löve. *Velimir Chlebnikov's poetischer Kannibalismus.* — *Poetica (Amsterdam)*. 19, №. 1—2, 1987. P. 132—33.

ПЬЕСЫ ВЕЛИМИРА ХЛЕБНИКОВА

(некоторые наблюдения)

1. Поволжская мистерия

Пьеса «Боги¹» — одно из последних созданий Хлебникова. Среди персонажей — Эрот, Амур, Лель, Юнона, Ункулункулу, Венера, Кали, Тор, Перун и другие божества. Речь персонажей заузна. Ремарками очерчено странное, словно во сне происходящее действие. Эрот играет с бородами богов, пристаёт к Юноне, а та отгоняет его хворостинной. Ункулункулу похож на улей, заполненный пчелами и медом. Он деревянен и почти слеп — глаза едва процарапаны. Вначале идет снег, Юнона мерзнет, и Перун подает ей шубу. Венера оплакивает смерть Осириса, в монологе ее возникают угрожающие ноты. Пророча смерть, появляется Кали в одежде из черных змей, с ней беседует Тор. Эрот выхватывает одну из змей Кали и разбивает ее о каменные пальцы Цинтекуатля, которого приводит Перун. Теперь уже не снежинки с неба, а «пепел богов падает сверху». Эрот уносится за руку с Велесом, скотий бог способен так же порхать, как крылатое божество любви. Цинтекуатль жарит оленину. Вместо Эрота появляется Лель. Боги едят, чавкая и хрюкая, словно свиньи: «хрюрюрюри чицацо». Неизвестно откуда появляющийся Локи вонзает нож в шею Бальдра, которого до этой сцены в пьесе вообще не было.

Таков первый уровень восприятия пьесы «Боги».

Ей предшествуют два списка действующих лиц. Эти перечни указывают на возможность толкования, поскольку они совсем не одинаковы.

В первом есть А Маа Эму, «прижимающая к своей груди соменка». Во втором этой богини нет, но зато Астарта «держит около груди маленького сома». Для Хлебникова эти богини взаимозаменяемы. Однако же обе они в действии пьесы никакого участия не принимают. Зато есть Венера, оплакивающая Осириса. Венера — это и есть Исида-Иштар-Астарта-Маа Эму. Таков же Эрот-Амур-Лель-Бальдр, сын Одина, бог добра и красоты, гибнущий в мифе от руки Одина-Локи-Хеда.

Раздвоенность богов в пьесе типична для мифа. Хлебников собрал здесь не любых, а весьма определенных божеств. Имена богов — это самый важный слой ремарок в силу смысловой ауры вокруг каждого имени.

Общее, что собирает большинство богов вместе, — это их власть над царством мертвых, причастность к загробному миру, к самой идее смерти, которая в мире мыслится как «смерть/воскрешение».

Ункулункулу — зулусский бог жертвоприношений (ведь в пьесе тоже совершается жертвоприношение: убивают Бальдра), установивший самую смерть, ее неизбежность.

Кали — жена Шивы, олицетворяющая рождение и смерть всего сущего, избражалась многорукой, в ожерелье из черепов (недаром в пьесе она говорит: «Вот череп для питья») и непременно с жертвенным ножом в руке. С ее появлением мотив смерти, возникающий в монологе Венеры, получает «инструментальное» подкрепление. Следом за Кали, именно после упоминания о «змеях смерти», появляется Тор. Перед гибелью богов и всего мира ему предстоит сражение с мировым змеем Ермунгадом. Игра Эрота со змеей и убийство ее — знак этой битвы. Да и сам Эрот — не только божество любви, но владыка царства мертвых, божество настолько могущественное, что однажды самому Зевсу пришлось обратиться за помощью к его облику.

Велес — не только скотий бог, но и бог душ, поскольку загробный мир — пастбище. Его культовым животным была свинья — важный символ в этой пьесе, где прорезывается ее голос. Но свинья была заместительным символом и свиноголового Сета-Тифона, убийцы Осириса.

Цинтекуатль, или, точнее, Пильцинтекутли (Хлебников, вероятно, приводит имена богов по памяти; отсюда несовпадения, необходимы также поправки на современные транскрипции) — одно из имен бога солнца Тонатиу и у ацтеков, и у нануа. С именем этого божества связан еще один ключевой момент хлебниковской пьесы. Появление Пильцинтекутли, так же как и появление Кали, предвещает смерть, ибо при путешествии по подземному царству он должен для поддержания сил получать кровь жертв. Является он «туда, туда, где Изанаги», то есть в страну смерти, в подземное царство, ибо японское божество Идзанаки известно, в частности, своими приключениями в царстве мертвых.

Все названные божества позволяют со всей очевидностью установить место действия пьесы — подземное царство.

Разновременные и разнородные божества столь же свободно сопоставлены, что и персонажи шестого паруса в «Детях Выдры» (Ломоносов и Ганнибал, Коперник и Разин) — мотивировка одна: литературная традиция, восходящая к Лукриану и возрожденная во многих произведениях нашего века.

Но подобно тому, как расщеплены божества, амбивалентны и место и время действия. Рагнарек уже произошел, боги погибли, но финал пьесы возвращает

действие к началу, поскольку смерть Бальдра — это начало гибели богов, ее предвестие. Пильцинтекутли явился в подземное царство в поисках Шочикецаль, которую испанцы эпохи конкисты уподобляли Венере.

Ремарки-имена тесно сплетают богов, раскрывая сложность их взаимоотношений, по-другому в пьесе не обозначенную.

Любопытна роль Юноны, намеренной отомстить. Но кому, за что? Ответ вполне возможен. Или — почему Велес способен порхать, подобно Эроту? Не потому ли, что тождествен небесной крылатой корове и корове Ио, представляя собой «знакомому незнакомца»? Именно такое толкование объясняет присутствие в самом начале пьесы мотива ос и пчел — это (при первом чтении пьесы) может быть понято как указание и на судьбу Ио, преследуемой в мифе оводом.

Действие пьесы движется к своему концу, и Юнона-Гера зовет Бальдра (заместителя Одина-Юпитера), дабы свершить мщение. Здесь несколько направленных из разных точек мифологических лучей, они стягиваются в один пучок и устремляются в единую цель.

Что же это за цель? Неужели Хлебникову было довольно простой констатации смерти Бальдра? Здесь возможно в качестве ответа иное понимание пьесы — понимание ее как мистерии, сочиненной не ради неожиданных сопоставлений персонажей, не ради даже создания нового мифа, но призванной оказать прямое — магическое — воздействие на окружающую поэта действительность.

Подобно первым французским символистам времен кружка «гидропатов», Хлебников полагал себя магом, а поэтическое слово способным к воздействию на жизнь и судьбы людей. Именно этому своему учению-становлению он посвятил значительное время, занимаясь числовыми теориями. А его отношение к обыкновенной литературе, не претендующей на неслыханные значения и волшебную силу, ясно выражено в его программном стихотворении «Единая книга». Даже магические книги горят на костре Хлебникова, ибо и они ничтожны в сравнении с книгой жизни.

Пьеса «Боги» была написана в 1921 г., и эта дата ясно указывает на объект, уничтожение которого является целью поэта, создающего заклинательное действие и вызывающего самых могущественных богов мира. «Боги» прежде всего можно трактовать как сценарий ритуала, призванного избавить Поволжье от неурожая, и убивают Бальдра на благо посевов. Среди действующих лиц пьесы нет Деметры и Персефоны, но это излюбленный Хлебниковым эллипсис. Присутствие обеих богинь лишило бы произведение мистической загадочности, превратило бы его в обыкновенную иллюстрацию.

Действие пьесы двучастно. В первой его половине безраздельно царит Эрот, мерзнет Юнона, Перун подает ей шубу. Еще бы — ведь у Эрота «снежные крылья». Вот что говорит О. М. Фрейденберг: «До римской поэзии Эрос означает не «любовь», а смерть природы, т. е. муку, зиму и холод, закат, падение светила, разлуку и дисгармонию»².

Такова роль Эрота до появления Пильцинтекутли-Солнца. Это знак смены времен года, и роль Эрота существенным образом меняется. Его злые игры (колотит Юнону колосом осоки, волочит змею) приобретают противоположный смысл и разрешаются важнейшим событием в пьесе: убийством змеи — это ключ к пониманию. Разбивая змею о пальцы Пильцинтекутли, Эрот стремится пробудить дремлющие силы природы, в з в а т ь д о ж д ь, обещающий плодородие.

Этот эпизод представляет собой весьма сложное переплетение древнеегипетского, ацтекского и славянского мифов. Исида использовала в свое время змею, дабы вызнать подлинное имя Ра³. Действие Эрота указывает на подлинное значение Цинтекуатля как бога Солнца. Но и Перун тождествен Змею-Горынычу⁴, и его образ в пьесе подлинно драматичен, поскольку, побеждая в себе демонического змея, он теперь бороздит облачное небо, посылая на землю дождь⁵. Реплика о пепле богов приобретает новый смысл, менее отвлеченный: пепел сожженных богов развеивали по полю перед севом⁶. Вот речь Эрота:

Бачика́ко кикако́.
Какико́ко кукаке́!
Кукари́ки кикику́.

Невозможно не ощутить ее активным подражанием петушину пению — Эрот кричит петухом, пробуждая к жизни усыпленную природу, предвещая весну. И не случайно петушье пение переходит затем в имитативное звукоизображение капель дождя:

Ка́па, ка́па, ка́п!

Перун следует этим призывам, и его речь приобретает характер подражания громовым раскатам.

Ундури, сокрушаясь о своей все еще неспособности дать наконец-то дождь, признается, что его высекали за это и лишили тюленьего жира. Теперь уже все божества стараются подражать грому. Петушину крику Эрота вторит Юнона:

Серакикика кукури́!

От подражания раскатам грома к петушину пению переходит и Пильцинтекутли:

Кукако́ка апс чиме!

Наконец, Тиен, тождественный этрусскому Тину-Юпитеру, входит в состав действующих лиц:

Хрюрюрюри чицацо́.

В его хрюканье слышится голос не только Тифона, но и свинотождественных Аттиса, Диониса, Деметры и Осириса — воплощений хлебного духа⁷. Удивительна реплика, поясняющая заушную речь Тиена — «кушает листья дерева». Она

возвращает действие к самому началу пьесы, где Ункулункулу представлен в образе деревянной колоды, полной меда. Божество смерти наполнено «жизненным эликсиром». Ункулункулу тождествен здесь дубу, и самое начало пьесы предвещает этим ее финал.

«Кушая листья дерева», Тиен нарушает целостность дуба, то есть, пользуясь выражением Фрэзера, срывает золотую ветвь, а это неминуемо вызывает моментальное убийство Бальдра — царя Леса. Именно теперь небесный дуб прольется медом-дождем⁸.

Локи, способный менять обличья подобно Протею, порождает естественнейший и подлинно театральный финал.

Боги взаимозаменяемы, и поэтому Хлебников почти не индивидуализирует язык богов, льющийся равно заумно.

Смысл пьесы можно понять, вообще минуя речь персонажей. Это не значит, что речи богов представляют собой только некий «декоративный» по отношению к смыслу мотив. Напротив. Почему, например, понятно, что Венера пророчит смерть и в то же время оплакивает ее? Именно потому, что речь ее изобилует эмначатием слов, а согласно Хлебникову эм — распадение целого на части. Венера оплакивает Осириса, то есть она и Венера, и Исида одновременно, а это означает для персонажа драматическое противоречие внутри него самого — коллизию. Сценарий ритуала создается по законам драматургическим.

Речь Венеры даже внешне — сопоставлением зауми и нормы — коллизийна. Венера употребляет заузные реактивы, характерные для эсхатологических моментов в других произведениях Хлебникова (ср. «манчь» Эхнатона в повести «Ка»).

Речь персонажей заумна потому, что она табуирована. Табу здесь все слова, имеющие отношение к именам богов, способные прояснить их роль в каждом отдельном мифе. Только это и позволяет собрать этих богов всех вместе ради нового мифа пьесы Хлебникова.

Заумь здесь носит магический, ритуальный характер. Обилие звукоподражаний имеет определенное назначение — вызывания. И это потому, что заговорные слова издавна считались способными творить урожай⁹.

Весь звуковой массив пьесы есть ж е р т в о п р и н о ш е н и е: словесная смерть (заумь) и словесное оживание (норма) во имя урожая, прекращения засухи и голода.

Особый смысл этого произведения Хлебникова и тем более особое назначение ставят его в исключительное положение среди других футуристических пьес. Но при этом нелепо было бы игнорировать явные черты сходства.

«Боги» — естественное следствие «Победы над солнцем» Алексея Крученых. Прежде чем развеять пепел богов, необходимо погибнуть солнцу — это несомненно и в скандинавских мифах, и в поверьях славянских. Хлебников не только

дал в своих «Детях Выдры» тему Крученных, но и сам сделал выводы из сочинения своего соратника по футуризму.

В мистерии «Боги» есть и почти текстуальное сходство с пьесой Зданевича «Асел напракат», напечатанной в 1918 г. Онолатрическая мистерия «аслааб-личья» вообще является ближайшей родственницей поволжской мистерии Хлебникова.

В абстрактную звукоткань речи пляшущего Жыниха Б в «Асле напракат» вкраплено подражание крику петуха¹⁰. Здесь этот момент имеет подобное хлебниковскому сакральное значение и неотделим от всей темы «питерки дейстф» Зданевича — мистерии оплодотворения.

Эпоха «слова как такового» была в русском футуризме весьма недолгой. Уже в 1916 г. Казимир Малевич понимал недостаточность этого тезиса: «„Слово как таковое“ должно быть перевоплощено „во что-то“, но это остается темным, и благодаря этому многие из поэтов, объявивших войну мысли, логике, принуждены были завязнуть в мясе старой поэзии (Маяковский, Бурлюк, Северянин, Каменский)»¹¹.

Ни для Велимира Хлебникова, ни для Ильи Зданевича это «что-то» никогда не было «темным», а только таинственным, тайным, мистеральным.

2. Генотип драмы Актеры в масках

«Маркиза Дзэс»¹², начинаясь прозопопеей, кончается превращением. Тем самым композиция пьесы замыкается кольцом, сворачивается — сцена вернисажа повторяется.

Превращение людей в статуи, оживающие изображения — это самый классический мотив из всех возможных. Мифы древних греков вообще связывают рождение Пегаса с последующими превращениями людей в статуи. Кстати, причина тому — голова Горгоны Медузы — словно бы появляется в «Гибели Атлантиды»:

И вот плывет между созвездий,
Волнуясь черными ужами,
Лицо отмщенья и возмездий,
Глава отрублена ножами¹³.

Прозопопея в пьесах Хлебникова может иметь разные истоки.

1) Когда поэт впервые приехал в Петербург (в конце 1908 г.), на сцене Мариинского театра (вплоть до 1917 г.) шел в постановке Михаила Фокина балет «Павильон Армиды», автором либретто и оформления которого был Александр Бе-

нуа. Оживающий гобелен, оживающие часы с фигурами Амура и Сатурна произвели на Хлебникова впечатление.

2) Драматургию Карло Гоцци открыли для театра в России несколько позже написания «Маркизы Дзэес». Удивительно и непостижимо невнимание Мейерхольда к такой абсолютно гоцциевской пьесе Хлебникова. Подобно тому, как Гоцци в своих фьябах иронизирует над Кьяри и Гольдони, так и Хлебников вышучивает своих литературных «здравомыслящих» современников (Распорядитель — Маяковский и т. д.). Но более значимы мотивы превращения в обеих пьесах. Любопытна мотивировка в «Вороне» Гоцци: если Дженнаро скажет правду (здесь не важно о чем), то немедленно превратится в статую. Смятение Маркизы в сцене после «аннигиляции» вернисажа обусловлено подобного рода запретом. Она словно бы понимает, что пророчество наказуемо смертью, и прежде чем предвестить восстание вещей, уже чувствует, «как жизнь отсутствует, где-то ночуя».

Сцена превращения Дженнаро в мраморную статую весьма похожа на аналогичную в «Маркизе Дзэес». Сравним ремарку Гоцци «Дженнаро превращается в белый мрамор от ступней до колен» и слова Маркизы: «Жестокий! что ты сделал! Мои ноги окаменели!» В обоих случаях превращение происходит постепенно и снизу вверх. Уже окаменев, Спутник еще говорит.

Данное сопоставление приближает драматическое произведение Хлебникова к определенной театрально-эстетической системе.

Уместно вспомнить еще два имени: Мольер и «переводчик» его идеи каменного гостя Пушкин.

Возвращаясь к самой «Маркизе Дзэес», необходимо отметить, что и оживающий холст с изображением Леля, и превращение Маркизы и Спутника в статуи есть важнейшие структурные элементы пьесы, без этой зеркальной симметрии ее существование невозможно.

Хлебников был реформатором драмы, именно в его драматических произведениях русские футуристы разглядели принципиальные для себя новшества. Поэтому любопытно сопоставить слова Карло Гоцци в предисловии к «Ворону» о «превращении человека в статую и статуи в человека» со следующей фразой в «аргументе» из пьесы «Асел напратат» Ильи Зданевича: «признать осла за чилавека и наоборот магла зохна ниведама как но мало у каво нынчи мужыства швырять за искусстваа нипанятнае — можыт тут штонибудь даниспраста»¹⁴. Кстати сказать, в «зеленой птичке» Гоцци превращения в статуи соединены с превращением Бригеллы в осла.

Независимо от действительного знания/незнания Хлебниковым текстов Гоцци, в таких совпадениях явен механизм самопорождающей системы — самого театра, его «генной структуры».

3) Вероятно, основным источником прозопопеи в «Маркизе Дзэес» следует признать маски древнегреческих актеров. Оставив в стороне вопрос о происхождении масок, необходимо указать на изобразительность, скульптурность тако-

вых. Это указание позволяет предположить, что превращения в «Маркизе Дзес» непосредственно соотносятся с масками, придуманными Казимиром Малевичем для постановки «Победы над солнцем» Алексея Крученых.

3. Финал «Девьего бога»

В истории драмы есть еще один классический мотив — «мотив лодки», предвещающей смерть героя.

Агамемнон приплывает из-под стен Трои и погибает; Клавдий посылает на корабле в Англию Гамлета с письмом, там принца ждет смерть (избегав ее, он возвращается опять же на корабле все-таки для того, чтобы умереть). Таких примеров можно привести множество. Некоторые истоки этого праэлемента театральности рассмотрены в связи с народной драмой «Лодка» в недавней статье¹⁵.

Оставим сейчас без внимания общую пронизанность многих хлебниковских произведений «мотивом лодки» (самый разительный пример — рассказ «Николай»); эта пронизанность — несомненный след драматургичности мышления поэта; обратимся к «Девьему богу».

В этой пьесе разыгрывается сцена «суда мечом». Герой оказывается неуязвим, и ничто в дальнейшем не предвещает трагического конца всего действия.

Сцена суда показывает нам, что Хлебников понимает самую суть драматургии: «Тенденция к сближению действия драмы с процессом своеобразного «судебного дознания» проявляет себя в течение веков то вполне явно, то более или менее скрытно»¹⁶.

Не только сама сцена суда, но весь ход действия пьесы представляет собой суд, где в качестве присяжных заседателей — «Смотрящая толпа». Девий бог — прекрасен, но это общее ощущение всей пьесы нарушается самым безжалостным образом в последних ее словах:

Ц а р и: Свершилось. Обреченными выполнен заданный им урок. Живые же смотрят на них и поучаются. Вы же, безумные юноши, сложите мечи и копья. Не вам дано право карать и миловать. Тот же, на кого направлена ваша молодая ярость, пусть уйдет отсюда в изгнание. Волны, которые бьются о подножие этой горы, донесут его до теплого моря, где в скитаниях со своими спутницами он найдет конец светлый и чудесный, какой возведен ему в древних сказках. Спросите его, открывающие свои головы от плащей и рук, принимает ли он наш суд.

Д е в и й б о г (подымая голову): Да.

Ц а р и: Тогда спускайтесь к волнам, на которых качаются челны со всем нужным для вас. (Девий бог и латницы спускаются. Цари остаются и смотрят на них)¹⁷.

Смотрят на спускающегося к лодкам Девьего бога и его спутниц ж и в ы е Ц а р и, а сам Девий бог и его спутницы — о б р е ч е н н ы е смерти. И в финале пьесы происходит не просто изгнание, а совершается похоронный обряд.

Так финал разрушает «очарование сонной грезы».

В третьей картине «Мирсконца», приближающей персонажей ко все-таки неизбежной смерти, сказано: «...и лодка плывет, бросив тень на течение...»

Эта тень лодки связывает воедино «паруса» «Детей Выдры». Само членение всей вещи на «паруса» есть указание на корабль и путешествие на нем. Во втором «парусе» любопытен финал, где выясняется след морских путешествий Детей Выдры [Т. 2. С. 147].

Стихотворная часть третьего «паруса» начинается взмахом весла и вещим холодом парусов [С. 148], и смерти Кентала предшествует путь парусов на челнах [«Песня битв — удар весла». С. 149].

В четвертом «парусе» появляются запорожские челны. Лодка предвещает смерть Паливоды [С. 154] и привозит его к смерти, а далее душа Паливоды летит в небесных чертогах [С. 155] — тем самым мотив лодки связан в самом тексте вещи со своим истоком: лодка-птица, лодка-полет¹⁸.

Что касается пятого «паруса», то он прямо озаглавлен «Путешествие на пароходе» и кончается кораблекрушением — гибелью героев. Теперь уже не удивительно начало разговора Ганнибала и Сципиона в шестом «парусе»:

Здравствуй, Сципион.

И ты здесь? как сюда попал? [С. 172].

Путешествие души Сына Выдры продолжается в подземном царстве — единственном месте, где возможно одновременное существование одновременных исторических лиц: здесь соединены Святослав, Пугачев, Ян Гус, Разин и др.

«Дети Выдры» оказываются таким образом «менипповой сатирой»: не только смешение стихов и прозы, как этого требовал древний жанр, но и само развитие сюжета приводит к такой аналогии.

Мотив лодки существен для понимания драматургической структуры пьес Ильи Зданевича — «Янко круль албанской» (где мотив возникает) и особенно — «Остраф Пасхи» (где лодка — это «ладья солнца», чем и обусловлена череда смертей и воскрешений).

И тем он более существен для сознания о смыслеlessnessи безусловно потустороннего характера словесного ряда в «Деймо» Алексея Крученых, которое тоже ведь начинается с корабля.

Фуруристическую драму, а у нее есть своя история, порождает Хлебников.

4. Театр в театре

«Дети Выдры» требуют весьма пристального внимания в связи с общепринятым мнением о жанровой неопределенности произведений Хлебникова. Жанр

именно этого произведения не может казаться неопределенным. Характер прозаических частей таков, что вызывает мысль о ремарке, пусть гиперболизированной, разросшейся, но все-таки ремарке (особенно весь первый «парус», с. 142—145).

Не предпринимая сейчас детального анализа всего произведения, необходимо пояснить характер хлебниковского метода театра как «вещи в себе»¹⁹. Источником этого метода является шекспировский «Гамлет». Сам Хлебников дает это понятие своей «Пружиной чахотки» [т. 4. С. 268—271], с ее подзаголовком: «Шекспир под стеклянной чечевицей».

Хлебников действительно микроскопирует и соответственно увеличивает значение «театра в театре» у Шекспира. Более того, он поступает так потому, что глубоко осознает роль в драматургической структуре перипетийного смысла.

Спектакль бродячих актеров в Эльсиноре—это не просто понравившаяся ему деталь, а метод создания драмы как жанра.

В «Пружине чахотки» эту шекспировскую сцену замещает поведение кровавых шариков под стеклом термостата, а в «Детях Выдры» — наблюдение за вылетающим атомом и партия оживающих шахматных фигур (кстати, еще одна прозопопея у Хлебникова).

Жанр драмы понимается Хлебниковым не ортодоксально, но как самодемонстрация устройства. Поэтому он позволяет себе даже абсолютное замещение всего драматического действия одной лишь перипетией, дает главное и ничего больше. Такова перипетия во «Вломе Вселенной» [т. 3. С. 93—99], разрастающаяся и заполняющая собой весь объем этого несомненно драматического произведения. Предельно простая сцена разговора Девочки с матерью благодаря методу «театра в театре» превращается в показ «работы механизма перипетии»: перипетия (сцена ремонта, производимого в черепе Вселенной) м е н я е т к п р о т и в о п о л о ж н о м у намерения Девочки. Перипетийная сцена именно «вламывается» в сознание героини.

Возвращаясь к «Детям Выдры», необходимо отметить здесь соединение метода «театра в театре» с мотивом лодки и прозопопеей. Это соединение сугубо театральные особенности дает своего рода «генотип драмы», заставляющий осознать все произведение как драматическое.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Веллимир Хлебников. Собрание сочинений. Т. IV. Л., 1933. С. 259—267.

² О. М. Фрейденберг. Миф и литература древности. М., 1978. С. 309.

³ Д. Фрэзер. Золотая ветвь. М., 1980. С. 294—295.

⁴ А. Афанасьев. *Древо жизни. Избранные статьи.* М., 1982. С. 90.

⁵ Там же. С. 137.

⁶ Д. Фрэнгер. *Ук. соч.* С. 419.

⁷ Д. Фрэнгер. *Ук. соч.* С. 523.

⁸ А. Афанасьев. *Ук. соч.* С. 117.

⁹ Там же. С. 107.

¹⁰ И. Зданевич. *Асел напракат.*—Софии Георгиевне Мельниковой: стихи, статьи, рисунки. Тифлис, 1918. С. 55.

¹¹ К. С. Малевич. *Письма к М. В. Матюшину.*—Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 г. Л., 1976. С. 190—191.

¹² В. Хлебников. *Неизданные произведения под ред. Н. И. Харджиева и Т. С. Грица.* М., 1940. С. 76—88.

¹³ В. Хлебников. *Собрание сочинений. Т. 1.* 1928. С. 101 (далее ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием в скобках тома и страницы).

¹⁴ И. Зданевич. *Асел напракат.* С. 43.

¹⁵ В. Новацкий, И. Уварова. *И плывет корабль.* *Декоративное искусство*, 1986, № 7. С. 24—28; № 8. С. 30—33.

¹⁶ Б. О. Костелянец. *Чеховские катастрофы.* В кн.: *Чехов и театральное искусство.* Л., 1985. С. 68.

¹⁷ В. Хлебников. *Девий бог. Пощечина общественному вкусу,* СПб., 1912. С. 33.

¹⁸ В. Я. Пропп. *Исторические корни волшебной сказки.* Л., 1986. С. 211.

¹⁹ В. Хлебников. *Неизданные произведения.* С. 358.

В. Н. Топоров
Москва

ФЛЕЙТА ВОДОСТОЧНЫХ ТРУБ И ФЛЕЙТА-ПОЗВОНОЧНИК (внутренний и внешний контексты)

Эти образы-пароли появляются в ранней поэзии Маяковского, столь поразившей своей новизной современников (положительно, отрицательно или даже — при невыраженности оценки — не так и не этак, но всегда вызывая острую реакцию при восприятии, сразу же запоминаясь и становясь как бы «владельческим» знаком поэта), и до сих пор остаются в том узком круге «напоминательных» символов, которые кратчайшим и наиболее эффективным образом отсылают и к соответствующим конкретным текстам, и к целому поэтического мира поэта в его начале.

Образ *флейты водосточных труб* с неожиданностью (во всяком случае на первый взгляд) возникает в «сильной» финальной позиции, в последнем стихе, где восходящее вопросительное движение еще более внезапно и неожиданно обрывается перед бездной безответности (такой она видится тому же самому «первому взгляду»). Речь идет о стихотворении, появившемся в 1913 г. в сборнике «Требник троих» и лишь позже озаглавленном «А вы могли бы?»

Я сразу смазал карту будня,
плеснувши краску из стакана;
я показал на блюде студня
косые скулы океана.
На чешуе жестяной рыбы
прочел я зовы новых губ.
А вы
ноктюрн сыграть
могли бы
на флейте водосточных труб?

[разрядка здесь и далее наша — В. Т.]

Образ *флейты-позвоночника* имеет своим локусом само заглавие одноименной поэмы, написанной осенью 1915 г., напечатанной с цензурными изъятиями в

следующем году и полностью только в 1919, что, впрочем, не меняет сути дела в данном случае. Мотивировка образа, лежащего в основе заглавия, дана в Прологе к поэме и тоже в его «сильной» финальной части, в крайних для поэта обстоятельствах, в ситуации, которую позже и в несколько ином контексте назовут «Sein zum Tode»:

... Все чаще думаю —
не поставить ли лучше
точку пули в своем конце.
Сегодня я
на всякий случай
даю прощальный концерт.

Память!
Собери у мозга в зале
любимых неисчерпаемые очереди.
Смех из глаз в глаза лей.
Былыми свадьбами ночь ряди.
Из тела в тело веселье лейте.
Пусть не забудется ночь никем.
Я сегодня буду играть на флейте.
На собственном позвоночнике.

В обоих случаях речь идет об игре на флейте, отличной от того, что обычно называют этим словом («Духовой музыкальный инструмент в виде деревянной или металлической трубки с цилиндрическим или коническим каналом», согласно определению 17-томного «Словаря современного русского литературного языка», см. том 16, 1964, 1436), но все-таки и сходной с ней, отчасти по форме, но, главное, по функции-назначению — и на флейте *sensu stricto*, и на флейте приведенных двух фрагментов и играют. В обоих случаях основу конструкции составляет игра на флейте, в языковом плане — играть/сыграть & на флейте. Более того, сходство распространяется и на то, что флейта двояко определяется как некая особая, не такая, как всем известный предмет, флейта. Первый «определятельный» слой отсылает вовне человека (*флейта водосточных труб*), второй — внутрь его (**флейта позвоночника* или — сильнее и образнее — *флейта-позвоночник*, то есть не просто сравнение-сопряжение двух порознь существующих членов, но некое цельно-единство, которое только при аналитическом рассмотрении обнаруживает два члена, слившихся в их тождестве воедино). Первый слой по преимуществу «предметен» и потенциален — флейта ч е г о или флейта — ч т о в отношении «предметности» и вопрос о «возможностях» (*А вы / ноктюрн сыграть / могли бы...*), вводимый в рамки «сослагательной» модальности (*бы*) и обращенный к другому или другим (*вы*), в отношении потенциальности¹. Второй слой, напротив, «личен», еще определеннее — «перволичен», и «ин-

дикативен» («прямая» модальность): **Я сегодня буду играть на флейте. / На собственном позвоночнике.** Поэтому в «кросс-текстовой» перспективе или же — другой вариант, — считая, что все тексты раннего Маяковского составляют лишь части некоего единого текста, можно говорить о выделении-реконструкции некоей элементарной диалогемы с формально нулевым («пропущенным») «другим» голосом, восстанавливаемым, однако, с достаточной вероятностью: **А вы / ноктюрн сыграть / могли бы / на флейте водосточных труб?** (партия поэта) & нулевой ответ, отрицательный по смыслу и по замыслу поэта, и поэта, строго говоря, не интересующий ни в каком другом варианте, кроме отрицательного (партия ответчика, того, кто для поэта — вы) & **Я сегодня буду играть на флейте. На собственном позвоночнике** (партия поэта)². Ср. ряд **играть на флейте, на позвоночнике — играть на скрипке — играть на нервах** при названии стихотворения Маяковского «Скрипка и немножко нервно» (1914).

Это выделение-реконструкция, позволяющее (по крайней мере, применительно к «металитературоведческому» пространству) понять оба приведенных текста как внутренне связанные между собой части единого образа-идеи, в котором появление флейты не только не случайно, но глубоко и интимно мотивировано, бросает луч света на внутренний контекст сопоставляемых частей. Именно этот контекст более, чем что-либо иное, дает для понимания глубинных смыслов названных выше текстов и определения функции образа флейты, которые без соответствующего анализа внутреннего контекста могут оказаться не вполне понятными, а в ряде случаев и весьма неопределенными.

В объяснении смысловой структуры стихотворения «Я сразу смазал карту будня...», как она выстраивается и «разыгрывается» метафорикой, более других сделано Н. И. Харджиевым в его заметке «Опыт анализа стихотворного натюрморта»³. Указывая, что основная идея стихотворения, определяемая, впрочем, естественной в этом случае приблизительностью и, пожалуй, несколько экстенсивно и «смазанно», если пользоваться словарем анализируемого стихотворения («утверждение права поэзии преобразовать будничную действительность»), «понятна сразу каждому квалифицированному читателю» (что, видимо, отражает все-таки некоторую переоценку читателя, даже и квалифицированного, если только он не из числа «быстрых разумом Невтонов»), автор заметки совершенно верно подчеркивает, что «метафорическое оформление» этой основной идеи «раскрывается не сразу». Наибольшие заслуги принадлежат Н. И. Харджиеву как раз в раскрытии этой метафорики, и эта задача решается им с завидной естественностью и весьма трезво, можно сказать, практично, отчего и сама задача может показаться относительно простой. Главное «поле» стихотворения, состоящее сплошь из неясностей разной степени, «расчищается» путем установления трех метафорических рядов и снятия их в определенной последовательности, выстраиваемой на основании двух принципов, — так сказать, пространственно-

временного, позволяющего дифференцировать существенные признаки «начала» и «конца» стихотворения (первые два метафорических ряда), и «сквозного», кросс-текстового, характеризующего весь текст как единое целое (третий метафорический ряд). П е р в ы й метафорический ряд, рассматриваемый как «своеобразный натюрморт», образуют *карта, краска, блюдо, чешуя*. Все они в начале (или, точнее, в первой половине) стихотворения, и выстраиваемый на основании соответствующих предметов натюрморт скорее всего должен оказаться аскетически-жестким, предвещающим опыты кубистического натюрморта. В т о р о й метафорический ряд — «конечный». Харджиев называет его «звуковым» (ноктюрн и флейта). Т р е т и й же, связывающий два первых ряда, строится через «динамические образы», проходящие через все стихотворение: *смазал — плеснул (собственно, плеснувши) — показал — прочел — сыграть*⁴.

Уже само установление этих метафорических рядов и определение, хотя бы в самом общем виде, соотношения между ними открывает перед исследователем возможность сделать следующие шаги, заключая от данного к предполагаемому, от неясного до конца поэтического образа к очевидному языковому клише, устанавливая новые, более тонкие и специальные связи — как интерсемиотические, так и интертекстовые. Именно на этом пути «на холсте каких-то соответствий» вдруг начинает проступать «вне протяжения живущее Лицо». На общем фоне быстрого и решительного зачеркивания-устранения старого и привычного (*Я сразу смазал...*) и узрения, «прочтения и показа» нового (*Я показал..., прочел я зовы новых губ...*), как в присутствии некоего сильного катализатора, слово начинает действенно и живо тянуться к слову, понятие к понятию, образ к образу, создается своего рода чутко-отзывчивая ткань, в которой все чревато связями, соответствиями, экспликациями. Будни кивают на праздник и заставляют вспомнить известный языковой штамп, объединяющий то и другое, — превратить *будни в праздник*. Праздник не просто и н о е будней, но их преодоление, выход в новое состояние, которое способно скрасить жизнь, положить на нее некую новую выигрышную краску. И тут осознается, что выплеснутая (и тоже, очевидно, как и смазывание, энергично, *сразу*) краска имеет непосредственное отношение к скрашиванию жизни, к выходу в пространство праздника, творчества, к которому отсылают опознанные поэтом «зовы новых губ».

Так из подобных «соответствий» действительно начинает проступать на их холсте Лицо — лицо «разыгрываемой» ситуации, сначала довольно прореженное, туманное, но все более и более оплотняющееся и дифференцирующееся благодаря усилиям опытного исследователя. Стоит выйти за пределы стихотворения, как становится возможным преодолеть зияющий разрыв между студнем и океаном и не только осуществить их сопряжение, имеющее силу и для стихотворения, но и наметить новый пункт связи темы текста с искусством. Именно Н. И. Харджиевым было указано на слова Маяковского на диспуте о современном искусст-

ве, устроенном обществом художников «Бубновый валет» 24 февраля 1913 г. (то есть еще до того, как стихотворение появилось в печати). Поэт назвал этих художников «кучкой, размазывающей слюни по студню искусства»⁵ (ср. *смазал, студня* в стихотворении), а исследователь, проницательно увидевший в этом высказывании фрагмент своего рода интерпретационного пространства стихотворения, ставит проясняющий смысл акцент: студень как образ холодного, застывшего неживого искусства, находящийся в контрастной связи-отталкивании с образом бурного океана действительности. Связь-соединение, связь-подобие, как и связь-разъединение, связь-различие — в фокусе внимания исследователя, и здесь он черпает главное, что помогает дешифровке смысла: чешуя жестяной рыбы отсылает в силу зрительной схожести — к губам, на которых уже склublяются («шевелиются») *новые зовы* (с характерным и со времен Пушкина хорошо известным перераспределением: *новые губы* в контексте *зовы новых губ* открывают глубинный и, следовательно, эмпирически «первичный» образ *новых зовов*); в малом узревается большое (в уличной вывеске — голоса будущего)⁶. С этого рубежа исследователь считает естественным переход к центральному образу стихотворения, представленному еще одним аксессуаром натюрморта, — *т р у б ф л е й т е*. «Каламбурно-метафорическим путем (трубы-флейты) водосточные трубы превращаются в музыкальный инструмент, на котором поэт — настоящий поэт города — может сыграть даже такие тонкие и нежные музыкальные пьесы, как ноктюрн или колыбельную песню — *berceuse*» (со ссылкой на тезис доклада 1913 г.: «*berceuse* оркестром водосточных труб», практически с тем же образом, что и в финале стихотворения). Вывод относится к роли «основной метафоры, рождающей ряд производных, подчиненных одной цели, одному идейному заданию».

Более уплотненный «внутренний» контекст стихотворения мог бы быть нащупан при обращении к способам «матрицирования» текстового пространства стихотворения и к составу и принципу организации самих используемых матриц, с одной стороны, и к сфере символического, с другой. И то и другое находится на службе смысла, в одних случаях — предварительной и/или «горячей», в других — претендующей на открытие «последней» смысловой глубины текста.

При осмыслении не вполне ясного, хотя и вполне «грамматически правильного» стихотворного текста на всех языковых уровнях (сложности в этом случае начинаются, как правило, лишь на уровне семантики «целого»), обычно прибегают к двум тактикам — аналитической и/или синтетической. Суть последней — в многообразии, в определенный период постоянном, перечитывании и особенно «проговаривании» стихотворения — в известном отношении до такого обессмысливания эмпирических частных смыслов, при котором логически-рациональное отступает в тень и дает возможность выйти на волю интуитивному, иррациональному, подсознательному, открывающему смысл целого, иначе говоря, «целый»

смысл, главное, нередко оставляя в пренебрежении некоторые частные смыслы. Суть же аналитической тактики семантической дешифровки — в обращении к элементарным носителям смысла, тем, пользуясь блоковым образом, «колышкам», на которые натягивается «покрывало смысла». Эти «колышки» практически чаще всего совпадают со словами. В поэтическом пространстве Маяковского наиболее информативный класс слов — существительные (это наиболее частый случай вообще, хотя есть поэтические системы, в которых ведущую роль играют прилагательные или даже глаголы). На десять строк стихотворения приходится 15 существительных (в семи строках — по два существительных, в одной — одно, в двух — ни одного; все эти три строки очень коротки — *А вы / ноктюрн сыграть / могли бы* — и, строго говоря, составляют один стих из 9 слогов, ср. другие стихи, содержащие по 9 слогов, и только один стих восьмисложен). Этот локальный словарик довольно скуден, хотя, учитывая короткость стихотворения, коэффициент субстантивности весьма значителен. Эти пятнадцать субстантивных «колышков», как бы приглашающих читателя к своеобразному семантическому *bouts-rimés*, расположены в следующей последовательности — *карта, будень, краска, стакан, блюдо, студень, океан, чешуя, рыба, зовы, губы, ноктюрн, флейта, трубы*. Подавляющее большинство этих слов «предметно» и даже «вещно»; исключения — *будень, зовы, ноктюрн* (*карта* допускает два объяснения; ослабленная предметность характеризует слова *краска* и *океан*). Эти существительные всегда (кроме одного случая) объединяются попарно — *карта будня, краска из стакана, блюдо студня, скульпы океана, чешуя рыбы, зовы губ, флейта труб*. Стоящий в одиночестве *ноктюрн* тем не менее не изолирован: легко восстанавливается последовательность *ноктюрн флейты (на флейте) ... труб*. Собственно говоря, подобное же собирание в более крупные связки («пучки») отмечено и для парных соединений — *краска из стакана будня, скульпы океана на блюде студня, зовы губ на чешуе рыбы*. Дальнейшая «коагуляция» этой разлитой по тексту «субстантивности» требует для своего осуществления уже введения предикативности⁷, и в теперешнем случае на этом пороге уместно остановиться.

Выдвинутая на передний план субстантивность, особенно в виде парных сочетаний, как бы открывает читателю-исследователю (или, точнее, облегчает открытие) возможность узрения транспозиции «парадигматического» состава на «синтагматическую» ось, что само по себе (как всякое развертывание «единовременного» во времени, статического в динамическом)⁸ увеличивает информацию, дефицит которой всегда обнаруживает себя в случае смысловой неясности и связанной с нею потребности в толковании, осмыслении. То здесь, то там начинают мерцать некие туманности, чреватые смыслом или уже являющие первые результаты «коагуляции» смысловых туманностей в некий твердый осадок.

Самая общая матрица, вступающая в действие, когда речь идет о неполноте смысла и попытке его восполнения, и имеющая своим заданием решение про-

блемы тождества-различия, позволяет выявить, хотя бы с известной относительностью, подобное и иное, отличное, а на этой основе определить линии связей и перекличек.

В парах *карта будня*, *краска (из) стакана*, *блюдо студня* слова *карта* (как план, расписание, способ организации-упорядочения), *стакан*, *блюдо* обозначают (вернее «разыгрывают») тему «вмещающего» (вместилища), а *будень* (живущий сам по себе, как придется, если только он не контролируется неким организующим началом), *краска*, *студень* — тему «вмещаемого». Первое предполагает постоянные и устойчивые, «жесткие» границы, второе — нечто, не имеющее определенных границ, довольно бесформенное, «мягкое», расплывчатое. Начальная фраза стихотворения фиксирует движение от «жесткой» формы к аморфности — *карта будня с м а з а н а* выплеснутой из *с т а к а н а* *к р а с к о й*, старое состояние как бы смыто. Во второй фразе намечается некий новый шаг — переход от аморфного к некоей «жесткой» форме, во всяком случае намек на нее: у *с т у д н я*, как и у океана, нет твердо-устойчивой формы; и то и другое «расплывчато», но увидев в малом (*блюдо студня*) великое (*океан*, образ которого как бы нейтрализует противопоставление вмещающего и вмещаемого; он и то, и другое одновременно — и великое блюдо, и расплывчатый студень), поэт узревает и более важное — первые признаки «жесткости-резкости» — *косые скулы*, образующие непосредственный переход к еще более «жестко-резким» и дифференцированным формам (*чешуя жестяной рыбы*), которые в третьей фразе отсылают к образу жести, имплицитному *водосточными трубами*. Но и тут усиливающаяся твердость и жесткость не отменяет мягкости и даже нежности, как и самого контраста этих двух начал: с чешуей вывесочной жестяной рыбы (возможно, как это нередко делалось в целях большей рекламной экспрессивности, с широко раскрытым ртом)⁹ соседствуют губы, нежнейшая часть видимой наружной плоти, как бы лишенная защитного покрова и потому особенно ранимая. Объяснительную силу (хотя и, так сказать, задним числом) к этому образу в стихотворении имеет фрагмент из позже написанной поэмы «Облако в штанах», где в «Прологе» этот образ используется в связи с тем же противопоставлением «нежный»: «грубый», в том же мотиве игры на музыкальном инструменте и в подобной же риторической конструкции, основанной на антитетической схеме, хотя и в несколько иной аранжировке (ср.: *Не ж н ы е ! / Вы любовь на с к р и п к и* *ложите. / Любовь на л и т а в р ы* *ложит г р у б ы й. / А себя, как я, вывернуть не можете, / чтобы были одни сплошные г у б ы !*)¹⁰.

Существенно отметить, что в стихотворении, здесь рассматриваемом, помимо уже названных противопоставлений, а также некоторых других (ср. малое и обыденное: большое и великое [соотв., стакан, блюдо: океан], неодушевленное, мертвое: живое, одушевленное [соотв., предметы: флейта] и др.), в том числе и эксплицируемых (ср. обыденное, старое: праздничное, новое [будни: *празд-

ник], ночь: день [ноктюрн \supset ночь: *день]]¹¹, основным и сквозным является противопоставление изменчиво-динамического характера, которое вначале выступает в варианте «расплывчатое и бесформенное (слабоформенное)» [студень]: «оформленное, твердое, жесткое» [жесть, жестяная вывеска, косые скулы], а затем — в варианте «мягкое, плавное, нежное»: «твердое, резкое, грубое». Кульминацией этого движения, реализуемой в последнем стихе текста, является синтетический образ флейты водосточных труб, в котором — несмотря на его цельно-единство — сталкиваются два, казалось бы, полностью противоположных начала — предельная нежность, мягкость и интимность и предельная грубость, жесткость и примитивность. Напряжение, неизбежное между ними, как раз и определяет направление движения профилирующего смысла стихотворения и весь его колорит, уже чреватый будущим срывом, а потом и — более того — взрывом. Здесь и возникает проблема тех смыслов, с которыми связывается образ флейты, и символического поля, в которое этот образ входит. *Флейта водосточных труб*, конечно, с неизбежностью отсылает к идее сходства, подобия двух составных частей этого образа, и это пересечение двух далеких друг от друга предметов, стягивание-сужение их в сторону тождества, собственно, только и дает возможность оценить то, что их различает, во всей силе этой розности. В старой одно- и двухэтажной Москве, уже почувствовавшей прелесть ноктюрна, независимо от того, исполнялся ли он ансамблем духовых инструментов, в котором голос флейты «разыгрывал» особенно интимную, иногда до пронзительности, тему (нередко в сочетании со струнными инструментами), или же на фортепиано (со времен Филда), сравнение флейты с водосточной трубой возникнуть не могло уже потому, что водосточные трубы не играли сколько-нибудь существенной роли в городском пейзаже — в одних случаях обходились вообще без них, пользуясь более примитивными водосточными устройствами, в других — эти трубы были коротки и, следовательно, «негромки». Лишь в эпоху усиленного городского строительства, начавшегося с 60-х гг. XIX века, и особенно в конце XIX — начале XX века, когда появились пяти- (и более) этажные здания, появились водосточные трубы, которые не только громко заговорили о себе, но и заставили прислушаться к тому, что они говорили. Урбанистическая поэзия рубежа двух веков откликнулась на этот зов, и в поэзии Маяковского водосточные трубы стали одним из важных (иногда и ключевых) знаков города и «городского», прежде всего в его звуковом («акустическом») коде, наряду с фабрично-заводскими трубами, гудевшими рано утром, созывая на работу, и вечером, оповещая о конце рабочего дня (разумеется, трубы, особенно появившиеся в это время огромные кирпичные, ставшие своего рода ориентирами в спутанном городском пространстве, были существенными знаками и в «визуальном» коде). Длинные (от полутора десятка до пятидесяти метров, а иногда и более, ср. одиннадцатизэтажный дом дешевых квартир Нирнзее в Б. Гнездиновском) водосточные трубы не могли не быть мно-

госоставными; колена трубы вставлялись одно в другое и для надежности скреплялись клепкой, шпеньками или просто проволокой, концы которой закручивались, образуя многочисленные выступы на удлинённо-цилиндрической поверхности, что действительно отчасти напоминало гигантскую флейту.

Но главное, конечно, не во внешнем сходстве, а в том, как ведут себя водосточная труба и флейта тогда, когда они действуют. «Сильная» позиция водосточной трубы — время ее функционирования, когда она, собственно говоря, и «звучит», заявляет о себе. Это случается во время ненастья, дождливой (особенно при ливне, грозе) ветреной погоды, когда потоки воды и ветер, врываясь в узкий и длинный цилиндрический канал, шумят, гремят, лязгают, режут, воют, стонут, и эти трубные звуки сливаются со звуками капель, барабаниющих по железной крыше, с шумом потока воды, наконец-то вырвавшегося из узкой трубы на широкий тротуар, и со звуками, издаваемыми неплотно пригнанными друг к другу и дребезжащими коленами жестяной водосточной трубы¹². Иногда кажется, что эти звуки издает живое существо, что оно томится, жалуется, тоскует, и что во взятой и тянущейся ноте нечто человеческое и страдающее все более и более отделяется, отчуждается от механического гудения и стука железа крыш или самой жестяной трубы. Не об этом ли уже в трагедии «Владимир Маяковский», написанной летом 1913 г.? — Обыкновенный молодой человек. [...] *Милые! / Не лейте кровь! / Дорогие, / не надо костра!* — Тревога выросла. Выстрелы. Начинает медленно тянуть одну ноту водосточная труба. Загудело железо крыш. — Человек с растянутым лицом. *Если бы вы так, как я, любили, / вы бы убили любовь / или лобное место нашли / и растлили б / шершавое потное небо / и молочно-невинные звезды*¹³.

Но не только в «звуковом» плане водосточная труба и флейта обнаруживают сходство. Более того, в самом этом плане намечается, если угодно, некая подтема, мотив, звучащий сначала неясно, на заднем плане, но вскоре обнаруживающий свое намерение продолжаться до той самой глубины, на которой в общем происходит разделение на разное и розное и между сопоставляемыми «звуковыми» устройствами возникают отношения противопоставленности. Речь идет о мотиве *л и т ь я - и з л и в а н и я*. В водосточной трубе *л ь ю т с я* потоки воды с крыши, канализируемые трубой (это именно и является ее единственным предназначением); проходя по всей длине трубы, *п р о л и в а я с ь*, дождевая вода производит звук, но он не свободен, ограничен, принудителен: он безличен и за ним не стоит ничего человеческого и творческого; более того, он не предполагает слушающего, *другого*, способного в звуковой хаотичности водного потока, сотрясающего железную внутренность трубы, уловить (точнее «вживить», «вчувствовать») некий порядок хотя бы в виде какой-то смысловой туманности, на что-то намекающей, к чему-то зовущей и воспринимаемой сначала лишь на подсознательном уровне. Во флейте *л ь ю т с я* звуки, и *з л и в а я с ь* из нее вовне: они ре-

зультат свободной воли и сознательной деятельности человека-творца, отдающего себе отчет и в пределах возможностей инструмента, и в границах своей собственной свободы, и они же, эти звуки, по замыслу творца всегда предполагают другого, хотя бы того же творца-исполнителя. Легкая и плавная «лющность», естественная переливчивость образуют главное свойство звука флейты и — шире — всех ее разновидностей («флейтовые» трубы). Замечено, что (если говорить о более точном, практически терминологическом употреблении слов-характеристик) именно в связи с флейтой чаще всего говорят о л ю щ и х с я звуках (в отношении других духовых инструментов, как и струнных, «лющность» чаще и скорее характеризует поэтически выраженное впечатление от переживания звучания инструмента)¹⁴. Эти «люющиеся» звуки, как бы освобожденные от плотности и весомости эмпирического, не просто легки и свободны: они становятся самодовлеющим и при этом творчески-гармонизирующим началом, открывающим доступ к иному, запредельному, выходящему за границы человеческих возможностей, а иногда и разумения (оттого и называют флейту волшебной, ср. название оперы Моцарта, и божественной — *И просит целый день б о ж е с т в е н н а я ф л е й т а / Ей подарить слова, чтоб л ь н у л и б к звукам тем*)¹⁵, и именно в этом коренное отличие «лющести» («текучести», «перетекаемости») звуков, издаваемых флейтой, от «лющести» водно-звукового потока в водосточной трубе, хотя вторично и эта последняя «лющность» может быть пережита, прочувствована и осмыслена в свете других образцов высокого искусства.

Поэтому едва ли можно объяснить случайностью или просто неким формалистически-изошренным произволом то притяжение, которое устанавливается нередко между словом флейта и словами (не говоря уж о понятиях), воплощающими самую идею «лющести», как, например, у Маяковского во втором не менее известном «флейтовом» месте: *Память! / Собери у мозга в зале / любимых неисчерпаемые очереди. / Смех из глаз в глаза лей, / Былыми свадьбами ночь ряди. / Из тела в тело веселье лейте. / Пусть не забудется ночь никем. / Я сегодня буду играть на флейте. / На собственном позвоночнике («Флейта-позвоночник»)*¹⁶. Впрочем, и сама звуковая структура слова флейта (: флейте) дает повод для мифопоэтического осмысления обозначения флейты в связи с идеей «лющести»¹⁷.

Но «лющность» звуков, издаваемых флейтой, иная, чем «лющность» потоков воды, гремящей во время ливня в водосточной трубе. Она — нежная, по моментам до пронзительности, и предполагает излияние такой же чувствительно-нежной, но незащищенной и легко ранимой души. Об этой своей особенности мужественно-сдержанный поэт предпочитает не говорить и, более того, вынося нежность вовне, склонен иногда вообще отрицать ее, во всяком случае, если нежность образует знак старческой расслабленности, — *У меня в душе ни одного седого волоса, / и старческой нежности нет в ней! / Мир огрумив мощью голоса, / иду...,* и лишь в особо отмеченных, крайних случаях исповедальной ситуа-

ции он не может удержаться от признаний — *Ведь для себя не важно / и то, что бронзовый, / и то, что сердце — холодной железкою, / Ночью хочется звон свой / спрятать в мягкое, в женское.* Но ведь и ноктюрн — музыка н о ч и, ночная песнь, изливающаяся из души и рассказывающая о себе самой, о любви, о **женском-нежном**. И выразить это может инструмент, предназначенный для исполнения ноктюрна и «созвучный» ему — нежная флейта¹⁸. И не вина, а беда поэта в том, что *мир жесток и груб*, что вместо флейты — водосточные трубы, вместо ноктюрна — крик, которым раздирается рот, слово-хрип, изрыгаемое обгорающим ртом поэта, вместо торжествующей песни любви или любовной идиллии — трагедия любви, распятие¹⁹ и, наконец, вместо поэта и орудия его творчества — и г р а, в которой поэт и инструмент становятся почти неразличимыми, — *на флейте. / На собственном позвоночнике*, игра на самом себе, нечто более страшное, чем другие виды «игры», о которой говорят «играть на нервах» или «вы играете мной», или «судьба играет человеком, а человек играет на трубе», или как-нибудь иначе, но в том же роде²⁰.

Очевидность возвратного, на самого себя обращенного (авторрефлексивного) хода, предполагаемого образом *флейты-позвоночника*, причем не какого-нибудь иного, а своего собственного, позволяет поставить некоторые важные вопросы и сделать некоторые наблюдения. На чем — эмпирически и трансэмпирически — основано подобие составных частей смелого образа поэта — флейты и позвоночника? Э м п и р и ч е с к и, конечно, то и другое объединяются как некое очень длинное относительно ширины и соответственно очень узкое устройство, позволяющее чему-то несравненно более важному, чем оно само, находиться внутри этого устройства, быть защищенным извне (даже если это «извне», как в случае с позвоночником, само находится внутри) и, главное, функционировать, причем в обоих случаях функция рассматривается как основная, так сказать, жизненно важная и понимаемая в каждом из этих случаев практически как единственная. Подобие не ограничивается тем, что уже указано и что, естественно, допускает значительное расширение состава «подобного». Интенсивность и особую индивидуальную выделенность общему подобию флейты и позвоночника придает как раз то, что, строго говоря, не относится к телу того и другого, но находится на нем, специфицирует его — углубления-отверстия и выступы-шпеньки (срезы и скосы). Позвоночный столб на скелете, действительно, сильно напоминает утрированную флейту с ее боковыми отверстиями и клапанными деталями для изменения высоты извлекаемых звуков.

Т р а н с э м п и р и ч е с к и й уровень подобия флейты и позвоночника связан с их функциями. В конструируемом поэтом в Прологе к «Флейте-позвоночнику» образном тексте у флейты «жизненная» функция. Можно еще раз напомнить: ситуация поэта пороговая, он на том пределе, где кончается жизнь и начинается запредельность смерти; дается «прощальный концерт» перед тем, как уйти на-

всегда; на него собираются (пусть только как знаки памяти) все, кого поэт любил — *Собери у мозга в зале / любимых неисчерпаемые очереди*; перед тем как он поставит точку пули в своем конце, поэт, как бы опережая задуманное, как чашу вина в застольной здравице, / *подъемлет стихами наполненный череп* и объявляет в надежде, что не забудется ночь никем о своей последней в жизни игре — любви и смерти (и тоже с опережением происходящего): *Я сегодня буду играть на флейте. / На собственном позвоночнике* («эмпирически» сыграть на собственном позвоночнике и поднять, как чашу, наполненный стихами, и очевидно, собственный череп, кстати, структурно-анатомически и филогенетически самый верхний и наиболее отмеченный позвонок, конечно, невозможно). Игра на флейте собственного позвоночника образует последний жизненный акт, как бы уже из глубины смерти совершаемый. В этом контексте эта игра сливается с жизнью поэта, и жизнь прервется одновременно с последним звуком флейты²¹. [Другой пример, отсылающий к мотивам «телесности» и «одушевленности» флейты, хотя и без авторефлексивности,— в поэме «Владимир Маяковский»: *В. Маяковский. Ищите жирных в домах-скорлупах / и в бубен брюха веселье бейте! / Схватите за ноги глухих и глупых / и дуйте в уши им, как в ноздри флейте*]. И если реконструируемый контекст оправдан, то становится бессмысленным вопрос о том, что с чем — флейта с позвоночником или позвоночник с флейтой — сравнивается, интерполизируется ли флейта в Я поэта или, наоборот, экстерполизируется ли позвоночник в оно флейты. И предельность ситуации, «разыгрываемой» в Прологе к поэме, и все, что известно о метафорическом пространстве Маяковского, начиная с знаменитой статьи Якобсона²², и, наконец, соображения общего характера (о них — несколько ниже) делают ответы на эти вопросы не просто неважными, но — сильнее — ненужными.

Из того же, что, действительно, и важно, и нужно, стоит сказать о двух вещах, хотя и очень разного масштаба. В о-п-е-р-ы-х, выясняется не только непосредственная связь двух флейт — *флейты водосточных труб* и *флейты позвоночника*, — но и их преемственность во времени, в развитии самой ситуации и в «логике» образа, «разыгранного» поэтом до самого конца. Через общее (флейту) водосточная труба и позвоночник входят в одну и ту же рамку, в которой актуализируется их подобие при сохранении различий в степени интенсивности, становящихся еще более рельефными. При соотносительном рассмотрении водосточной трубы и позвоночника они оказываются противопоставлены друг другу по признакам «внешний» — «внутренний», «большой» — «малый», «широкий» — «узкий», «открытый» — «закрытый», «принадлежащий миру вещей» — «принадлежащий человеку», «безлично-далекий» — «лично близкий-интимный»²³ и, следовательно, в рассматриваемом контексте — как «экстенсивное» — «интенсивное». *Водосточные трубы* — нижняя ступень той лестницы, которая кончается позвоночником, но в поэтическом опыте Маяковского от нижней ступени до верхней оказал-

ся один шаг, хотя и *саженный*. Впрочем, образ флейты присутствует и здесь, и там²⁴.

В о-в т о р ы х, существенно ввести образ позвоночника в более широкий контекст, имеющий дело с таким пространством, в котором мир и человек не просто связаны, но п о д о б н ы друг другу не в силу игры природы или случая и не в силу особой геометрии пространства, матрицирующего человека по образцу мира или наоборот, но благодаря их генетическому сродству — причем такому, при котором и человек — образ мира и мир — образ человека, говоря в общем, и мир, и человек — не более чем две формы (ипостаси) творения, принадлежащего единому Творцу, демиургу. В этой перспективе, особенно в архаичных традициях с вниманием к анатомическому строению человеческого (и, естественно, животного) тела (что, кстати, нередко связано с ритуальной практикой жертвоприношения человека, предполагающей «правильное» расчленение тела на части), а также к возможности рассматривать весь состав частей тела как своего рода универсальный «алфавит», с помощью которого можно описать и объяснить весь состав мира, каждая часть тела получает свое соответствие вне тела, в мире, и, следовательно, соответствующие слова обретают два круга значений — «узкий», строго относящийся именно к телу (чаще всего — человеческому), и более «широкий», относящийся к миру в целом или, точнее, к той общей для человека и мира основе, которая объясняет генетические (что — откуда?) и функциональные (что — для чего?) особенности как человека, так и мира.

Слово *позвоночник* уже на языковом уровне, своей внутренней формой, отсылает к идее соединения множества частей в единое целое (ср. *звенок*: *по-звон-нок*) и как бы собирания-перебора (*по звену, по звонку*) частей целого — акт, имеющий своей целью проверку состава этого целого, контроль над ним и обеспечение его сохранности, нормального и даже «усиленного» функционирования. *Позвоночник* или, иначе, *позвоночный столб, становой хребет* (ср. *становая жила, стан* и т. д.) относятся к обозначению важнейшей в е р т и к а л ь - н о й доминанты человека, равно реализующей и идею соединения-связи низа и верха, спермы и мозга (ср. выше о связи черепа, мозга и позвоночника в Прологе к «Флейте-позвоночнику»), и идею поддержания жизни, и, наконец, идею самостояния человека. *Позвоночник* — та вертикальная о п о р а, которая определяет расположение как внутренних органов, так и наружных частей тела, которые эта опора несет на себе. Но опора эта, хотя мощная и надежная, но г р у б а я. По отношению к более тонкой и нежной субстанции, находящейся внутри позвоночника, сам позвоночник — своего рода водосточная труба, говоря на языке образов поэта. Оба противопоставления — флейта: водосточная труба и флейта: позвоночник — подтверждают изоморфность обеих пар и указанное соотнесение вторых членов. При учете параллелизма между элементами эмбриогонии и «мифопоэтической» анатомии, с одной стороны, и космогонии, с

другой, неслучайно, что «образно» и функционально позвоночнику как внутреннему стержню человека соответствуют такие символы вертикальной доминанты мира, как *axis mundi*, *catena aurea*, мировой столп, мировое дерево, мировая гора и т. п. в «большом» плане и скипетр, посох, жезл, кадуцей, тирс, фаллос, шест и т. п. в «малом».

Продолговатые музыкальные инструменты — и тут флейта, особенно продольная (а не поперечная), принимающая иногда почти вертикальное положение, что соотносено с увеличением высоты тона, своего рода звуковым восхождением, вне конкуренции, — также входят в этот ряд символов сакрализованной вертикальности мира, восходящего движения, расширения возможностей, между прочим, и в музыкально-звуковой сфере (ср. историю музыкальных инструментов в Древней Греции — как духовых, так и особенно струнных — как борьбу двух тенденций: к усилению музыкального эффекта, завоеванию нового звукового пространства и к сдерживанию и контролю, позволяющему избежать перехода в опасное состояние, когда не считающееся с определенной мерой и пренебрегающее ее использование музыкального инструмента начинает грозить непредвидимыми последствиями). Позвоночник как музыкальный инструмент, флейта у Маяковского, то есть позвоночник, издающий звуки, играющий (даже «самоиграющий»), «поющий», не является уникальным явлением. Ведийское *bráhmaṇ*, реально представлявшее некую четырехчленную вертикальную конструкцию-опору, обозначало и молитвенную формулу, священное песнопение, некую устремленную к небу словесно-мелодическую конструкцию, а сочетание *bráhmaṇ & gā-* 'петь', где отношение членов грамматически может трактоваться по-разному (ср. русск. *петь около елочки* → *петь о елочке* → *петь елочку*), дает возможность для реконструкции брахмана как озвученного символа космологической вертикали.

Но сам образ позвоночника (флейты-позвоночника) у Маяковского не будет понят вполне, если его рассматривать вне «телесного» текста поэта. Речь идет о чрезвычайной, не имеющей в русской художественной литературе аналогов, насыщенности текста первого периода творчества поэта названиями частей тела. Поражает и разнообразие состава соответствующих слов²⁵, и исключительная густота их в текстах, и та во многих случаях удивительно активная роль, которую эти слова играют в образном строе этого периода, особенно в метафоре²⁶, и, наконец, очевидность и яркость целого, естественно восстанавливаемого из его частей — *целое тела из отдельных его частей*. Это целое у раннего Маяковского, несомненно, воплощает индивидуальный поэтический вариант некоего универсального, космического тела, своего рода Первочеловека как *тела по преимуществу*, представляющего собою некий агрегат членов, позволяющих как воспроизвести весь состав мира, так и стать той основной-матрицей, в соответствии с которой репродуцируется весь род человеческий. В

этом смысле универсальное космозировавшее тело, или Первочеловек, играет важнейшую роль в широком классе текстов, связанных с мифами творения, и, более того, выступает как антропоморфизированная модель мира, намечающая антропоцентрическую доминанту мира и соответствующую его перспективу (ср. воплощающие образ мирового тела-плоти мифологические персонажи типа Пуруши, Гайомарта, Адама Кадмона, Пань-гу, Птаха, Имира и т. п., из членов тела которых возникло целое мира или — иной вариант — чьи части тела возникли из элементов состава мира) как мировое «наполнение» (вед. *Puruṣa*, обозначение Первочеловека или космического тела: *purú-* 'многий', 'изобильный', *pūr-* 'наполнять'). Первочеловек равен миру, сообразен ему, более того, совпадает с ним; образ его представляется обычно в виде гигантского «все-тела», вне которого ничего нет или, если и есть, то находится в густой его тени. Этот образ актуализирует идеи полноты, самодостаточности и «центральности», выраженные в антропоморфном ключе. Но он же «разыгрывает» и тему части и целого и, следовательно, предполагает операции членения-разъединения и собирания-соединения. Именно членимость-расчленяемость образует ту особую напряженность, которая присуща этой теме. Расчленяемость целого (мирового тела) вызывает муки индивидуации, страдания жертвы и самую смерть, смерть до того монолитного первотела ради жизни многих и разных частей этого тела. Но эта жизнь, лишенная полноты, частична и частна.

В этом, лишь в общих чертах и вскользь намеченном, контексте получают освещение многие важные особенности поэтики Маяковского. Тот же гигантизм, обнаруживающий себя как в предельно великом, так и в предельно малом (ср. пристрастие поэта соответственно к увеличительным и уменьшительным суффиксам), та же ориентированность на язык «тела», та же подчеркнутая антропоцентричность, но в варианте форсированной эго-центричности, в самой высокой степени характеризуют главного и по сути дела единственного героя стихотворений и особенно поэм раннего Маяковского. Трагедия «Владимир Маяковский» и поэма «Человек» подчеркнута, вплоть до шаржа, говорят именно о таком герое, совпадающем с автором, о своем космозировавшем, «мировом» Я, выступающем как голос мира, «разыгрываемого» на клавиатуре телесного состава.

Помимо приводимого в этой статье словаря элементов «телесного» кода, используемых Маяковским, и списка элементарных (в принципе двучленных) сочетаний, в которых такой элемент может находиться в «сильной» (независимой) или «слабой» (зависимой) позициях, а иногда и в обеих одновременно (*горло сердца*, *ноги нервов*, *ладони рук*, *шеищи глав*, *волосы души*, *ноготь мизинца*, *кровь сердца*, *морщинка ротика*), и которые чаще всего образуют метафоры²⁷, формирующие особый «телесно-метафорический» пласт, нужно особо указать на объем метафоризируемого материала в текстах, использующих этот код, и на вторичную консолидацию изолированных «телесно-метафорических» островков в

сплошную огромную метафору тела, которая под стать огромности героя и еще раз отсылает к некоей космизированной схеме. Особенно показательны примеры, в которых обозначение той или иной части тела находится, во-первых, в «сильной» позиции и, во-вторых, обладает более чем единственной валентностью. В этих случаях вокруг «сильного» телесного элемента образуется некое силовое поле, элементы которого входят друг с другом во вторичную связь.

Ср. несколько примеров: **глаз(а)** — солнца, новолуния, звезд, окон, маяка, телескопов, костелов, труб, колодцев (ср. **око** Галиции); **рука (руки)** — реки, мостов, Пресни, «Лузитании», комет; **ноги** — крика, нервов; **губы** — неба, земли, каналов, Рейна, фонарей, вещей/вещи (собств.— вещины); **шея** — рек, глав, скрипки, Варшавы (ср. **выя** — башен); **горло** — сердца, звонка, храма, города; **пальцы** — солнца, волн, улиц, давки, пуль; **зубы** — штыков, клавиш, эшафота, звезд (зубья), волн, кокаина; **щека** — площадей, кафе, Сахары; **лицо** — скуки, дождя, неба; **голова** — солнца, Дуная; **ноздри** — флейты, грома, вулканов; **волосы** — рек, души; **череп** — мира, стихов; **рот** — неба, облака; **морда** — дождя, комнаты, батарей, годов и др.²⁸, к чему следует, конечно, присоединить и одиночные метафоры, предполагающие и неметафорическое («естественное») употребление, ср.: *сердце столиц при «естественном» сердце человека или ладонь столика при ладони ручек, ср. соответственно груди болот, пяты фраз, колени шпал, челюсть домов, лбы городов, кость небосвода, ресницы сосулук, слезы морей, и элементарные «естественные» контексты ключевых слов в этих сочетаниях. Но особенно важны в свете микро-макрокосмического единства, вытекаемого из соположения состава человека и состава мира и поэлементного их сравнения под углом подобия и даже тождества, примеры прямых или косвенных, в реконструкции, сопоставлений «уподобляюще-отождествляющего» характера, образующих своего рода единый и цельный образ. Именно они образуют прямую и непосредственную аналогию с тем типом, который реализуется в образе флейта-позвоночник. Несколько примеров — Идите голые лить на солнцепеке / пьяные вина в меха груди, / дождь-поцелуи в угли-щеки («Любовь») [откуда — *меха груди, *дождь поцелуев, угли щек]; вулканы-бедра, шея-язва, ручонки-флаги, глаза-пара жестянок, сердце наш барабан, наше золото звенящие голоса, грудь наша — медь литавр, все вы, люди / лишь бубенцы / на колпаке у Бога, губы — раны, реки — / тысячеверстые жилы, *глаза-бочки (Глаза наслезненные бочками выкачу), *лицо-простыня, *губы-люстры (с лицом, как заспанная простыня, / с губами, обвисшими, как люстра), *глаза — ямы могил, *душа-канат, *пуп-волчок, *глаза твои — два луча, Глазенки-щелки две, мои глазища — всем открытая собора дверь и т. п. За счет дальнейших реконструкций-экспликаций, для внимательного читателя естественных, а иногда и почти автоматических (читатель, не обладающий должной аналитической остротой взгляда, тем не менее может, даже через подсознание, приобщаться к ощущению этой гипертрофиро-*

ванной телесности), возможно соединение-собрание всех этих многочисленных и разнообразных островков «телесного» в материк и представление его как некоей целостной картины, структура и ведущие принципы которой обнаруживают себя с несомненностью. В итоге возникает представление об определенном пласте текстов раннего Маяковского как о своего рода гигантском Пуруша-тексте, широчайшей клавиатуре парных соответствий, охватывающих — в принципе — всего человека, все свое Я, с одной стороны, и насквозь антропоморфизированный мир, с другой.

В этой двуединой микро-макрокосмической вселенной, корень которой един, определяющими оказываются пан-соматизм, пан-анимизм и, следовательно, пан-витализм. Человек становится матрицей мира, и это — чудо и праздник. Как же / себя мне не петь, — восклицает поэт, — если весь я — / сплошная невидаль, / если каждое движение мое — / огромное, / необъяснимое чудо. И далее, как бы перебирая и восхищаясь — *Две стороны обойдите. / В каждой / дивитесь пятилучию. / Называется «Руки». / Пара прекрасных рук! / Заметьте: / справа налево двигать могу / и слева направо. / Заметьте: / лучшую / шею выбрать могу / и обовьюсь вокруг. // Черепа шкатулку вскройте — / сверкнет / драгоценнейший ум. / Есть ли / чего б не мог я!* («Человек» — место, поразительно напоминающее вершинный текст ведийского антропоцентризма — «Атхарваведа» X, 2). Это чудо и сознание его — не только повод для праздника, но и сам праздник. *Зажгу сегодня всемирный праздник,* — говорит В. Маяковский, главный персонаж одноименной трагедии, как бы еще раз смазав карту будня, но уже в космическом масштабе. Здесь тоже присутствует ощущение «прощального концерта»²⁹ поэта и последнего праздника — *я, / быть может, / последний поэт* (ср.: *хотите — / сейчас перед вами будет танцевать замечательный поэт? или Я — поэт...*). И не только поэт, но и всемогущий демиург (*Я вам только головы пальцами трону, / и у вас / вырастут губы / для огромных поцелуев / и язык, / родной всем народам*) и отец, по сравнению с которым люди-дети бесконечно малы³⁰ и зависят от его снисхождения: *Вас, / детей моих, / буду учить непреклонно и строго. / Все вы, люди, / лишь бубенцы / на колпаке у Бога,* — объявляет поэт [ремарка: *поднял руку, вышел в середине*] (тема «одушевленных» бубенцов-людей неслучайно возникает в этом «музыкальном» контексте, предвосхищая то, что будет сказано совсем вскоре, ср.: *и дуйте в уши им, как в ноздри флейте*, но и в ремарке — *Начинает медленно тянуть одну ноту в односточная труба*)³¹.

Дело демиурга — творение мира. Дело поэта-демиурга — творение мира в слове, словесного образа мира. Дело же Маяковского как поэта-демиурга — творение человека в его связи с миром, выраженное в слове, вернее — образа поэта и еще точнее своего Я. В этом «эго-центрически» ориентированном сдвиге то новое, что было внесено Маяковским. Трагедия «Владимир Маяковский» — о себе. Она — свое собственное житие, разделенное на шаги-этапы своего ста-

новления как поэта. То же авторефлексивное движение присутствует и во многих других текстах поэта — и стихотворных (ср. «Человек», «Я» и другие), и прозаических («Я сам»). В поэзии Маяковского первых лет его творчества был сложен миф творения, рассказанный поэтом от своего собственного имени в первом лице, которое у него столь же часто, сколь и громко, столь же эпично, сколь и лирично — будь то гимн или интимная лирика, обнаруживающая себя в этом мире чаще всего тогда, когда возникает тема боли, столь рельефно выступающая в его поэмах — *Господа! / Послушайте, — / я не могу! / Вам хорошо, / а мне с болью-то как?* или *я — где боль, везде; / на каждой капле слезовой речи / распял себя на кресте, или — если этой боли / ежедневно множимой, / тобой ни-спослана, Господи, пытка, /.../ Жди моего визита, или — Милостивые государи! / Понимаете вы? / Боль берешь, / растишь и растишь ее: /.../ всеми артиллериями громимая цитадель головы — / каждое мое четверостишие, или — Звенящей болью любовь замоля, /.../ слышу / твое, земля: / «Ныне отпускаеши!», или — Аптекарь, / дай / душу / без боли / в просторы вывести, или, наконец, — И только / боль моя / острей — / стою, / огнем обвит, / на несгорающем костре / немислимой любви³².*

Подлинно поведать об этой боли, выразить ее до конца может только сам человек, идя глубже — только страдающее тело, та «поющая», изливающая свои муки вертикальная ось — человека ли, мира ли (ибо сама земля первенствует в страдании — *Как расплачется и растужится / Мать сыра-земля перед Господом: / Тяжело-то мне, Господи, под людьми стоять, / Тяжелей того — людей держать, / Людей грешных, беззаконных, / Кои творят грехи тяжкие...*)³³, — которая была увидена поэтом как флейта-позвоночник, рассказывавшая о муках поэта. Этот «музыкально-телесный» образ, возникший в результате склеивания, предполагает некое существенное сродство человека, представленного той частью его телесного состава, которая определяет самостояние человека и как плату за это собирает в себе всю боль, и музыкального инструмента — флейты. Чудо — человек, но чудо — и флейта: страдающая душа человека пронзительно и щемяще изливается через флейту-позвоночник, голос живого страдания жертвы, из самого центра боли, в разгар страстей, когда только и можно сказать: «вот я здесь» (перволичное местоимение я < азь происходит из и.-евр. *e-g'h-om, как раз и обозначающего свидетельство «вот-здешности»), и важно не только, что сказано (хотя это объясняет, в частности, насыщенность текстов этим Я — знаком бедствия и призывом-мольбой к спасению), но и как оно сказано³⁴.

Это введение флейты в сферу человечески-одушевленного³⁵ и страдающего, конечно, заставляет вспомнить достаточно распространенный в фольклорной словесности мотив (кстати, нередко известный и в более поздних литературных обработках) убийства человека, обычно пастуха, певца и т. п., который превращается в тростник (аналог дудочки, свирели, флейты), издающий при дуновении

ветра жалобные звуки, рассказывающие о совершенном злодеянии³⁶. Паскалевско-тютчевский образ человека как «мыслящего тростника», восходящий к библейской традиции (ср.: «И поразит Господь Израиля, и будет он как тростник, колеблемый в воде...» 3 Цар. 14, 15 или «... день, в который томит человек душу свою, когда гнет голову свою, как тростник»). Ис. 58, 5; при учете семиотической и этимологической связи слов *трость* и *тростник* существенным оказывается мотив колеблемой ветром трости—Мф. 11, 7, Лк. 7, 24; через сопоставление тростника порознь с человеком и с флейтой возникает известное подобие и двух последних—человека и флейты) и усвоенный и современной культурой, в которой он стал почти клише, в конечном счете имеет свои корни в мифопоэтическом представлении о флейте как о своего рода субституте человека, его «музыкальном» двойнике. Вообще флейта, ее звуки, игра на ней содержат в себе нечто неопределенно-неясное, таинственно-двузначное, опасное, иногда роковое, обрекающее на смерть или, точнее, на некое «музыкально-растительное» инобытие. Здесь достаточно сослаться на античную традицию. Имя сатира (или силена) Марсия, учитывая широкое распространение мифа о нем в литературе, живописи, скульптуре, первым приходит на память. Мифологический персонаж круга Кибелы, Марсий был родом из Фригии; ему приписывают изобретение экстатически-иступленного тона, получившего название «фригийского». Достигнув высшего искусства в игре на флейте³⁷ и возгордившись, он вызвал на состязание Аполлона, игравшего на кифаре и победившего Марсия. Более того, победитель содрал с Марсия кожу и повесил ее во Фригии у истоков Меандра (Hdt. VII, 26; Xenoph. Anab. 1, 2, 8). При звуках флейты кожа начинала шевелиться, как бы в воспоминание случившейся с Марсием истории; при звуках же песнопений в честь Аполлона кожа оставалась неподвижной. Этот миф важен в узком смысле как свидетельство борьбы между флейтой и кифарой³⁸ как представителями духовой и струнной музыки, а в широком смысле—как отражение борьбы между экстатическим и гармоническим началами, между Дионисом и Аполлоном. Вместе с тем миф о Марсии как великом мастере игры на флейте, подвергшемся мучительной пытке и лишенном жизни, и о превращении его (собственно, содранной с него кожи) в своего рода флейту (человек-музыкальный инструмент, на котором отныне играет ветер) вполне укладывается в ту же схему, что и мотив флейты-позвоночника, рассмотренный выше. И этот случай не является единственным. Другой античный миф о нимфе-гамадриаде из Аркадии Сиринге «разыгрывает» ту же идею в довольно сходном варианте. Преследуемая Паном и достигшая реки Ладон, Сиринга умолила местных наяд спасти ее, и они превратили Сирингу в тростник, который при дуновении ветра производил печальный, жалобный звук. Преследователь нимфы Пан сделал из тростника свирель, назвав ее по имени Сиринги, и с тех пор сделал свирель постоянным своим музыкальным инструментом. И в этом случае музыкальный инстру-

мент флейтового типа и игра на нем становятся ценой жизни. Примеры этого рода могли бы быть продолжены и на материале других мифопоэтических традиций, а также расширены за счет несколько иных вариантов наказания музыканта за дерзость. Фамирис, сын музыканта Филаммона и нимфы Аргионы, знаменитый своим искусством игры на кифаре, вызвал на соревнование Муз, предложив им определенные условия (победа давала ему право стать их возлюбленным, поражение означало готовность отдать Музам то, что они от него пожелают). Дерзость Фамириса была наказана: проиграв, он был лишен Музами не только зрения, но и голоса и умения играть на кифаре (Ном. II., 594—600)³⁹. Однако здесь дальнейшие примеры едва ли нужны: тайный нерв игры на флейте, кажется, нащупан, и его присутствие и действие во флейтовом фрагменте в поэзии Маяковского, похоже, не требует новых аргументов.

* * *

Поскольку из двух образов — флейты водосточных труб и флейты-позвоночника — первый предшествовал во времени второму и поскольку по существу, по логике художественного развития второй образ предполагает первый, строится с его учетом и как его продолжение-развитие, ключевым для определения внешнего контекста флейтовой темы нужно с несомненностью признать образ флейты водосточных труб. Источником этого образа, главной его опорой нужно признать два стиха из первого из бодлеровских «Spleen'ов» (*Pluviôse, irrité contre la ville entière...*), а именно — *L'âme d'un vieux poète erre dans la gouttière / Avec la triste voix d'un fantôme frileux*⁴⁰. Собственно говоря, это блуждание души поэта в водосточной трубе, о котором можно судить по *triste voix*, исходящему из трубы, уже и оформляет тот образ, который был замкнут Маяковским соединением трубы (водосточных труб) с флейтой⁴¹. *La triste voix* у Бодлера, конечно, принадлежит поэту, так же, как и у Маяковского ноктюрн, сыгранный на флейте водосточных труб, и игра на флейте-позвоночнике предполагает одновременного исполнителя — самого поэта.

Если вопрос об источнике образа водосточных труб как своего рода музыкальном инструменте, голосе поэта не вызывает сомнений при рассмотрении этого вопроса в историко-литературном плане, то конкретные пути знакомства Маяковского с этим сонетом Бодлера едва ли могут быть определены с такой же несомненностью. Разумеется, нельзя полностью исключать того, что русский поэт мог непосредственно познакомиться с французским текстом бодлеровского сонета, хотя, как известно, ни с французским, ни с каким-либо другим иностранным языком Маяковский знаком не был. И все-таки такое знакомство с французским текстом могло состояться, благо в окружении молодого Маяковского были люди, хорошо знавшие и французский язык, и французскую поэзию (в частно-

сти, и Бодлера), и к тому же готовые охотно и бескорыстно помогать поэту. В фрагменте «Прекрасный Бурлюк» из «Я сам» Маяковский напишет: «Мой действительный учитель. Бурлюк сделал меня поэтом. Читал мне французов и немцев. Всовывал книги. Ходил и говорил без конца. Не отпуская ни на шаг»⁴². Вероятность того, что Бурлюк читал с Маяковским именно французского Бодлера, достаточно велика.

И тем не менее у Маяковского были и другие весьма вероятные случаи познакомиться с образом водосточных труб французского поэта, не выходя за пределы русской литературы. Два текста особенно заслуживают упоминания в этой связи. Один из них — статья Ивана Коневского «Предводящий протест новых поэтических движений (стихи Лафорга)», написанная в 1897 г. и появившаяся в печати семь лет спустя, уже посмертно⁴³. Нужно отметить, что эта статья — одно из лучших и своевременных введений в новую французскую поэзию и что имя Коневского было известно в раннефутуристическом кругу и даже привлекало к себе внимание (отчасти из-за трагической судьбы одинокого поэта, утонувшего в возрасте 23 лет) и кое-кем ценилось⁴⁴.

В названной статье, в начале ее, Коневской пишет:

«Сирью и почти безвестною томилась посреди этого духовного ущерба затаенно-скорбная личность Бодлера. В вечно-талую парижскую зиму он исходил от своего зябкого и сиплого сплина, и тогда у него слагались те напевы, в которых чувствуется тоска, проникающая каждый кирпич, каждую водосточную трубу городских зданий. От запотевших, глядевших на улицу окон он уходил прижиматься к жидкому теплу, исходящему от изящных французских каминов. В такой атмосфере создавалась бодлеровская поэзия (...) Пронизывающий холодом и чопорностью, этот «сон Парижанина» всецело был выражением той отчаянной жажды «н о в о г о», небывало великого, которая не в силах была утоляться привычным обиходом окрестной жизни. (...) Он задыхался от спертости обдававшей его атмосферы и рвался вздохнуть полной грудью. Это же бессилие его прозреть в чем бы то ни было на свете величие и гармонию (...), породило знаменитый клич!

Plonger au fond du gouffre — Enfer ou Ciel, qu'importe? —

Au fond de l'inconnu, pour trouver du nouveau!

И это слово сделалось впоследствии для всех отбившихся, подобно Бодлеру, (...) талисманом к изысканию и созданию самых пестрых вычур, «искусственных эдемов»⁴⁵.

Другой текст, который мог бы открыть Маяковскому доступ к сонету Бодлера, — статья Иннокентия Анненского «Что такое поэзия?», опубликованная впервые в «Аполлоне» (1911, № 6. С. 51—57), но написанная еще в 1903 г. «Бодлеровский» фрагмент этой статьи ценен и воссозданием той атмосферы, которая многое объясняет в сонете, и тем, что он является по сути дела предельно четким и экономным введением именно в этот сонет, выступающий представителем всего творчества поэта и вскрывающий тайный нерв бодлеровской поэзии. Этот фрагмент уместно привести полностью:

«Открываю наудачу книгу поэта, стоящего на грани двух миров,— романтики и символизма,— Бодлера.

Вот 77-й цветок из его «Мучительного букета»⁴⁶:

Pluviôse, irrité contre la vie entière
De son urne à grands flots verse un froid ténébreux
Aux pâles habitants du voisin cimetière
Et la mortalité sur faubourgs brumeux.

Mon chat sur le carreau cherchant une litière
Agite sans repos son corps maigre et galeux.
L'âme d'un vieux poète erre dans la gouttière
Avec la triste voix d'un fantôme frileux.

Le bourdon se lamente et la bûche enfumée
Accompagne et fausse la pendule enrhumée,
Cependant qu'en un jeu plein de sales parfums,

Héritage fatal d'une vieille hydropique,
Le beau valet de coeur et la dame de pique
Causent sinistrement de leurs amours défunts.

Если вы захотите видеть в этом сонете галерею «образов», то из поэтического перла он обратится в какую-то лавку au bric-à-brac.

Месяц дождей, злой на все живое, бросает с неба воду целыми шайками: до бледных обитателей кладбища достигает только черный холод, но в тумане предместья уже гнездятся эпидемии. На моем окне кошка ищет улечься поудобнее и без отдыха движет своим худым и паршивым телом.

Душа старого поэта блуждает в водосточной трубе, и у нее грустный голос зябкого привидения. Жалобно стонет колокол, а в камине головешка подпекает фальцетом стенным часам, у которых насморк. Между тем в колоде карт, среди ароматов грязи—покойница страдала водяной—красавец валет червей и дама пик зловещим шепотом перебирают эпизоды из своего погребенного романа.

Я не знаю, о чем думаете вы, читатель, перечитывая этот сонет. Для меня он подслушан поэтом в осенней капели. Достоевский тоже слушал эту капель и не раз. «Целые часы,—говорит он,—проходили таким образом, дремотные, ленивые, сонные, скучные, словно вода, стекавшая звучно и мерно в кухне с залавка в лохань» («Господин Прохарчин». Соч. Дост. 1, 174, изд. 1886 г.).

Сонет Бодлера есть отзвук души поэта на ту печаль бытия, которая открывается в капели дружную созвучную себе мистическую печаль. Символы четырнадцати строк Бодлера—это как бы маски или наскоро наброшенные одежды, под которыми мелькает тоскующая душа поэта, и желая, и боясь быть разгаданной, ища единения со всем миром и вместе с тем невольно тоскуя о своем потревоженном одиночестве»⁴⁷.

Эти примеры, как и некоторые другие, показывают, каким мог быть путь Маяковского к образу «играющей» водосточной трубы, берущему свое начало в сонете Бодлера. Но даже если предполагать иной путь, более непосредственно соединяющий русского поэта с Бодлером, то приведенные фрагменты из Коневского и Анненского о «водосточной трубе» все-таки тоже могли сыграть свою роль, хотя бы повторительно-напоминательную. Вообще в начале 10-х гг. XX ве-

ка (а отчасти и несколько раньше) и независимо от разных авторов и во взаимной зависимости в русской литературе складывался некий комплекс, в котором рельефно выступала тема флейты. С нею Маяковский и соединил тему водосточных труб, слив их в единый образ. В том круге, который и для Маяковского был своим, в эти годы выходят две книжки стихов, объявляющих «флейтовую» тему уже в своих названиях. Речь идет о сборнике стихотворений Б. Лившица «Флейта Марсия» (Киев, 1911), название которого определяется первым стихотворением, носящим программный характер,— победа Аполлона неверна: *О Марсиевых ранах / Нельзя забыть. / Его кровавый след / Прошел века; фригийский звон неумерщвлен и будет жить: И высь — твоя. Но меркнет, меркнет пламя, / И над землей, закованною в лед, // В твой смертный час, осуществляя чей-то / Ночной закон, зловеще запоеет / Отверженная Марсиева флейта.* Старая мифологическая тема развивает и интенсифицирует идею, едва ощутимую в античных вариантах о Марсии, соединяя ее с потребностями, ставшими актуальными в начале XX века⁴⁸. Другой стихотворный сборник с «флейтовой» темой появился тремя годами позже. Его автором был Н. Асеев. Сборник назывался «Ночная флейта. Стихи. (М., 1914), и это название навеяно последним стихотворением книги «Фантасмагория» Н. С. Гончаровой. *Неумерщвленный бред, слышимый в пэанах сынов Марсия спустя века, откликнулся в «Ночной флейте» мотивом безумной песенки, выводимой флейтой: Летаргией бульварного вальса / Усыпленные лица подернув, / В электрическом небе качался / Повернувшийся солнечный жернов; /.../ Под бичами крепчающей стужи / Коченел бледный знак Фаренгейта, / И безумную песенку ту же / Выводила полночная флейта.* Разумеется, общий «флейтовый» контекст в существенной мере должен учитывать и приведенные выше (сноска 38) примеры из «Фамиры-кифарэда», и ряд других, из которых важнее прочих фрагмент из второго явления первого действия трагедии «Лаодамия» (первая публикация — «Северная речь». СПб. 1906, 137—208; дата окончания трагедии — 13 июня 1902 г.), озаглавленный как Песня флейты (этой части предшествует Песня бубна, а за нею следует Песня арфы)⁴⁹. Этот «флейтовый» контекст может быть еще более уплотнен при обращении к образам Пана и Фавна, чаще фавнов, с которыми органически связано представление о свирели, флейте (ср. «флейту Пана» — *Πανός αὐλός*, ср. *Fauni tibia* и *Faunius versus = Saturnius versus (numerus)*). Эта связь отмечается, начиная с идиллий Феокрита, проходит через изображения этих персонажей в искусстве античной эпохи и Ренессанса, оживляется во французском искусстве рубежа XIX—XX веков — и не только в литературных обращениях к образам античности, но и в музыке и живописи. Достаточно назвать прелюдию Дебюсси «Послеполуденный отдых фавна» и картину Боннара «Играющие фавны», оказавшуюся, между прочим, в начале века в Москве. В русской поэзии этого времени фигуры Фавна, фавнов, Пана тоже не были обойдены (Анненский, Вяч. Иванов, Лившиц и др.).

До сих пор при рассмотрении «внешнего» контекста образа флейты водосточных труб у Маяковского и источника этого образа, оказавшегося «бодлеровским», оставался в тени другой образ — флейты-позвоночника, «разыгрывающий», как уже упоминалось, тему игры на самом себе, функционирования героя-поэта как музыкального инструмента, мучительности этой игры, страдания-страстей вплоть до самораспятия и смерти. Об определении с достаточной точностью источника этого другого образа говорить трудно и настаивать на том или ином предположении было бы опрометчивым. Но в этом случае, как и всегда, когда речь идет о великих произведениях искусства и прежде всего о соответствующих образах, несравненно важнее некое глубинно-внутреннее сродство в духе — поверх причинно-следственной сети, ибо, как было сказано позже, причины бывают у кухонных ссор, но не у подлинно великого, и только самое великое беспричинно и «так неуместно и несвоевременно»; к этому можно добавить — в духе только что сказанного, — что в этой ситуации сам вопрос о причинах и источниках общего, совпадающего бессмыслен, потому что «кто-что-откуда»-проблема едва ли не перевешивается чем-то более важным — самим духом искусства, поэзии, выбирающим для своего воплощения того и то, кто и что ему нужны, или — спокойнее и «объективнее» — независимой медиацией разными поэтами самого духа поэзии, его силы, ищущей себе приложения и воплощения и, по сути дела, единственным подлинно самодостаточным, независимым и активным началом.

Именно в этом контексте образ флейты-позвоночника делает оправданным обращение к Шекспиру, конкретнее — к «флейтовому» фрагменту «Гамлета». Этот фрагмент находится в конце второй сцены третьего действия⁹⁰: «Возвращаются музыканты с флейтами (*with recorders*). Г а м л е т. А, ф л е й т ы! Дайте мне одну на пробу. Отойдите в сторону. Что это вы все вьетесь вокруг, точно хотите загнать меня в какие-то сети? — Г и л ь д е н с т е р н. О принц, если мое участие так навязчиво, значит так безоговорочна моя любовь. — Г а м л е т. Я что-то не понял. Ну, да все равно. Вот флейта. Сыграйте что-нибудь (*Will you play upon this pipe?*). — Г и л ь д е н с т е р н. Принц, я не умею. — Г а м л е т. Пожалуйста. — Г и л ь д е н с т е р н. Уверяю вас, я не умею. — Г а м л е т. Но я прошу вас. — Г и л ь д е н с т е р н. Но я не знаю, как за это взяться. — Г а м л е т. Это так же просто, как лгать. Перебирайте отверстия пальцами, вдувайте ртом воздух, и из нее польется нежнейшая музыка (*most eloquent music*). Видите, вот клапаны. — Г и л ь д е н с т е р н. Но я не знаю, как ими пользоваться. У меня ничего не выйдет. Я не учился. — Г а м л е т. Смотрите же, с какою грязью вы меня смешали. Вы собираетесь играть на мне (*You would play upon me*). Вы приписываете себе знание моих клапанов. Вы уверены, что выжмете из меня голос моей тайны (*the heart of my mystery*). Вы воображаете, будто все мои ноты снизу доверху вам открыты. А эта маленькая вещица нарочно приспособленная для игры, у нее чудесный тон, и тем не менее вы не

можете заставить ее говорить. Что же вы думаете, со мной это легче, чем с флейтой (*a pipe*)? Объявите меня каким угодно инструментом, вы можете расстроить меня, но играть на мне нельзя (*Call me instrument you will, though you can fret me, yet you cannot play upon me*) [перевод Пастернака].

К образности и идеям этого «флейтового» фрагмента «Гамлета» в мировой литературе обращались не раз. Прямо или косвенно многое отсюда вошло в общий фон, все более анонимизирующийся по существу и в своем расширении выпавший даже в осадок на приемлющее языковое ложе. Говорить об этом здесь нет возможности, но одно исключение все-таки сто́ит сделать. Речь идет о рассказе С. Д. Кржижановского «Клуб убийц букв» (1926), в котором намечается дальнейшее развитие — не без элемента парадоксальности — темы флейты с опорой именно на Шекспира вовне и личный душевный опыт Я-персонажа, ведущего «игру на перетянутых нервах» — своих собственных. Несколько человек, объединенные общей идеей нисхождения в «безбуквие», отказа от чтения, от сценизации с единственной целью — дать возможность «всем утонченнейшим фантазмам и чудовищнейшим измыслам, вдали от глаз, (...) прорасти и цвести — для себя», собираются и устно обмениваются своими «фантазмами», поскольку чтения и библиотеки «раздавили читателю фантазию». В тот вечер очередь говорить выпала Рару. «Мой замысел четырехактен», — сказал он. — «Заглавие: «Actus morbi». Председатель насторожился: — Виноват. Это пьеса? — Да. (...) Так и знал. Вы всегда будто нарочно нарушаете традиции Клуба. Сценизировать — значит вульгаризировать. Если замысел проектируется на театр, значит, он бледен, недостаточно... оплодотворен. Вы всегда норовите выскользнуть сквозь замочную скважину. (...) Остерегайтесь рампы! Впрочем, мы ваши слушатели». Рар начал:

« — Всемирно известный персонаж Шекспира, поднявший вопрос о том, так ли легко играть на душе, как на флейте, отбрасывает затем флейту, но душу оставляет. Мне. Все-таки тут есть некое сходство: чтобы добиться у флейты предельно глубокого тона, нужно зажать ей все ее отверстия, все ее оконца в мир, чтобы вынуть из души ее глубь, надо тоже, одно за другим, закрыть ей все окна, все выходы в мир. Это и пробует сделать моя пьеса; и, следуя терминологии, выбранной Гамлетом, следовало бы сказать, что мой «Actus morbi» не в стольких-то актах, а в стольких-то «позициях». Далее Рар излагает, в чем состоит его «фантазм» на шекспировской подкладке: «Теперь об изготовлении моих персонажей. В том же «Гамлете» есть один давно уже заинтересовавший меня двойной персонаж, напоминающий органическую клетку, разделившуюся на две не вполне отшнуровавшиеся, как называют это биологи, дочерние клетки. Я говорю о Гильденштерне и Розенкранце, существах, не представимых порознь, врозь друг от друга, являющихся в сущности одной ролью, расписанной по двум тетрадкам и только. Процесс деления, начатый триста лет тому назад, я пробую протолкнуть дальше. Подражая провинциальному трагику, ло-

мающему эффекта ради флейту Гамлета пополам, я беру, скажем, Гильденштерна и разламываю это полусущество еще раз надвое: Гильден и Штерн — вот уже два персонажа. Имя Офелия и смысл, в нем сочетанный, я беру то в плане трагедии — Фелия, то в комедийном плане — Феля. Понимаете ли, ввивая в косы то венки из горькой руты, то бумажные папиюльки, можно двоить и это. И так, для начала игры, для первой позиции пьесы, у нас уже четыре фишки; двигая ими по воображаемой доске, как шахматист, играющий не глядя на доску, я получаю следующее...»

Далее Рар излагает, что из всех этих «фантазмов» могло бы быть представлено сценой и какой сдвиг по сравнению с известной сценой «Гамлета» мог бы произойти, быть «разыгран» с участием Штерна и Фели, Гильдена и Фелии. В ход излагаемого действия вмешивается, обращаясь к Штерну, Роль: «Может, и я не хочу: быть, как вы. И наконец, я всего лишь вежлив: зовут — прихожу. Придя, спрашиваю: за чем?» Рар «внимательно всматривался вслед выпорхнувшему слову. — Вот тут я и пробую, замыслители, закрыть флейте ее первый клапан. Об это за чем Штерну нужно удариться. Ему, актеру, то есть существу, профессионально говорящему чужие слова, пожалуй, и не найти своих, чтобы объяснить своему отражению себя — отраженного». Вместо Штерна объяснение дает Рар: все, что трехмерно, дважды удваивает себя, отражаясь вовне и внутрь; оба отражения неверны: одно становится двухмерным (зеркало), другое, «вытекающее по центростремительным нервам в мозг и состоящее из сложного комплекса самоощущений», — более чем трехмерно. «И вот бедняга Штерн хотел объективировать, поднять с dna души к периферии, выманить игрой, зазвать в роль то внутреннее подобие себя; на зов пришло другое отражение — стеклитое, мертвое, спрятанное под поверхностями, отраженное вовне. Он не хочет его, отрекается от назойливого фантома и тем и создает ему объективность бытия вне себя».

Продолжая подобное «разыгрывание» темы и дав «фантазму» осуществиться до конца, Рар вдруг обрывает рассказ, к недоумению присутствующих, которым даже не ясно, «что же он, умирает или нет?» (о Штерне). И здесь в последний раз возникает образ флейты — «мало ли, что вам не ясно, — завершает Рар. — Я зажал флейте все ее прорези. Все. О дальнейшем флейтисте не спросит: он должен знать сам. И вообще, после каждого основного остается некое остальное. В этом пункте я не расхожусь с Гамлетом: «Остальное — молчание». Занавес».

Переключаясь с «флейтовым» фрагментом «Гамлета», следуя и противореча ему, из чего и выстраивается дальнейшее развитие темы вглубь, этот текст Рара как бы замыкает ту широкую рамку, внутри которой лежит пространство, небезразличное для суждения о «флейтовых» образах Маяковского, проективное пространство поиска и интерпретации. Оно образует ту часть мирового «текста флейты», в центре которого находятся и два образа-символа Маяковского

го — флейта водосточных труб и флейта-позвоночник, — определяющих энергетический потенциал силового поля флейты¹.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Впрочем, эта ориентированность на «предметность» и «косвенность» не исключает возможности контактов с «личным» и «прямым», непосредственным. Вопрос, обрывающий стихотворение на восходящем движении — *А вы / ноктюрн сыграть / могли бы / на флейте водосточных труб?*, — как бы апеллирует к ответу, по замыслу вопрошающего, отрицательному — «нет, не мог бы (не могли бы)», что — почти автоматически — имплицитно проясняет проявление подлинного смысла, кроющегося в вопросе, но пребывающего в латентном состоянии: «А вот я мог бы» или скорее даже — «А я могу» (и, более того, это и делаю). Эта связь диалогических частей столь очевидна (или, по меньшей мере, так напрашивается), что можно с основанием говорить о риторичности вопроса, содержащего в самом себе ответ.

² Следовательно, точнее было бы говорить не о диалоге, в котором голос *другого* пропущен, но о той разновидности «внутреннего» диалога, где обе партии принадлежат одному. По сути дела, как это часто бывает у Маяковского и в других случаях, перед нами вопросо-ответный «псевдо-диалог». «Диалогичность» оказывается явлением формы, ее принадлежностью. Смысловая же конструкция монологична: поэт заранее — не без изрядной самоуверенности — знает ответ, и поэтому его апелляция к *другому* как ответчику в сущности демагогична. Разумеется, такая позиция, при которой эгоцентризм в любой форме грозит принять крайне гипертрофированные, практически космические формы, а *другой* превращается в фикцию, в *quantité négligeable*, которой еще можно — самое большое — задать вопрос, но ответа которой выслушивать не нужно, поскольку это всего лишь псевдо-вопрос, насильственно вынуждающий вопрошаемого к псевдо-ответу, вполне в духе поэзии «громко-космического» Маяковского, которому собственная «великость» и своя боль мешают услышать *другого* с его «малостью» и его болью. Нельзя, однако, забывать о том, что ситуация поэта — пороговая, над бездной, что каждый «концерт» может оказаться последним (*Сегодня я / на всякий случай / даю прощальный концерт*), и слушать, а тем более слышать в этих условиях трудно даже тому, кто диалогически Ты-ориентирован, и что, наконец, не прошло и пятнадцати лет, как обещанная «точка пули» действительно была поставлена.

³ Харджиев Н. И., Тренин В. В. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970. С. 195—197.

⁴ Следует подчеркнуть, что указанному распределению метафорических рядов в значительной степени отвечают грамматические и фонетические особенности, характеризующие начало, конец и все стихотворение в целом. Так, в частности, начало и конец противопоставлены как сфера Я и сфера вы (ср. противительное А вы, образующее своего рода Grenzsinal конечного фрагмента), соответственно — прямой (индикативной) и косвенной (сослагательной) модальностей, «повествовательности» и «вопросительности» и т. д. Звуковой «портрет» начала наиболее ярко характеризуется игрой «вокально-ударных» б и э, ведущейся по определенным правилам (á—á—á—ý / á—á—á / á—ý—ý), и наличием дважды выступающего яркого комплекса с-аз- (срáзу, смáзал) при подавленности глухих смычных (их всего два — к и т). Звуковой «портрет» конца строится, напротив, на разнообразном и хаотичном спектре ударных гласных [í / ý—á / и / é—ó—ý] и, если говорить о финальном стихе, на контрасте между как бы льющимися беспрепятственно и плавно нежным дуновением (*на флей...* — ни одного смычного, ср. н, ф, л, j / й) и нерас-

торопным и затрудненным «проталкиванием» к концу (цепь с преобладанием смычных, притом глухих — т, т, л, и лабиализованных гласных заднего ряда: ó — ú, при гласном переднего ряда é в начале последнего стиха). Это столкновение двух начал — легкой и нежной «воздушности» и трудной, грубой и жесткой «материальности», — «разыгранное» фонетически, собственно, и есть конфликт флейты и водосточных труб, которым, по воле поэта, суждено стать составными частями флейты. — Что же касается наиболее очевидной характеристики всего стихотворения в целом на фонетическом уровне, то ее образует цепь глаголов в прошедшем времени.

⁵ Сообщение о диспуте — в «Московской газете» за 25 февраля 1913 г.

⁶ Еще более сильную конструкцию применит позже другой поэт при «разыгрывании» антиномии большого и малого — *Большая вселенная в люльке / У маленькой вечности спит* (очень большое в очень малом, почти — все в ничем, но и малое — бесконечно, безразмерно, ср.: *маленькая вечность*).

⁷ «Глагольность» стихотворения, как и в ряде других случаев у Маяковского, отсылает к образу поэта как демиурга-преобразователя (или даже разрушителя, во имя чего-то иного, нового, неслыханного), пророка, учителя — *сразу смазал* — то есть решительно изменил, преобразовал; *показал* — то есть открыл, явил до того скрытое; *прочел* — то есть понял в том, что есть, дано нечто новое и никому пока неизвестное; *показал & прочел*, собственно, соединяет в себе две идеи — особой творческой силы, пронизательности и открытия-показа результатов применения этой силы людям.

⁸ Ср.: «Иногда вещи, которые человеческий глаз привык воспринимать в состоянии покоя, у раннего Маяковского изображаются в вихревом движении: бегут дома, сбегаются окна, извещающая о начале азартной игры, не отстают и «вывески», см. *Владимир Маяковский. Собрание сочинений в шести томах*. Т. 1. М., 1973, 463 (комментарии, ср. «В авто»).

⁹ К *чешуе жестяной рыбы* ср. другие примеры «рыбно-вывесочной» темы: *А там под вывеской кой, где сельди из Керчи...* («Адище города»); — *Читайте железные книги! / Под флейту золоченой буквы / полезут копченые с и ги / и золотокудрые брюквы* («Вывескам») и др. Ср. также «В авто» (*В вывески разинули испуг*) и др., а также знаменитого *лунного сельдья* («Уличное»; ср. также ремарку в начале первого действия трагедии «Владимир Маяковский»: [...]) Проходящие приносят еду — железного сельдья с вывески [...]). В цитате из «Вывескам» характерно сочетание тех же сигнатур, что и в стихотворении «Я сразу смазал...» — вывески, рыба, флейта.

¹⁰ Губы — один из наиболее частых и емких «телесных» образов у раннего Маяковского (более трех десятков употреблений). Несколько примеров из числа наиболее показательных: *Я вам только головы пальцами трону, / и у вас / вырастут губы / для огромных поцелуев* («Владимир Маяковский»); — *Я искал / ее / невиданную душу, / чтобы в губы - раны / положить ее целующие цветы* (Там же); — *На лице обгорающем / из трещины губ / обугленный поцелушко броситься вырос* («Облако в штанах»); — *но дай твоих губ неисцветшую прелесть* (Там же); — *Рот зажму. / Крик ни один им / не выпущу из искусанных губ я* («Флейта-позвоночник»); — *Милые немцы / Я знаю, / на губах у вас / гетевская Гретхен* (Там же); — *я в тебя вцелую сквозь туманы Лондона / огненные губы фонарей. /.../ Улыбку в губы вложишь, / смотришь — / тореадор хорош как* (Там же); — *Последним будет / твое имя, / запекшееся на выдранной ядром губе* (Там же); — *Губы дала. / Как ты груба ими. / Прикоснулся и остыл. / Будто целую покаянными губами / в холодных скалах высеченный монастырь* (Там же); — *Это Рейн / размокшими губами лижет / иссеченную миноносцами голову Дуная. /.../ Шопот. / Вся земля / черные губы разжала* («Война и мир»); — *«Франция, / первая женщина мира, / губ принесла алость»* (Там же); — *Губ не хватает улыбке столицей* (Там же); — *Земля! / Дай исцелю твою лысеющую голову / лохмотьями губ моих в пятнах чужих позолот* («От усталости»); — *на ссохшихся губах каналов дредноутов улыбки*

(«Мы») и др.— Но губы не только нежны, чувствительны, легко уязвимы (чаще всего в «сильной» позиции принадлежности их поэту, Я, любимой): в «отрицательных» контекстах губы становятся предметом язвления, насмешки, иронии — «вы измазанной в котлете губой / похотливо напеваете Северянина! («Вам!»); — ... в будуарах / женщины / — фабрики без дыма и труб — / миллионными выделявали поцелуи, — / всякие, / большие, / маленькие, — / мясистыми рычагами шлепающих губ («Владимир Маяковский», с той же рифмой, но в обратном порядке, что и в «Я сразу смазал карту будня»: труб — губ); — И которая губы спокойно перелистывает, / как кухарка страницы поваренной книги («Облако в штанах»); — Мы / с лицом, как заспанная простыня, / с губами и, обвисшими, как люстра (Там же; ср.: ... а в неба свисшиеся губы / воткнули каменные соски («Кое-что про Петербург»); — / вещи оживут — / губы вещицы засюсюкают: / «цаца, цаца, цаца!» («Облако в штанах») и др.; ср. в связи с темой флейты и соответствующей поэмы: — Вижу — подошла. / Склонилась к руке. / Губы волосикам, / шепчут над нами они, / «Флейточкой» называют один, / «Облачком» — другой... («Человек»).

¹¹ Конечно, самого по себе «ноктюрна» недостаточно, чтобы от него перейти к реконструкции «ночной» темы. Он не более чем первый смутный намек, поддержанный, впрочем, первым же стихом — Я сразу смазал карту будня, в котором на некоем ассоциативном уровне будня отсылает к будничного дня (только что встал и в начале дня все перекроил, сразу смазал, ср. ту же решительность в стихотворении «Ночь», 1912: *Багровый и белый отброшен и скомкан*), а эта с самого начала объявленная или, скорее, неопределенно предложенная читателю (заметит ли он это?) тема в свою очередь способствует проявлению, усилению, своего рода кристаллизации «ночного» в ноктюрне. Но это «ночное», проступающее неясно в финале рассматриваемого здесь стихотворения, поддерживается и при обращении к общему контексту поэзии раннего Маяковского, которая по преимуществу *ночная* и/или *вечерняя* (с особым вниманием к переходу от света природного к тьме, опережаемой появлением света искусственного, электрического: *а черным ладоням сбжавшихся окон / раздали горящие желтые карты или: Адище города окна разбили / на крохотные, сосущие светом адки. /... / и заплакал, когда в вечеряющем смерче /... / И тогда уже — скомкав фонарей одеяла — / ночь излюбилась, похабна и пьяна*). «Вечерне-ночная» тема, начинаясь со стихотворения «Ночь», первого выступления поэта в печати (в автобиографии сказано о нем — «первое профессиональное, печатаемое»), продолжается и далее — «Утро» (с мотивом ночи), «Адище города», «Послушайте!» (с мотивом зажигания звезд), «Война объявлена» (от начального «Вечернюю! Вечернюю! Вечернюю! / ...» до конечного А из ночи, *мрачно очерченной чернью, / багровой крови лилась и лилась струя*), «Мама и убитый немцами вечер» (*По черным улицам белые матери...; Сейчас притащили израненный вечер; И глаз новолуния страшно косится...; А вечер кричит...*), «Я и Наполеон» (мотивы прихода ночи и предсмертного солнца в общем контексте — *помните: / еще одного убила война — / поэта с Большой Пресни!*) и др., не говоря уж о поэмах.

¹² Мотив «жестяного», «железного» отмеченно подчеркнут у раннего Маяковского. Ср.: ... *пугая / ударами в ж е с т ь* («Ночь»); — *к сосцам ж е л е з н ы х матерей* («Порт»); — ... и *ж е л е з о поездов громоздило лаз* («Адище города»); — *Глаза у судьи — пара ж е с т ь н о к* («Гимн судьбе»); — *ж е л е з н ы е чудища лазят* («Хвои»); — *Руки в ж е л е з о сжимались злобой* («Революция»); — *Зовет ж е л е з о в живых втыкать* («К ответу»); — *мосты заломили ж е л е з н ы е руки* («Владимир Маяковский»); — *Загудело ж е л е з о крыш* (Там же); — и то, что *сердце — холодной ж е л е з к о ю* («Облако в штанах»); — *суровой гримасой ж е л е з н о г о Бисмарка* (Там же); — *Судорогой пальцев зажму я ж е л е з н о е горло звонка* (Там же); — *Сразу / ж е л е з о рельс всочило по жиле / в загар деревень городов заразу* («Война и мир»); — *А за / решеткой / четкой / ж е л е з н о й мысли проводов...* («Утро») и др.

¹³ Ср. еще несколько примеров: *Дождь обрыдал тротуары, / лужами сжатый жулик / мокрый, лижет улиц забитый булжником труп, / а на седых ресницах— / да! / на ресницах морозных сосулек / слезы из глаз— / да! / из опущенных глаз водосточных труб* («Облако в штанах»); — *Был вой трубы— как будто лили / любовь и похоть медью труб* («Порт»); — *Слезают слезы с крыши в трубы, / к руке реки чертя полоски* («Кое-что про Петербург») [характерны переключки в продолжениях двух последних примеров: в первом случае — *Прижались лодки в люльках входов / к сосцам железных матерей*; во втором — *а в неба свисшиеся губы / воткнули к а м е н н ы е с о с к и*] и др. «Акустические» глаголы представлены у Маяковского слишком многими примерами, чтобы здесь на них останавливаться.

¹⁴ Об этих свойствах звука флейты в связи с устройством этого инструмента и способом его использования писал еще Гельмгольц, равно уделявший внимание и «инструментально-физической» стороне дела, и вопросам восприятия. «В инструментах этой категории,— писал он, имея в виду флейтовые трубки,— тон воспроизводится тем, что направляют струю воздуха против отверстия с острыми краями, соединяющегося с какою-либо ограниченной воздушной средою. Сюда относятся главным образом флейты и большая часть органных трубок. Звучащая масса воздуха в флейтах заключена в цилиндрической полости их тела; вдувание производится ртом против немного заостренных концов амбушюра. [...] Можно довести точно так же до звучания как флейта [...] всякую воздушную среду, снабженную достаточно узким отверстием, на которое направляют узкий, лентообразный ток воздуха [...] Общее свойство всех этих труб заключается в том, что они легко воспроизводят тон и поэтому допускают большую подвижность музыкальных фигур, сила же звука не допускает никакой перемены, потому что высота тона уже заметно повышается от незначительного усиления вдувания. [...] Поэтому на этом инструменте средства экспрессии, хотя, конечно, и ограничены, но, с другой стороны, часть его необыкновенных особенностей, очевидно, зависит от того, что его тон и сливается с неизменною силою без влияний субъективных возбуждений». См. Гельмгольц Г. *Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки*. СПб., 1875. С. 132—136 (здесь же подчеркивается, что деревянные флейты дают «более нежный или заглушенный и менее резкий оттенок звука»).

¹⁵ С игрой на флейте иногда связывают наличие некоей тайны, чего-то мистического, распространяющегося и на исполнителя-флейтиста, и на слушателя. Традиция, отмеченная в узком профессиональном круге, кажется, склонна видеть во флейтисте человека, захваченного некоей тайной силой и действующего почти медиумически, а в самой флейте известную долю одушевленности, что соответствует ряду мифопоэтических версий о возникновении флейты и других инструментов этого класса (см. ниже).

¹⁶ В связи с известным сочетанием мотивов трубы и «лющести» ср. фрагмент из одного из самых ранних стихотворений Маяковского, предшествующего анализируемому («Я сразу смазал...»): *Был вой трубы— как будто лили / любовь и похоть медью труб* («Порт»); ср. также дважды повторяющийся в стихотворении «Война объявлена» мотив льющейся струи крови.

¹⁷ Так франц. *flûte* 'флейта' обнаруживает тенденцию к осмыслению, ложному по своей сути, слова через его связь с *fluer* 'литься', 'течь' (как бы о льющихся звуках флейты). Как известно, *flûte* (ср. нем. *Flöte*, голл. *fluit* и т. д.) обычно выводят из прованс. *flüto*, в котором склонны видеть результат скрещения двух слов — *flajol* 'флажолет' и *laüt* 'лютя'; если второе слово заимствовано из арабск. *al-'ūd*, то первое — в том, что касается консонантного костяка *fl-*, — может восходить и к и.-евр. **pel-*: **plē-* с характерным кругом значений — 'лить(ся)', 'изливаться(ся)', 'струиться', 'течь'; 'наполняться(ся)'; 'сотрясать'; 'дрожать', 'вибрировать'; 'звучать' и т. п.; см. Pokorny. Idg. etym. Wb.

798 ff.; ср. также многочисленные в германских языках слова с начальными fl- с идеей легкого, плавного, беспрепятственного движения (типа англ. *flee, fleet, float, flow, fly* и т. п.).

¹⁸ Следует особо подчеркнуть, что здесь речь идет не о ноктюрне во всех его разновидностях и особенностях, известных из истории музыки, и не обо всех возможных применениях флейты, но только о том аспекте ноктюрна и флейты, их соединяющем, который понадобился поэту для «разыгрывания» здесь и теперь возникающей темы. Похоже, что музыкальные познания Маяковского были невелики и приблизительны и что он использовал их в данном случае так, как ему было нужно, и именно на такой выбор он имел право.—К «нежной» флейте ср. неканоническое начало «Энеиды»: *Ille ego qui quondam gracili modulatus avena...*

¹⁹ Ср. финал «Флейты-позвоночника»: *Творишь / распятую равная магия. / Видите— /воздвиги слов / прибит к бумаге я* (ср.: «Распи, / распни его!» в «Облаке в штанах» и др.). Любимую увели любить к другому, любовь попрана, любящий поэт распят, невзирая ни на какие уверения его о собственном спокойствии (*Видите— спокоен как! / Как пульс / покойника или я / абсолютно спокоен*). Но здесь существенно подчеркнуть иное: даже в этой трагической ситуации флейта парадоксальным, почти противоестественным образом все-таки сохраняет свою связь с топикой любви как одной из форм воплощения светлого, иногда не без некоторого простодушия и наивности, положительно-приемлющего и радостно утверждаемого начала, которое столь естественно и отчетливо присутствует, например, в опере Моцарта «Die Zauberflöte». Известный музыковед пишет о ней: «В последний год своей жизни [эта встреча с флейтовой темой на пороге смерти характерна и сама по себе и в общем плане жизни Моцарта, и, наконец, в связи с очевидными, хотя и в иной аранжировке, параллелями у Маяковского.—В. Т.] Моцарт вернулся к зингшпилю в его феерической и фантастической окраске и написал в стиле одновременно наивном и замысловатом «Волшебную флейту». В этом произведении есть все, что может нравиться простодушным сердцам, и наряду с тем в нем раскрывается такое серьезное и глубокое постижение смысла жизни, такое богатство выражения и такая живость и легкость характеристики, что нет предела удивлению и восхищению перед мудростью и простотой искусства Моцарта. «Волшебная флейта» — песнь песней, п о э м а л ю б в и, в которой все формы ее нашли свое отображение в пленительной, восхищающей ум и сердце людей музыке. Текст Шиканедера — суцзя безделица, но Моцарт сумел обогатить его смысл. В конце концов, даже Гете не презрел этого сюжета и наметил продолжение «Волшебной флейты». Эта опера удовлетворила стремление эпохи Просвещения к сочетанию глубины с народным характером, но она осталась дорогой и для романтической эпохи — соединением сказки-мечты с действенной символикой дружбы и л ю б в и. «Волшебная флейта» предвещала появление «Волшебного стрелка» Вебера и «Фиделио» Бетховена», см. Неф К. История западноевропейской музыки. М., 1938, 210—211 [«Волшебной флейте» в России повезло: помимо неоднократных постановок оперы Моцарта ср. «Волшебную флейту, или Танцовщицу поневоле» (балет Маковеца в постановке Ф. Бернаделли. Москва, 1818), «Волшебный барабан, или Следствие Волшебной флейты» (балет Алябьева, постановка Бернаделли. Москва, 1827, продолжение предыдущего), «Волшебная флейта» (балет Дриго, либретто Л. Иванова, постановка — СПб., 1893)]. Этот фон (флейта как инструментальный выразитель темы любви как родственной идиллии) нужно иметь в виду, чтобы вполне оценить тот трагический, «изначальный» вариант этой темы, к которой у Маяковского и привязывается образ флейты.—Своего рода ноктюрнами можно считать и нередкие у Гете образцы «вечерне-ночной» (что обычно отражается и в названиях) лирики, чаще всего включающие в себя и тему любви, а иногда и музыки (ср. «Nachtgesang», 1802). В концовке «Kunstlers Abendlied» (1774) возникают образы, которые полезно иметь в виду в связи с темой этой заметки. Ср.: Ein lust 'ger Springbrunn' wirst du [природа.—В. Т.] mir / Aus tausend Röhren spielen (...) Und dieses e n g e Dasein hier / Zur Ewigkeit erweitern.

²⁰ Ходы, аналогичные тем, что эксплицируются из образа флейты-позвоночника, присутствуют и в других местах одноименной поэмы. Ср.: Это ему, ему же, / чтоб не догадался, кто ты, / выдумалось дать тебе настоящего мужа / и на рояль положить человечьи ноты или Все равно / твоей каждый мускул / как в рупор / трубит: / умерла, умерла, умерла.

²¹ Нужно признать, что именно авторефлексивный ход Маяковского в этом фрагменте сразу отделяет его от других, даже наиболее продвинутых опытов в этом роде типа стихотворения Случевского «После казни в Женеве» (Тяжелый день... Ты уходил так вяло... / Я видел казнь [...] / Мне снилось, я лежал на страшном колесе. / [...] / И я вытягивался в пытке небывалой / И, став звенящею, чувствительной струной,— / К какой-то сжимнице, больной и исхудалой, / На балалайку вдруг попал едва живой. // Старуха страшная меня облюбовала / И нервным пальцем дергала меня. / «Коль славен наш Господь», тоскливо напевала / И я вторил ей— жалобна звеня!...)

²² См. *Якобсон Р. О. Заметки о прозе поэта Пастернака // Роман Якобсон. Работы по поэтике. М. 1987. С. 324—338* (перевод статьи 1935 г.).

²³ Отсюда и — «бесчувственный»: «чувствующий, чувствительный» (чувствую позвоночником / хребтом/, как и диафрагмой, печенкой,— говорят о некоем особо отмеченном ощущении чего-то смутно-неясного, даже иррационального).

²⁴ Кроме уже упомянутых ранее флейты золоченой буквы и «метапоэтической» «флейточки» ср. еще один характерный «флейтовый» контекст из трагедии «Владимир Маяковский», написанной летом 1913 г., в партии В. Маяковского: Ищите жирных в домах-скорлупах / и в бубен брюха веселье бейте! / Схватите за ноги глухих и глупых / и дуйте в уши им, как в ноздри флейте.— К позвоночнику ср.: Искривился позвоночник, как оглоблей ударенный («Гимн ученому»).

²⁵ Ср. состав частей тела, некоторые из них упоминаются весьма часто, десятки раз — волосы, глаза, голова, губы, душа, зубы/ы/, кровь, лицо, ноги, пальцы, рот, рука, сердце, слеза/ы/, тело, ухо/уши, череп, шея, язык и нередко в разных экспрессивно окрашенных вариантах, ср.: волос/ы/, волосики, волосинки, волосища; глаза, глазенки, глазики, глазища; душа, душонка; ладони, ладоши; кулак, кулачик, кулачищи; лик, лицо, личико/и/; лоно, лонце; ноги, ножки; рука/и/, ручки, ручищи; тело, тельце/а/; шея, шеища; аорты, бедра, бельма, бока, борода, брови, брюхо, букли; веки, вены, виски, волосы, выя; глаза, глотка, голенище, голова, голос, горб, горло, горсть/и/, грудь, губы; душа; жилы, жир; зад, зрочки, зубы(ы); кожа, колени, космы, кости, косы, кулак; ладони, лик, лицо, лоб, локоть, лоно, лысына; мозг, морда, морщинка, мускулы, мясо; нерв, ноги, ноздри, нос; око, обрубок (ноги); пасть, плечи, плешь, подошвы, позвоночник, пряди, пузо, пуп, пятерня, пятка/пяты; ребро(а), ресницы, рожа, рот, рука; сердце, скальп, скелет, скулы, сосцы, спина, суставы; тело, темя, туша(и), труп(ы); уста, ухо(уши), усы; чело, челюсть, череп; шея; щечка; язык. К этому нужно присоединить еще две группы слов. Одна из них связана с обозначениями телесной и духовной деятельностью человека, с его физиологией, ср.: боль, вздох (вздошек), вопль, гной, гримаска, крик, кровь, мысль, плевки, поступь, пот, поцелуй(и), пульс, разум, рана, рев, румянец, рык, слюна(и), смех, улыбка, ум, цыпочки, шаг, шепот(ы) и т. п. Другая связана с обозначением частей тела животных, ср.: грива, когти, копыто, крыло/крылья, перья, рога, хвост, хобот, шерсть.

²⁶ Ср. телесные метафоры раннего Маяковского (иногда они преобразуются таким образом, что опорное слово дается в номинативе, а иногда эксплицируются из более сложных и пространственных контекстов; в таком случае они даются под астериском — *): рука реки, *неба губы, *глаз солнца, бабочка поэтического сердца, *ноги непрожеванного крика, ребра крыши, груди болот, бархат голоса, губы каналов, дредноутов улыбки, рог ада, ноздри вулканов, шепот подошвы, фраз пяты, тоски хобот, ладони столика, зубов ножи, неба рот, шея Варшавы, глаз новолуния, золотые глаза костелов, пальцы улиц, *деревянная шея скрипки, пальцы пуль, трупы крыш, сжатое

горло храма, *глаз окон, горящие руки комет, лонце земли, горло города, зубы штыков, шеищи глав, гордых голов гряды, небритая щека площадей, полосатое лицо повешенной скуки, *взмывленные шеи рек & *железные руки мостов, *гримаска на морщинке ротика облачка, пухлые пальцы солнца, шпал колени, бубен брюха, ноздри флейты, мускулы тяги, белые зубы разъяренных клавиш, *рукава переулков, сердец концы, голубой капот души, гной моргов, слезы морей, кость небосвода & *заводов копченые ржи, *нарядные юбки души, морды вылезших годов, лбы городов, стрелки волос, лысое темя времен, стрелки глаз, *ушки поцелуя, лохмотья души, рычаги шлепающих губ, седые волосы северных рек, пальцы волн, сердца лоскут, волос(ы) души, лицо дождя, гримаса дождинок, ноги нервов, пожар сердца, трещина губ, церковка сердца, горящие руки «Лузитании», тина сердца, глупая вошла воображения, грозящих бровей морщь, наших душ золотые россыпи, капля слезовой течи, кулачищ замах, зубы эшафота, череп мира, губы вещицы, громадные ноздри грома, небье лицо, щечка кафе, ресницы морозных сосулек, опущенные глаза водосточных труб, морда дождя, грязная рука Пресни, железное горло звонка, пальцы давки, кровь сердца, лапа с клещами звезд, *пещера души, *череп стихов, *зал мозга, ладони ручек, выи башен, мясо дьявола, *горло сердца, *зубья звезд, огненные губы фонарей, *щека Сахары, оскал воды, морда комнаты, морда годов, челюсть домов, полей лоно, выгоны крови, сердца столиц, загар деревень, *голова солнца, глаза колодцев, лысина купола, зубы кокаина, *цыпочки слухов, зевы зарев, *морщины окопов на челе, лед щеки, звезд глаза, *глаза маяка, *зубы волн, трупы городов и сел, *морды батарей, *крылья души, личика овал, балет скелетов, лодочки ручек, насыпи тел, *яма сердца, *узел языка, ладонь рукоплескания, веков веки, зубов резцы, мира мясо, темя ям, *роща глаз, сияющих глаз заря, *око Галиции, *губы Рейна, голова Дуная, *губы земли, языки лучей, ноготь мизинца, *губ алость, *улыбка ста лиц, солнца ладонь, черепа шкатулка, сок слюны, глобус пуза, царств тельца, глаза телескопов, лес ресниц, палки ног и т. д.

²⁷ Уплотнение и расширение «телесного» пласта происходит, конечно, и в тех случаях, когда обозначения частей тела находятся в слабой позиции, ср. бабочка сердца, сердца лоскут, пожар сердца, тина сердца, кровь сердца, горло сердца, яма сердца, церковка сердца, сердец концы; пещера души, капот души, юбки души, лохмотья души, мостовая души, крылья души, душ россыпи, мостовая души; стрелки глаз, роща глаз, заря глаз; трещина губ, алость губ, губ рычаги; сердца лоскут; голоса бархат; зубов ножи, резцы зубов; гряды голов; стрелки волос; лед щеки; бровей коромысло; лес ресниц; шкатулка черепа; колосья грудей; узел языка; лодочки рук и др. Хотя у Маяковского нет парных сочетаний, в которых оба члена совпадают и различаются лишь позицией — «сильной» или «слабой» (тип зубов ножи — ножей зубы и под.), тем не менее, несомненно, есть такие пары, оба варианта которых вполне в духе метафоризма поэта (заря глаз при *глаза зари и под.).

²⁸ Нередко эти метафоры образуют своего рода кенинги, ср.: рука реки — русло и/или рукав его, шея реки — нижняя часть реки, устье, пальцы солнца — лучи, ноздри вулканов — кратеры, лодочки ручек — ладони и т. п. Особый тип образуют «избыточно-тавтологические» метафоры — глаз солнца или голова солнца — солнце, звезд глаза — звезды, языки лучей — лучи, ресницы морозных сосулек — сосульки, пещера души — душа и т. п. Однако для подавляющего большинства случаев характерно, во-первых, что тавтологическая часть относится не к телесным обозначениям (а когда все-таки к ним, то происходит подчеркивание-углубление идеи такого обозначения: так, пещера души — не просто душа, но ее сокровенное место, так сказать душа души, ее внутреннее) и, во-вторых, что телесностью, а иногда и функциями живого существа вплоть до одушевленности «заражаются» объекты и явления, не относимые к живой природе.

²⁹ Ср.: Лягу, / светлый, / в одежде из лени / на мягкое ложе из настоящего навоза / и тихим, / целующим шпал колени, / обнимет мне шею колесо паровоза.— «Космический» реквизит обна-

руживает себя в партиях Маяковского повсюду— Небо плачет / безудержно, / звонко; /.../ солнце излоскало вас... /.../ Я бесстрашный, / ненависть к дневным лучам понес в века; /.../ я— / царь ламп! / Придите все ко мне /.../ А я [...] / уйду к моему трону / с дырками звезд по истертым сводам и особенно в той партии главного персонажа, которая так напоминает монолог Эдипа из «Царя Эдипа», где с такой силой обнаруживает себя герой, ср.: — Вот и сегодня— / выйду сквозь город, /.../ Рядом луна пойдет— / туда, / где небосвод распорот. / Поравняется, / на секунду примерит мой котелок.

³⁰ «Малость» людей компенсируется их множественностью и их беспорядочно-хаотическим движением. Для поэта они— толпа (чаще всего), табуны, орава, лава, орда, тыщи, уличные тыщи (ср. фонарные тыщи) и т. п.

³¹ Состав музыкальных инструментов в словаре раннего Маяковского достаточно обилён и разнообразен, и встречаемость соответствующих слов, несомненно, выше среднего уровня, ср.: скрипка, арфа, флейта, труба, рожок, бубен, бубенцы, погремушки, барабан, литавры, роляя (также и клавиши), ср. оркестр.

³² Каждая часть тела испытывает свою боль и вносит свой вклад в общую боль тела— и человека и мира. Народная медицина, уходящая своими корнями в представления «космологической» эпохи, и медицинские заговоры, собственно, и имеют дело как с общей болью, так и со всеми частными болями. И каждый отдельный член тела жив и одушевлен не только через свое действие и свою функцию, но, может быть, прежде всего через свою боль, как бы персонифицирующую каждый член тела, испытывающий страдание.

³³ И о стихах, и о земле, и о боли— у другого поэта: Чьи стихи настолько нашумели, / Что и гром их болью изумлен? / Надо быть в бреду по крайней мере, / Чтобы дать согласие быть землей.

³⁴ В этом отношении особый интерес представляют предсмертные слова Иисуса Христа, обращенные к Господу, как они засвидетельствованы в Евангелии от Иоанна (особенно— 17, 4—26). Среди прочего следует выделить весьма плотную насыщенность этой партии формами первого лица личного местоимения, мотив взаимного соприсутствия (17, 21 и др.) и тему прославления, тоже взаимного («И ныне прославь Меня // Ты, Отче, у Тебя Самого славою //...». 17, 5; «И славу //, которую Ты дал Мне, Я дал им: да будут едино, как Мы едино». 17, 22) и, конечно, эту идею подобия-единства.

³⁵ «Человеческий» слой флейты, независимо от других открыт Маяковским, нередко спущается до той степени (или просто открывает возможность для «инвентивных» импликаций, отчасти формального свойства), когда возникают варианты персонификации флейты— не только косвенной (сравнение звуков флейты жалобно-нежным голосом человека), но и прямой, как, например, в одном из стихотворений Н. Королевой из сборника «Медленное чтение»: Бессонна осенняя ночь. / Тревожен случайный звонок. / Хрустальная рюмочка— дочка. / Поющая флейта— сынок (стоит напомнить, что в древности различались женские и мужские флейты [о которых, в частности, упоминает Геродот— I, 17], в латинской терминологии— *tibiae dextrae* и *tibiae sinistrae*, различавшиеся по тону как высокие и низкие, басовые; сочетание того и другого достигалось в *tibiae impares*, разноголосых флейтах). Из литературы о флейте в античную эпоху ср.: Horward A. The Aulos or Tibia // *Harv. Stud. in Class. Philol.* 4, 1893; Schneider A. Zur Geschichte der Flöte im Altertum. Zürich, 1890; Abert H. Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik. Leipzig, 1899, 61ff.; idem. Die Flöte bei den alten Griechen. Berlin, 1900, 436ff; Curtis J. The Double Flutes // *Journ. Hell. Stud.* 34, 1914; Riemann H. Handbuch der Musikgeschichte. 1. Leipzig, 1919, 66ff., 102ff, 113 ff.; Huchzermeyer. Aulos und Kithara in der griechischen Musik bis zum Ausgang der klassischen Zeit nach der literarischen Quellen. Münster, 1930 (Emsdetten, 1931); Schlesinger C. The Greek Aulos. London,

1939; Wegner M. Das Musikleben der Griechen. Berlin, 1939, 58—60, 226—227; Grove's Dictionary of Music. Bd. 35, 1954 (Greek Music. Aulos—R. P. Winnington-Ingram), Bd. 4, 1955, 323—330 (H. Hickmann); Wille G. Musica Romana. 1967, 112ff; Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike. Bd. 1. München, 1975, 755—760; White H. Studies in Theocritus and other Hellenistic Poets. Amsterdam, 1979 (Ch. III. The Panpipe (or Syrinx) in Theoxenus, 37—50); Schmidt E. A. Bukolische Leidenschaft oder über antike Hirtenpoesie. Frankfurt am Main, 1987 и др.

³⁶ Как известно, в сборнике стихов Ахматовой «Из шести книг» (1940) был цикл под названием «Ива», который в более поздних изданиях носит другое название — «Тростник». Оно появляется уже в связи с ахматовским текстом «План двухтомника 1962» (РНБ. Фонд 1073, № 99, с. 3) и получает окончательное разъяснение в ответе М. В. Латманизову на его вопрос по этому поводу: «Названия «Ива» никогда не было. В сборнике «Из шести книг» для этого цикла еще не было оформлено наименование и поэтому он был назван случайно — по первому стихотворению этого раздела. Первое стихотворение — «Ива». Дальше этот цикл всегда назывался «Тростник», это его настоящее название (...)", см. Латманизов М. В. Разговоры с Ахматовой. — Русская литература 1989, № 3. С. 70; ср. также: «...Но все-таки услышат голос мой...» (Планы несостоявшихся сборников Анны Ахматовой). Вступительная статья, публикация и комментарий Н. Гончаровой. — Вопросы литературы 1993, вып. VI. С. 288—289. И сами ахматовские тексты и свидетельства, относящиеся к разъяснениям поэта, недвусмысленно говорят о глубинном смысле названия «Тростник». В дневниковых записях Л. К. Чуковской находим: «Анна Андреевна рассказала мне одну восточную легенду: о том, как две сестры убили младшую на берегу реки. Убийство им удалось скрыть. Но на месте пролитой крови вырос тростник; весной пастух срезал дудочку, дунул в нее — и тростник запел песню о тайном злодействе», см. Чуковская Л. К. Дневник 50-х гг. — Памяти Анны Ахматовой. Стихи. Письма. Воспоминания. Париж, 1974. С. 150 [к дудочке ср. Пред милой гостьей с дудочкой в руке, что позволяет думать, что и здесь, в последнем случае, дудочка как вещный образ Музы — тростник]. Уже отмечалось, что стихи «Тростника», собственно, и есть свидетельство поэта, рассказывающее «тайное злодейство» и рассказывающее о его жертвах, судьбах погибшего поколения. Разумеется, открывающее «Тростник» стихотворение-вступление, обращенное к Лозинскому, другому хранителю памяти о трагическом испытании, отсылает к этому же смысловому кругу и к этой же трагедии — И над задумчивою Летой / Тростник оживший зазвучал: у реки забвения, беспамятства, смерти вопреки всему обнаружил себя голос скорбной памяти, свидетельствующий не только о трагедии, но и о неутаймости правды и, следовательно, о вечной жизни.

³⁷ Согласно преданию, Марсий некогда нашел флейту, брошенную Афиной, которой не нравилось, что при игре на флейте безобразно раздуваются щеки (Paus. 24, 1). Одни сплошные губы поэта в контексте из Пролога к «Облаку в штанах» в контексте игры на музыкальных инструментах, с одной стороны, и темы флейты-позвоночника, с другой, могли бы отражать ту же антиэстетическую гипертрофию, что и в отмеченном у Павзания мотиве. Сплошные губы как бы отсылают к образу игры всем своим существом, выворачивания (А себя, как я, вывернуть не можете...) всего себя наизнанку, превращения себя без остатка в приложение к музыкальному инструменту. Ср. ниже о губах флейтиста в драме Анненского «Фамира-кифарэд».

³⁸ Аристотель в «Поэтике» объединял авлетику и кифаристику (как и другие музыкальные искусства, относящиеся к этому же ряду, например, искусство игры на свирели) как пользующиеся для подражания только гармонией и ритмом, что отличает их от других искусств (Poet. 1447f—1447b).

³⁹ Можно напомнить, что в том же 1913 г., когда появилось стихотворение Маяковского «Я сразу смазал...» с мотивом исполнения нокturna на флейте, посмертно была опубликована вакхическая драма Иннокентия Анненского «Фамира-кифарэд», задуманная, впрочем, еще около

1900 г. (см. письмо поэта А. В. Бородиной от 2 августа 1906 г.). Любопытно, что тема флейты устойчиво появляется в ряде мест этой драмы. Увидев Нимфу (свою мать, которую он не знает), выходящую из его шатра, он обращается к ней: Оставь мой дом. Я — нищий кифарэд: / Дверями ты ошиблась. Тут без флейты / И без венков пируют [...] / [...] женам / Я не играю, я играю звездам (последний «космический» мотив напоминает о подобных ходах Маяковского; ср. по соседству мотив безумия — Безумных здесь не печат — уходи... / Да, точно, ты — безумна [...]). В ремарке к Сцене четырнадцатой розового заката — «На оркестру сбегают группы сатиров. Немая сцена — они ищут в траве и кустах вакханок. Флейта. Кастаньеты. Пляски. Солнце близко к закату. [...], а в начале самой сцены — снова о флейте: Сатиры (пляска). Любам ночи, флейте час, / Флейте час, / Зазнобил я губы... / Нимфы, прилепите нас, / Нимфы, пожалейте нас! / Поцелуйте, любы... (характерно соседство флейты и губ, отмечавшееся выше и в связи с Маяковским). В Сцене семнадцатой ярко-лунной в партии Нимфы снова выступает тема флейты: Фамира, сын мой. Музыка идет / В сердца людей — не только по дрожащим / И серебристым струнам. Может быть, / Там, на горах, дыханье бога флейты / Тебе излечит душу [...]. Следующая вскоре ремарка весьма важна как для самой флейтовой темы, так и для одного из самых сильных мест драмы (диалог Нимфы и Фамиры), вводимого этой репликой: «Один из сатиров, который заслушался Нимфы, начинает сначала робко, потом сильнее и громче подыгрывать ей на флейте. Речь Нимфы переходит в мелодекламацию. Флейтисту и Нимфе под конец полюбилась одна фраза, и то флейта, то голос уступают друг другу, чтобы нежно поддерживать одна в другом общее желание». В ответ на призыв Нимфы (Я разведу тебя с твоей обидой / И утомлю безумием игры — / И будем спать мы под одной небридой, / Как две сестры [...]) Фамира отвечает решительным отказом: Как две сестры... Не слишком ли уж близко, / И горячо, и тесно? Так не спят, / [...] / [...] Этот план / Не подойдет нам, женщина. Ты губы / Замкнула нам минутой счастья, и / Я не скажу ни слова, ни с укором, / Ни в похвалу тебе. Но не зови / На мертвую дыханье флейты. Сердцу / Оно нечисто. Кровью налились / На лбу флейтиста жилы, и животным / Его подобны губы — так же их / Одушевить не может слово. Красны / И пухлые противны [...].

⁴⁰ Как известно, в первом посмертном издании Бодлера первая строчка была написана в несколько ином виде — вместо *la ville* оказалось *la vie*. Результат ли это опечатки или сознательной правки самого поэта, — сказать трудно. Во всяком случае оба варианта объяснения подкрепляются аргументами. За *contre la vie* говорила бы подчеркнутая в сонете тема смерти, за *contre la ville* — весь городской ландшафт стихотворения и — не последнее дело — то, что этот вариант, что бы ни произошло в самом конце жизни поэта, был им достоверно принят и авторизован; наконец, общий уровень конкретности и установка на «сниженность» и даже некоторую гиньольность делали бы в этом контексте вариант *la vie* несколько ходульным.

⁴¹ Нужно подчеркнуть, что и этот «Spleen» (*Pluviöse, irrité...*), в котором образ водосточной трубы, существенный в связи с рассматриваемой в настоящей статье темой, с большей необходимостью имплицитно мотивирует тему дождя, чем дождь — водосточную трубу, и другие «Spleen'ы» (кроме *J'ai plus de souvenirs...*) обращаются к теме л ю щ е г о с я д о ж д я (см. об этой теме в контексте флейты в связи с Маяковским выше): *Je suis comme le roi d'un pays pluvieux* или *Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle / Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis, / Et que de l'horizon embrassant tout le cercle / Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits; // Quand la terre est changée en un cachot humide, / [...] // Quand la pluie étalant ses immenses traînées / D'une vaste prison imite les barreaux, [...] // Des cloches tout a coup sautent avec furie / Et lancent vers le ciel un affreux hurlement...* (к *Des cloches* ср. бодлеровский сонет «La cloche fêlée»). Темы тоски, уныния, появляющиеся в этом окружении, также предвосхищают сходные темы и образы у Маяковского, хотя мотивировки у каждого из этих поэтов свои.

⁴² Предположение о знакомстве Маяковского с русскими переводами этого сонета Бодлера возможно, но менее вероятно — тем более что сам образ водосточной трубы мог и отсутствовать, как, например, в раннем переводе Н. Курочкина (1871). Во всяком случае у Маяковского была возможность познакомиться с русским текстом этого сонета по переводам не только Курочкина, но и А. Альвинга (1908), Эллиса (Л. Л. Кобылинского, 1908), П. Якубовича-Мельшина (1909); перевод А. Лозины-Лозинского появился несколько позже (1915) и даже теоретически не мог быть учтен Маяковским.

⁴³ См. *Ив. Коневской*. Стихи и проза. Посмертное собрание сочинений (1894—1901). М., 1904.

⁴⁴ Так, в предисловии Н. Асеева к «Близнецу в тучах», датированном ноябрем 1913 г. и написанном в дифирамбических тонах и отчасти с нарушением чувства меры, говорится, что и по праву рождения Пастернак один «из тех подлинных лириков новой русской поэзии, родоначальником которой был единственный и незабвенный Ив. Коневской». Ср. также *Пастернак Е. Борис Пастернак*. Материалы для биографии. М., 1989, 195.

⁴⁵ См. *Ив. Коневской*. Ук. соч., 171—172. Особенно характерны в «бодлеровском» фрагменте статьи Коневского мотивы «жажды нового», «поиска и нахождения нового», столь созвучные сходным мотивам раннего Маяковского (*зовы новых губ* и т. п.), отчасти упоминаемым выше.

⁴⁶ В теперешних изданиях Бодлера этот сонет идет под № 75. См., например: *Baudelaire. Oeuvres completes*. Paris, 1968, 85.

⁴⁷ См. *Иннокентий Анненский*. Книги отражений. М., 1979, 203—204.

⁴⁸ В комментариях к последнему изданию «Флейты Марсия» сообщается о посвящении, вписанном рукою Лившица в экземпляр книги, принадлежавший поэту и переводчику В. Эльснеру (*Облепленной окаменевшей глиной / Нашел я флейту Марсия / И Вы / Любовно протянули мне амфору...*) [сообщено М. Л. Гаспаровым]. См. *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец. Стихотворения. Переводы. Воспоминания. Л., 1989, 559.

В том же 1911 г. на «Флейту Марсия» откликнулся Брюсов (*Русская мысль*, 1911, № 7), едва ли вполне справедливо оценивая стихи, вошедшие в эту книгу. Но в одном критик был безусловно прав и — более того — заметил ситуацию, которая в полной мере оправдалась в ближайшие после выступления Брюсова годы, — «Никого теперь не удивит прославлением Марсия (<...>)». Действительно, в десятилетие, начиная с 1911 г., тема флейты (а значит, в известной степени и Марсия, сочетавшего в своем образе два мотива — игры на флейте и последовавшего за этим страдания) разрабатывалась как большими поэтами (Маяковский, Мандельштам, Сологуб, в варианте свирели, ср. «Свирель. 1—7», апрель—июнь 1921 г.), так и поэтами далеко не первого ряда — М. Шагинян (ср. сонет «Флейта»: *То смолкнут, то жалобой чьей-то, / Как грустная горлица, — вновь / Воркует унылая флейта / Про осень, про боль, про любовь...*), Б. Олидорт («Тростниковая флейта». М., 1914. Издал Валентин Португалов. Ср.: *И поет и звенит, не смолкая / Сквозь ночную приветную синь, / Заповедной свирелью вздыхая, / Зачарованный голос пустынь — «Знаю ласку внезапную слова...*»), А. Кудрейко (*С конем и флейтою неистов, / Я вторю пению гобоев...*) и др. На поэтический сборник «Осенняя свирель», СПб., 1911, где не раз возникает тема свирели (ср.: *В моей душе поет осенний тихий хмель, / Колышет веющие звуки, / И песнь моя проста, как алая свирель, / Свирель заката и разлуки... // И проколола грудь сосновая игла, / В огне рябин зардела мука... / И песнь моя — свирель, и песнь моя — стрела / Тобой натянутого лука; — В потаенной старой башне улыбнешься, словно в сказке, / И замрет твой кроткий голос, сердца нежная свирель (<...>) Твой жених — король угрюмый, вся в камнях его порфира, — / Я пришла среди турнира, и грустна моя свирель. — «Мелисанда»; — Там раб ее ждет нас на темном челне... / Приди — и слабея пусть стихнут во мне / Последних восторгов свирели... / Мы тайно касались руками детей, / Так будем детьми среди тайных путей, / В стране, где цветут асфодели. — «Асфодели»*), Брюсов

еще успел отозваться в упомянутом выше обзоре («Хорошую школу и умение работать обнаруживает г-жа София Дубнова в своей «Осенней свирели», но стихи ее мало оригинальны»; стоит напомнить, однако, о другой отменности Софии Семеновны Дубновой: она прожила более века, 1885—1986, и это, кажется, рекорд долголетия в русской литературе).— О «Ночной флейте» Асеева (1914) см. особо.

⁴⁹ В *Песне флейты* характерна отсылка к тростникам на Евроте, как бы обращение флейты на самое себя, точнее, на свою природную форму. В поэзии Анненского звуковая вселенная плотна, пестра, разнообразна и часто оборачивается к поэту своей тревожной, мучительной стороной. Набор музыкальных инструментов обширен и характерен — арфа, лира, цитра, кифара, бубен, флейта, но и виолончель, скрипка (смычок, струны), кастаньеты, цимбалы, фортепьяно, труба (медь — *Лишь не смолкала бы медь, / Только ей онеметь, / Только меди нельзя не звонить*) и еще дальше и шире — гармоника, шарманка, трещотка, колокола и колокольчики, бубенцы, бубенчики, пока этот ряд не растворится во всем, что звучит и что воспринимается поэтом, — от музыки сфер (*Слов непонятных течение / Было мне музыкой сфер*) и звуков природы (шум грозы — *Тоска отшумевшей грозы*), звуки дождевых струй, воды — *По трубам бежит и бурлит. «Дождик», капель — «Тоска медленных капель», пчелиное гуденье и нытье комара — «Мучительный сонет», закатные звоны в поле, скрипенье надломленных сосен — «Зимний романс» и т. п.) до «механической» музыки — *цикада жадная часов («Бессонные ночи»), стальная цикада тоски, докучный лепет горя, слышимый в звуках будильника, маята маятника («Тоска маятника»), звуки веретена, крики разносчика, железа мучительный гром («Далеко... Далеко...») и сам человек «механический» — «Я завожусь на тридцать лет, / Чтоб жить, мучительно... /... / В работе ль там не я был бы Бог без прорух, / Иль в механизме есть подвох, / Но был бы мой свободный дух — / Теперь не дух, ... / Когда б не пиль да не тубо, / Да не тю-тю после бо-бол... («Человек»), пока эта «механическая» музыка не обращает поэта к своим собственным глубинам и к уровню метафизического, когда звук исчезает и опознается по некоему нулевому знаку («Романс без музыки»), когда нет отклика (*И трубы отдаленной / Без отзыва призывы или Я люблю все, чему в этом мире / Ни со-звучья, ни отклика нет*) или когда, напротив, ночной комар обостряет слух (*И жалобы, и шепоты, и стук — / Все это «шелест крови», голос мухи... — «Кошмары»*). И всегда — тоска, боль, мука (*Но сердцу скрипки было больно — «Смычок и струны», Оттого, что петь нельзя, не мучась — «Старая шарманка», А в воздухе жила непонятая фраза, / Рожденная душой в мучении экстаза — «Буддийская месса в Париже» и т. п.) или, в лучшем случае — неслышной жизни маята («Тоска кануна»). Но из всего этого «мучительного» оркестра поразительнее и болезненнее всего звучат голоса флейты и скрипки: в них и через них изливается душа человека, еще не готового стать «механизмом».***

⁵⁰ Впрочем, некими тонкими связями этот «флейтовый» фрагмент «Гамлета» соотнесен с началом той же второй сцены, происходящей в замковой зале, где принц дает актерам советы, как им держаться на сцене. Главное в этих советах — призыв к соблюдению чувства меры, к сдержанности и естественности: *Г а м л е т. Говорите, пожалуйста, роль, как я показывал: легко и без запинки. Если же вы собираетесь горланить ее, как большинство из вас, лучше было бы отдать ее городскому глашатаю. Кроме того, не пилите воздух этак вот руками, но всем пользуйтесь в меру (but use all gently). Даже в потоке, буре, скажем, урагане страсти учитесь сдержанности (give it smoothness) [...]. Однако без лишней скованности, но во всем слушайте внутреннего голоса (but let your own discretion be your tutor). Двигайтесь в согласии с диалогом, говорите, следуя движениям, с тою только оговоркой, чтобы это не выходило из границ естественности (...that you o'erstep not the modesty of nature). Каждое нарушение меры (any thing so overdone) отстывает от назначения театра, цель которого во все времена была и будет: держать, так сказать, зеркало*

перед природой, показывать доблести ее истинное лицо и ее истинное — низости, и каждому веку истории — его неприкрашенный облик». — Этот призыв к соблюдению чувства меры имеет своим назначением помочь зрителю и читателю оценить чрезмерность той игры, которую ведут против Гамлета Гильденстерн и Розенкранц.

⁵¹ Разумеется, приведенными в этой статье «флейтовыми» примерами одноименный «текст флейты» не исчерпывается. Здесь же внимание было сосредоточено на том, что было или могло быть актуальным для Маяковского «внешним» контекстом его образов. Что же касается всей совокупности «флейтовых» примеров, о которой, конечно, можно лишь догадываться, то, пожалуй, важнее подчеркнуть специфику образа флейты в художественной литературе и в несколько «мифологизированных» и «мистифицирующих» представлениях об этом инструменте. Эта специфика, в частности, проявляется и в особой избирательности флейты под углом зрения ее встречаемости в текстах. Встречаемость образа флейты не является автоматической, статистически определяемой функцией от количества музыкальных инструментов, встречающихся в одном тексте. Так, флейта отсутствует в «сильно» музыкальных текстах, например, В. Ф. Одоевского, у которого наличествуют и весьма богатый набор инструментов — скрипка, орган, клавикорд, труба, фагот, литавры, валторны, барабан и т. п., и сознание того «обворожительно ужасного» и страждущего в самой музыке, когда «к каждому звуку присоединяется другой звук, б о л е е п р о н з и т е л ь - н ы й, от которого холод пробегает по жилам и волосы дыбом становятся на голове», в котором слышатся «то как будто крик с т р а ж д у щ е г о младенца, или буйный вопль юноши, или визг матери над окровавленным сыном, или трепещущее стенание старца, и все голоса различных терзаний человеческих являются [...] разложенными по степеням одной бесконечной гаммы, продолжавшейся от первого вопля новорожденного до последней мысли умирающего Байрона: каждый звук вырывается из раздраженного нерва, и каждый напев — судорожное движение» («Бал»), или у Достоевского в «Неточке Незвановой», где весь густой музыкальный текст первой половины держится на скрипке (ср. игру на ней, страшную, леденящую, полную отчаяния, над мертвым телом жены) и отчасти кларнете, или в сверхгустом «музыкально-концертном» тексте «Первого свидания» Андрея Белого, где есть и скрипки, и арфы, и валторны, и фагот, и трубы, и тромбоны, и барабан и вообще *инструменты*, но нет флейты.

Точно так же вероятность упоминания флейты лишь очень относительно связана с общей музыкальностью автора. Так, у Гофмана, даже в «Крейслериане» и «Житейских воззрениях Кота Мурра с присовокуплением макулатурных листов из биографии капельмейстера Иоганнеса Крейсlera» флейта не играет сколько-нибудь заметной роли, хотя в коротком рассказе-воспоминании 1809 г. «Кавалер Глюк» о флейте сказано главное. Поздней осенью в Берлине, когда столики у Клауса и Вебера нарасхват и идет неприятная беседа о чем угодно, о любых густяхах, все вдруг «тонет в арии из «Фаншон», которой принимают терзать себя и слушателей расстроенная арфа, две ненастроенные скрипки, чахоточная флейта и астматический фагот». Слушатель отвлекается и «предается легкой игре воображения, которое сзывает к нему дружественные тени», пока «проклятое трио пошленького вальса не вырывает его из мира грез». «Теперь уж я, — говорит воспоминатель, — слышу только визгливые верхние голоса скрипок и флейты да хриплый основной бас фагота; они повышаются и понижаются, неуклонно держась раздрающих слов параллельных октав, и у меня невольно вырывается точно вопль гжучей боли: — Вот уж дикая музыка! Несносные октавы!» Но все изменяется, когда музыканты, после того как с ними поговорил некий незнакомец, начали исполнять увертюру к «Ифигении в Авлиде»: «Так облекался плотью и приобретал краски тот остов увертюры, какой только и могли дать две убогие скрипки. Я же слышал, как поднялась т р о г а т е л ь н о - н е ж н а я жалоба флейты, когда отшумела буря скрипок и басов и стихнул звон литавр; я слышал, как зазвучали тихие голоса виолончелей и

фагота, вселяя в сердце неизъяснимую грусть; а вот и снова тутти, точно исполин величаво и мощно идет унисон, своей сокрушительной поступью заглушая невнятную жалобу». Незнакомец был Глюк. Авлида же, где должно было произойти жертвоприношение Ифигении, своим названием Αὐλῖς отсылает и к флейте, свирели, полому стержню, трубке (ср. тростник), струе (ср. выше о струе воды или воздуха-ветра в связи с флейтой водосточных труб (αὐλός), и к проливу, протоку, где находился греческий флот перед отправкой к Трое (Αὐλῶν), и к стоящей за тем и другим идее узости, которая и делает голос флейты по-человечески пронзительным, жалобным, тоскующим. И когда имя человека Αὐλός,— перед нами, на известной глубине, персонифицированная флейта, человек-флейта.

Из текстов русской литературы, в которых возникает тема флейты, здесь можно пунктирно отметить еще лишь несколько:

— наиболее знаменитое из самых ранних появление образа флейты в русской поэзии в стихотворении Тредиаковского «Стихи похвальные России» (1728): *Начну на ф л е й т е стихи печальны, \ Зря на Россию чрез страны дальны...* (в первом стихе первой строфы ср. перформативное *Начну*, относящееся к стихотворению, но могущее относиться и к флейте) и *Скончу на ф л е й т е стихи печальны ...* (в первом стихе последней строфы стихотворения ср. перформативное *Скончу...* в соотнесении с *Начну...*);

— знаменитое державинское *Что ты заводишь песню военну / Флейте подобно, милый Снегирь?* («Снегирь»), более чем через 170 лет откликнувшееся у Бродского — *Маршал! поглотит алчная Лета / эти слова и твои прахоря. / Все же прими их — жалкая лепта / родину спасшему, вслух говоря. / Бей, барабан, и военная флейта, / громко свисти на манер снегиря* («На смерть Жукова») [у Державина среди музыкальных инструментов бесспорное первенство принадлежит лире и арфе, но есть и валторны, рога, цитра, цевница, гитара, волынка, барабан, труба, орган, тихогром (фортепиано), колокольчик, гудки, гусли и др.];

— пушкинские примеры (*Чертог сиял. Гремели хором / Певцы при звуке ф л е й т и лир; — Славная флейта, Феон, здесь лежит. Предводителя хоров / Старец, ослепший от лет, некогда Скирпал родил; — Но чай несут; девицы чинно \ едва за блюдечки взялись, \ вдруг из-за двери в зале длинной \ фагот и ф л е й т а раздались* и др.);

— интересный отрывок о флейте (в частности, с темой «флейтизации» человека) из «Именин» Н. Ф. Павлова, 1835 («В один день — он был звезда моей жизни, второе рождение мое, театральный свисток, по которому меняется декорация, — в один день мне осмотрели зубы и г у б ы: по осмотру заключили, что я ф л е й т а, отчего и отдали меня учиться на флейте. Я плакал, но ни одно сердце не откликнулось на беззащитный плач мой [...] Поневоле я стал учиться на флейте, но скоро пристрастился к ней; музыкальные способности развернулись во мне. — Много лет прошло, как мало-помалу я начал знакомиться с известными артистами в Москве, бросил флейту, оказал большие успехи на скрипке и на фортепьяно... Наконец, пение сделалось моим исключительным занятием» — обретение собственного голоса — человеческого);

— возникновение темы флейты в антологической поэзии (ср. у И. Крешева: *Волшебно-стройная мелодия лилась / Как флейты звук, когда под шум живых фонтанов / Летит он, сладостный, в тени густых каштанов.* — «Дриада», 1842 и др.);

— у Тургенева в «Песни торжествующей любви» (Поведение Муция «не мало удивило Фабия, а Валерию даже испугало... «Уж не чернокнижник ли он?» — подумалось ей. Когда же он принялся вызывать, насвистывая на маленькой ф л е й т е, из закрытой корзины ручных змей, [...] Валерия пришла в ужас [...]; далее тема передается скрипке, а в финале органу, но однажды, как бы предвещая роковое для Валерии появление Муция после его длительного путешествия, возника-

ет как образ «антисвятости» фигура мраморного сатира, «с искаженным злорадной усмешкой лицом», который «прикладывал к с в и р е л и свои заостренные губы»);

— смысловая отмеченность «флейтовой» темы у Мандельштама, начиная с первых его шагов в поэзии; ср. вполне «традиционное» появление темы в стихотворном послании Вячеславу Иванову: *(Оглушил нас хаос темный, / Одурманил воздух пьяный, / Убаюкал хор огромный: / Ф л е й т ы, лютни и тимпаны ...)* вплоть до трагических заключительных стихов тридцать седьмого. Особого внимания (в частности, в связи с темой флейты у Маяковского) заслуживает пророческое стихотворение 1922 г. «Век», «разыгрывающее» ключевую для поэта в последние два десятилетия его жизни тему. Позвонки, позвоночник, хребет в сочетании с флейтой заставляет вспомнить образ флейты-позвоночника: *Век мой, зверь мой, кто сумеет / Заглянуть в твои зрачки / И свою к р о в ь ю склеит / Двух столетий п о з в о н к и? / К р о в ь-с т р о и т е л ь н и ц а хлещет / Горлом из земных вещей, / Захребетник лишь трепещет / На пороге новых дней. // Тварь, откуда жизнь хватает, / Донести х р е б е т должна, / И невидимым играет / П о з в о н о ч н и к о м волна (...)// Ч то бы вырвать век из плена, / Ч то бы новый мир начать, / Узловатых дней колена / Н у ж н о ф л е й т о ю с в я з а т ь. / (...)// И еще набухнут почки, / Брызнет зелени побег, / Но разбит твой п о з в о н о ч н и к, / Мой прекрасный жалкий век [...].* Но удастся ли флейте склеить / двух столетий позвонки, когда и позвоночник уже разбит, и флейта гниет, и мой прекрасный ... век стал уже жалким? Об ответе на этот вопрос можно судить по стихотворению «Чернозем» (1935, апрель) с его безнадежностью и мужественным выбором поэта: *И все-таки земля — проруха и обух — / Не умолить ее, как в ноги ей не бухай, — / Г н и ю щ е й ф л е й т о ю настраживает слух, / Кларнетом утренним зазябливает ухо. // Как на лемех приятен жирный пласт, / Как степь молчит в апрельском провороте. / Ну, здравствуй, чернозем, будь мужествен, глазаст, / Черноречивое молчание в работе.* Образ флейты снова появляется в стихотворении «Длинной жажды должник виноватый...», датированном 21 марта 1937 г. Оно — о неотвратимости беды, которую «сводит», как вино и воду, кувшин, должник виноватый: *Ф л е й т ы свищут, клеветают и злятся, / Ч то беда на твоём ободу / Черно-красном — и некому взяться / За тебя, чтоб поправить беду (в другой редакции вместо клеветают — кланутся).* А через несколько дней, 7-го апреля, пишется последнее стихотворение о флейте, скорее, о флейтисте или, еще точнее, и о самом себе, о творчестве и о гибели (Н. Я. Мандельштам в своей книге сообщает о реальной «подкладке» стихотворения — аресте флейтиста воронежского симфонического оркестра Карла Карловича Шваба, принятом поэтом как знак собственной гибели). *Ф л е й т ы греческой тэта и йота — / Словно ей нехватало молвы, — / Неизваянная без отчета, / Зрела, маялась, шла через рвы. // [...] // А ф л е й т и с т не узнает покоя — / Ему кажется, что он один, / Ч то когда-то он море родное / Из сиреневых вылепил глины. // Звонким шепотом честолюбивым, / Вспоминающим топотом губ / Он торопится быть бережливым, / Емлет звуки, опрятен и скуп. // Вслед за ним мы его не повторим, / Комья глины в ладонях моря, / И когда я наполнился морем, / Мором стала мне мера моя. // И свои-то мне губы не любви, / И убийство на том же корню. / И невольню на убыль, на убыль / Равнодействия ф л е й т ы клоню;*

— «флейтовая» тема в цветаевском «Крысолове» (1925—1926), тема которого прочно укоренена в немецкой поэтической традиции (хотя у Гете, например, в балладе «Der Rattenfänger», 1802, имеется в виду, вероятно, лютня, во всяком случае струнный инструмент: *In meine Saiten greif' ich ein ...* и *Bei Zaubersaiten ...*; ср., однако, выше о намерении Гете продолжить «Zauberflöte») и совсем по-новому разработана у Цветаевой. Стбит напомнить, что крысолов из Гаммельна, человек в зеленом — с дудочкой славит Музыку (Госпожу свою — Музыку — славлю) как образ подлинного творчества, выражения настоящей жизни, от которой бесконечно далеки обитатели Гаммельна («Прижились», — / Эта слизь называется жизнью!). Среди неоднократных примеров «флей-

товой» темы в поэме (ср.: *Не жалейте насиженных гнезд! / Так флейтист,— провались бережливость! / Вроде Ширази / Щечного— тсс... / Кажется розу / Поднял флейтист?— За музыканта за нотный крюк! / Звук!— флейтяную дырку!, а также частные случаи, когда Флейта становится своего рода говорящим персонажем, участвуя, между прочим, в диалоге со Старой крысой) выделяются два: один из них «разыгрывает» уже известное приращение флейты и литья (Звуки! Звуки! Как из лейки! / Как из тучи! Как из глаз! / Это флейта, это флейта, / Это флейта залилась! / (...)/— Флейта, лей нам! Флейта, пой нам! (...); другой— тему умирания (как— в конечном счете— наказания за неподлинность жизни) под флейту:— Вечные сны, бесследные чаши ... / А сердце все тише, а флейта все слаще... /— Не думай, а следуй, не думай, а слушай... / А флейта все слаще, а сердце все глуше... //— Муттер, ужинать не зови! // Пузыри;*

— образцы возвращения к теме флейты через топику и/или образность Маяковского. Два примера из поэтических опытов последнего времени. Первый— из сборника стихотворений А. И. Аргутинского-Долгорукого «Демидург» (1993): *Флейта, в каком очарованном джазе / поете ты страстно, надменно и нежно? / Вот и теперь отголосок мятежный / слышится мне в синкопической фразе. // Помните, милая, в буйстве стрелецком / нашей ушедшей чарующей славы / здесь, на юру, на отступном Кузнецком, / некто писал, разметая упрывы. // Так и писал, что лошадь невзрачная, / как и наш век, уморительно падала... / [...]* // Так и писал: *упала лошадь. / Лошадь упала— помните это? / Лошади тоже был нужен некролог— в степени, искренней смерти поэта. / Так и писал он: лошадь упала, / упала лошадь— пели скрипки... / Значит, и лошади— так бывало— / делали те же большие ошибки (с очевидной отсылкой к «Хорошему отношению к лошадям», 1918; ср. также наш век в связи с мандельштамовским «Век»). Второй пример— стихотворение Елены Шварц «Элегия на рентгеновский снимок моего черепа» из сборника «Войско, изгоняющее бесов» (1976). В этом стихотворении характерным образом сочетаются черты «марсиева» мифа (*Флейтист хвастлив, а Бог неистов— / Он с Марсия живого кожу снял.— / И такова судьба земных флейтистов, / И каждому ревнуя, скажет в срок: / Ты меду музыки лизнул, но весь ты в тине, / Все тот же грязи ты комок, / И смерти косточка в тебе посередине. / Был богом света бог мерцанья, / Но вечны и твои стенанья*) с намечающимся выводом «каждый человек— флейтист, каждый может оказаться в положении Марсия», и мотивы, выступающие у Маяковского в связи с флейтой,— «антропность» флейты, ее «анатомичность» (черепа [ср., также образ черепа как чаши: *Вино ли налить? при как чашу вина в застойной здравнице, / подьемлю стихами наполненный череп у Маяковского*], кость, скелет в стихотворении Е. Шварц], «авторрефлексивность» (держание в руках своего собственного черепа [*Вот стою перед Богом в тоске / И свой череп держу я в дрожащей руке*]), точнее, видение его изображения), «макро-микрокосмический» контекст (*И кидаю его [черепа.— В. Т.]— это легкое с виду ядро, / Он летит грохоча, среди звезд, как ведро*), соседство жизни и смерти (ср. *смертожизнь*) и, наконец, тема будущего, которое, однако, не представляется столь язычески-оптимистическим, как казалось оно Маяковскому (*Скорее же чувствую себя.— В. Т.]— воронкой после взрыва, / Иль памятью потерянных вестей, / Туманностью или туманом, / Иль духом, новой жизнью пьяным. // Но ты мне будешь помещенье, / Когда засвижут Воскресенье. / Ты— духа моего пупок, / Лети скорее на Восток. / Вокруг тебя я пыльным облаком / Взметнусь, кружась, твердея в Слово, / Но жаль— что старым нежным творогом / Тебя уж не наполнят снова*);*

— подчеркивание узости (не только физической) флейты («Проза Фельзена без красок: серый рисунок, острым карандашом... Скучная отчетливость. Поплавский выразился: «Кто может выслушать целый концерт для одной флейты!» Для такого рода литературы надо было локтями расчищать дорогу»— В. С. Яновский. *Поля Елисейские. Книга памяти. СПб., 1993. С. 34*) и т. п.

Коррективное дополнение.

Когда статья была написана, подписчики получили очередной номер журнала «Литературное обозрение» (1993, № 9—10), в котором опубликована ценная работа Н. А. Петровой «Мотив флейты». Маяковский и Мандельштам» (51—56). Не имея возможности входить здесь в детали, все-таки следует заметить, что наиболее важным, помимо привлечения внимания к самой теме флейты в поэзии начала века и приведения ряда редких примеров, в которых автор видит отражение соответствующих мотивов, является сама постановка темы и ее помещение в более общие рамки ницшеанской концепции соотношения дионисийского и аполлинического начал в искусстве, весьма модной в русской литературе этого времени, прежде всего в призме взглядов Вяч. Иванова, сочетавшего глубокое усвоение идей Ницше и отчасти их развитие с существенной полемикой с этими идеями. В этих рамках особенно рельефно выступают как схождения между Маяковским и Мандельштамом (в частности, в связи с мотивом флейты), так и расхождения между ними. «Творческие судьбы Маяковского и Мандельштама постоянно перехлестываются, не совпадая по фазе,— пишет автор.—[...] Маяковский искал опору вовне, Мандельштам обрел ее в себе» (Ук. соч., 55; здесь же автор напоминает, что в главке из «Воспоминаний» Н. Я. Мандельштам, носящей название «Свобода и своеволие», «подтекст противопоставления отчетливо связан с Маяковским»). Надежда Мандельштама на то, что узловатых дней колена будут связаны флейтой,— на том страшном отрезке жизни — оказалась несостоятельной. Зато мотив флейты действительно с в я з а л Мандельштама и Маяковского в неких важных глубинных элементах их поэзии и жизни.

Впрочем, флейта не только связывает, но и р а з в я з ы в а е т, р а с т о р г а е т. Об этом, в частности, ср. у Б. Лившица, сначала в «Автобиографии», затем, с некоторыми вариациями, в «Полутораглазом стрельце». В обоих случаях речь шла о возрастающих разногласиях автора с футуризмом, вплоть до разрыва с ним. «Во всех многочисленных, шумных, а зачастую скандальных [...] выступлениях «Гилеи» я принимал неизменное участие, так как несмотря на все, что меня отделяло, например, от Крученых и Маяковского, мне с будетлянами было все-таки по пути. Но — Шаманов и криве-кривейто / Мне остался чужд язык. / И двух миров несходных стык / Разрушил я свою флейтой, / Затем что стало невтерпеж / Мне покрывать сей дружбы ложь.—Разрыв, или постепенный отход стал для меня намечаться уже зимою 1913 г., во время приезда в Москву Марионетти [...] («Автобиография»; этот фрагмент в дальнейшем в таком виде не воспроизводился). В «Полутораглазом стрельце» об этом же писалось несколько иначе: «Термин возникает как поперечное сечение движения временем. Устойчивость термина предполагает, таким образом, однородность и однонаправленность движения [...] Термин «футуризм» у нас появился на свет незаконно: движение было потоком *разнородных и разнонаправленных* воль, характеризовав-

шихся прежде всего единством отрицательной цели [...] Термин, ни в какой мере не выразивший существа движения, сделался ошейником, удерживавшим меня на общей своре и мучительно сдавившим мне горло. Чтобы не задохнуться, я подставлял распорки в виде формул, противопологавших футуризму-канону футуризм—регулятивный принцип, определявших его как «систему темперамента», но эти жалкие попытки не приводили ни к чему.— *«Шаманов и криве-кривейто / Мне искони был чужд язык. / И двух миров несходных стык / Ра ст о р г н у л я с в о е ю ф л е й т о й, / Когда мне стала невтерпеж / Уже изжитой дружбы ложь»* (ср. нередкий в литературе мотив звуков флейты, *ра ст о р г а ю щ и х* душу, вынимающих ее из тела и т. п.). См. Лившиц Б. Ук. соч. С. 533—534, 550—551, 701, 707 (комментатор указывает, что *флейта* в этом контексте—аллюзия на «Флейту Марсия» Б. Лившица и что стихотворный фрагмент, возможно, намекает на Крученых, а также на хлебниковскую поэму «Шаман и Венера», 1912 [что касается предполагаемого присутствия «флейтовой» темы в этой поэме, ср.: *Мысль рождена из длинной трубки или Раньше многоголосых утра дудок.— В. Т.*]).

МАЯКОВСКИЙ, НИЦШЕ И АПОЛЛИНЕР

В трагедии Маяковского «Владимир Маяковский» образы людей, лишенных частей тела — «человек без уха», «человек без глаза и ноги», «человек без головы», — согласно Н. И. Харджиеву, имеют интертекстуальный прообраз в «Так говорил Заратустра» Ницше. В «Заметках о Маяковском» Н. И. Харджиев писал: «Первые критики трагедии особенно высмеивали эксцентричные образы действующих лиц: старик с черными сухими кошками; человек без уха; человек с растянутым лицом; человек без головы; человек без глаза и ноги; человек с двумя поцелуями. Эти чудовищные и гротескные маски не имеют прообразов ни в пьесах Андреева, ни у Хлебникова, ни у Блока. Источник этих образов — «символическая поэма» Ф. Ницше «Так говорил Заратустра»: «У одного нет глаза, у другого уха, у третьего ноги, иные потеряли язык, нос и голову, но это еще далеко не худшее, что я видел» [Харджиев, Тренин 1970:207, ср. Иванов 1989:7]. Это сопоставление входит в большое число других аналогичных свидетельств влияния Ницше на символистов (в том числе и тех, кто, как Андрей Белый, непосредственно воздействовали на Маяковского) и постсимволистов, ср.: [Rosenthal 1986]. Поскольку имя Ницше в новейшей литературе постоянно связывается с именем Кьеркегора, представляется уместным рассказать о разговоре Лили Брик с Романом Якобсоном, свидетелем которого (в доме Лили Брик) я был в середине 1950-х гг. Начиная с весны 1956 г. для Романа Осиповича стало возможным приезжать в Москву. Увидев после большого перерыва (в несколько десятилетий) Лилю Юрьевну, он спешил поделиться с ней новостями, касавшимися его занятий Маяковским, и задать ей вопросы, к ним относившиеся. Один из них был вызван выполненной под руководством Якобсона диссертацией, где речь шла о следах влияния Кьеркегора на Маяковского. Лилиа Юрьевна отнеслась к этому как к само собою разумеющемуся. Она рассказала, что читала вместе с Осипом Бриком Кьеркегора в немецком переводе перед Первой мировой войной. Книга их настолько увлекла, что они разрывали ее на части и подкладывали друг другу под дверь для чтения на ночь. Тогда же спешили пересказать ее Маяковскому. Зная ограниченный круг чтения Маяковского, всегда надо учитывать возможность устного пересказа. Но в случае Ницше буквальность совпадений заставляет думать, что Маяковский сам прочитал в русском переводе «Так гово-

рил Заратустра». Воздействие Ницше могло бы объяснить и совпадение с Аполлинером, для которого возможен тот же прообраз. Дословно совпадающее с фрагментом текста Ницше, процитированным Н. И. Харджиевым в приведенном отрывке, и с соответствующими местами в трагедии Маяковского описание встречается в «Каллиграммах», изданных одновременно с текстом Маяковского: «un homme sans yeux, sans nez et sans oreilles» (Apollinaire, «Calligrammes»). Однотипные образы у немецкого, русского и французского авторов совпадают по смыслу, но используют разные способы предложного выражения каритативности или лишительности. Рассматривая типологию этой категории, я уже приводил ряд литературных и языковых параллелей совпадению текстов Маяковского и Ницше, которое было открыто Н. И. Харджиевым [Иванов 1971, см. там же соответствующую цитату из немецкого оригинала Ницше; Иванов 1973, Иванов 1979:7; Иванов и Топоров 1974: 126—130]. Но именно на фоне других часто типологических параллелей особенно заметно буквальное совпадение трех названных писателей, удостоверяющее обоснованность в данном случае интертекстуального подхода. Результаты этого последнего могут быть интересными не только для подтверждения несомненности воздействия Ницше на европейскую постсимволистскую авангардную поэзию начала века, но и для исследования общих принципов построения образов, объединявших таких поэтов, как Маяковский и Аполлинер, с их предшественниками. В более широком смысле речь может идти об использовании авторами, нами сопоставляемыми, образов искаленного «гротескного тела» в смысле Бахтина (это можно видеть в поэме «Война и мир» Маяковского).

ЛИТЕРАТУРА

Вяч. Вс. Иванов. 1971. Об одной параллели к гоголевскому «Вию». — «Труды по знаковым системам», 6, Ученые записки Тартуского государственного университета, выпуск 284, Тарту.

Вяч. Вс. Иванов. 1973. Категория «видимого» и «невидимого» в тексте. Еще раз о восточнославянских фольклорных параллелях к гоголевскому «Вию». — «Structure of Texts and Semiotics of Culture», The Hague—Paris: Mouton.

Вяч. Вс. Иванов. 1989. Синхронная и диахроническая типология посессивности. 1 глава в кн.: «Категория посессивности в славянских и балканских языках». М. С. 8—43.

Вяч. Вс. Иванов. 1974. Исследования в области славянских древностей. М.

Н. И. Харджиев, В. В. Тренин. 1970. Поэтическая культура Маяковского. М.

B. Rosenthal (ed.), 1986. Nietzsche in Russia. Princeton: University Press.

Г. Г. Амелин, В. Я. Мордерер

Москва

«ОДИНОКИЙ ЛИЦЕДЕЙ» ВЕЛИМИРА ХЛЕБНИКОВА

Le canon sur lequel je dois m'abattre
à travers la mêlée et de l'air léger!

A. Rimbaud

И пока над Царским Селом
Лилось пенье и слезы Ахматовой,
Я, моток волшебницы разматывая,
Как сонный труп, влачился по пустыне,
Где умирала невозможность,
Усталый лицедей,
Шагая напролом.
А между тем курчавое чело
Подземного быка в пещерах темных
Кроваво чавкало и кушало людей
В дыму угроз нескромных.
И волей месяца окутан,
Как в сонный плащ, вечерний странник
Во сне над пропастями прыгал
И шел с утеса на утес.
Слепой, я шел, пока
Меня свободы ветер двигал
И бил косым дождем.
И бычью голову я снял с могучих мяс и кости
И у стены поставил.
Как воин истины я ею потрясал над миром:
Смотрите, вот она!
Вот то курчавое чело, которому пылали раньше толпы!
И с ужасом
Я понял, что я никем не видим,
Что нужно сеять очи,
Что должен сеятель очей идти!

Конец 1921 — начало 1922 (166—167)¹

Герой лабиринта, вопреки Ницше, не свою Ариадну ищет, а истину. Пушкинские темы и образы пронизывают текст. Но сведения их воедино не получается.

Остается непонятым, почему Пушкин появляется в новой поэтической версии мифа о Минотавре. И если «подземный бык» с курчавым челом — Пушкин, то с чем связано такое чудовищное превращение? Что это за поединок и почему победа равна поражению? И почему после своей блистательной виктории герой остается никем невидимым?

Плач над Царским Селом новой Ярославны — по мужу. Убитый Гумилев заговорит устами нового героя. Но сначала о Гумилеве живом, который писал в одном из «жемчужных» стихотворений — «Рыцарь с цепью» (1908):

Слышу гул и завыванье призывающих рогов,
И я снова конквистадор, покоритель городов.

Словно раб, я был закован, жил, униженный, в плену,
И забыл, неблагодарный, про могучую весну.

А она пришла, ступая над рубинами цветов,
И, ревнивая, разбила сталь мучительных оков.

Я опять иду по скалам, пью студёные струи;
Под дыханьем океана раны зажили мои.

Но вступая, обновленный, в неизвестную страну,
Ничего я не забуду, ничего не прокляну.

И, чтоб помнить каждый подвиг — и возвышенность, и степь, —
Я к серебряному шлему прикую стальную цепь².

Хлебников, восторженно приветствуя Февральскую революцию, уже окликал это стихотворение Гумилева. Переделывал его он в конце 1921 — начале 1922 года (время создания «Одинокого лицедей»), когда опьянение ветром свободы прошло и «песня о древнем походе» Игоря обернулась «девой Обидой» и плачем жен от Путивля до Царского Села:

Свобода приходит ягая,
Бросая на сердце цветы,
И мы, с нею в ногу шагая,
Беседуем с небом на «ты».
Мы, воины, строго ударим
Рукой по суровым щитам:
Да будет народ государем,
Всегда, навсегда, здесь и там!
Пусть девы споют у оконца,
Меж песен о древнем походе,
О верноподданном Солнце —
Самодержавном народе.

Победоносное шествие самодержавного народа, чувство сопричастности и общей свободы сменяется в «Лицедее» профетическим одиночеством. «И я упаду побежденный своею победой...»,— мог бы повторить Хлебников вслед за Галичем.

«Мин» у Хлебникова всегда связан с воспо-мин-анием, по-мин-овением: «Но память — великий Мин...» (с. 542). Взрывное имя Мин — имя Г. А. Мина (1855—1906), генерал-майора, подавившего московское восстание 1905 года артиллерийским огнем и впоследствии убитого эсерами. В «Декабре» Андрея Белого:

Улица... Бледные блесни...
 Оторопь... Задержь... Замина...
 Тресни и дребездень Пресни...
 Гулы орудия... —
 — Мин!³

Но почему память получает такое кровавое имя? А Пушкин превращается в каннибалистического монстра, чью голову нужно отрубить и выставить на осмеяние всем?

Живой Пушкин — высочайшая нота поэзии, недостижимый идеал, выстрел полдневной пушки Петропавловской крепости. «Он любовь, идеальная мера, открытая вновь, разум внезапный и безупречный, он вечность, круговорот роковой неповторимых свойств. Все наши силы, все наши порывы устремлены к нему, вся наша страсть и весь наш пыл обращены к нему, к тому, кто нам посвятил свою бесконечную жизнь...»,— так писал Рембо в стихотворении «Гений» о всяком истинном поэтическом гении и так, мы уверены, думал Хлебников о Пушкине⁴.

Но Пушкин из живого поэта превращен чернью в чугунного болвана, мертвого идола на Тверской. Он убит, полагает Хлебников, не Дантесом, а кумиротворящим и глухим потомством:

Умолкнул Пушкин.
 О нем лишь в гробе говорят.
 Что ж! эти пушки
 Целуют новых песен ряд.
 Насестом птице быть привыкший!
 И лбом нахмуренным поникший!
 Его свинцовые плащи
 Вино плохое пулеметам?
 Из трупов, трав и крови щи
 Несем к губам, схватив полетом.

(...)

В напиток я солому окунул,
 Лед смерти родича втянул⁵.

Поникший и умолкнувший, засиженный птицами памятник — какой-то страшный некрофильский талисман. Спасти он никого уже не может, и его именем освящают смерть других поэтов. Хлебников вкушает из чаши смерти своего поэтического сородича и отправляется в поход за его освобождением.

26 октября 1915 года в альбомной записи Хлебников делает существеннейшее пояснение к «Одинокому лицедею»: «Будетлянин — это Пушкин в освещении мировой войны, в плаще нового столетия, учащий праву столетия смеяться над Пушкиным 19 века. Бросал Пушкина „с парохода современности“ Пушкин же, но за маской нового столетия. И защищал мертвого Пушкина в 1913 году Дантес, убивший Пушкина в 18xx году. „Руслан и Людмила“ была названа „мужиком в лаптях, пришедшим в собрание дворян“. Убийца живого Пушкина, обagrивший его кровью зимний снег, лицемерно оделся маской защиты его (трупа) славы, чтобы повторить отвлеченный выстрел по восходу табуна молодых Пушкиных нового столетия»⁶.

Пожалуй, нигде Хлебников так откровенно не называл футуристов пушкинцами. Во-вторых, двадцатый век, познавший мировые катаклизмы, пришел в лице Пушкина к своему историческому самоотрицанию. Здесь важно то, что Пушкин века предшествующего осмеивается и отрицается самим же Пушкиным. И в-третьих, смерть великого поэта — не единоличное злодейство какого-то там Дантеса, а погребальная слава целого столетия. Пушкин заплатил не только собственной смертью, но и посмертной славой, и как Спаситель, повешенный на кресте, который он нес, был распят на собственном образе. Мережковский говорил о «смерти Пушкина в русской литературе». Его духовное истребление не равно физической смерти, поэтому Хлебников и говорит о «18XX» гг. Вековой подлог личности Пушкина — условие торжества «бессмертной пошлости» новых Дантесов над Поэзией.

Но почему будетлянин — это «Пушкин в освещении мировой войны»? Не в освящении и воспевании, а освещении? Война, зарифмовавшая Пушкина и пушки, означала превращение «веселого имени» в мрачное орудие смерти. Во время войны пушкинский канон начинает говорить языком братоубийственного символа веры:

«Верую!» — пели пушки и площади...

Пушкин — ушкуйник, крылышкующий кузнечик, поглощающий «червячков письма», — съеден Зинзивером. Пасть Минотавра — всепожирающее пушечное жерло, давно пожравшее истинного Пушкина и требующее себе пушечного мяса и бесконечных жертв («...Курчавое чело //Подземного быка в пещерах темных //Кроваво чавкало и кушало людей...»). Здесь физиология граничит с космологией. Хтоническое чудовище, хранящее пушкинские черты, — его ложный образ. Задача хлебниковского одинокого лицедея — разоблачение этого ложного и кровавого образа. Отсюда — поединок.

В «Ка 2» перед памятником Пушкина Хлебников вспоминает о своем юношеском и неисполненном намерении «проиграть в XX столетии один рассказ греков» (5,128). Античный миф остался невостребованным. Приблизительно тогда же, в конце 1916 года, Хлебников возвращается к своему «театральному» замыслу. В отрывке «Закон множеств царил...», описывая одиночество поэта и его дантовские блуждания в огромном городе, Хлебников восклицает: «Хорошо! — подумал я, — теперь я одинокий игрок, а остальные — весь большой ночной город, пылающий огнями, — зрители. Но будет время, когда я буду единственным зрителем, а вы — лицедеями»⁷. Ведомый ариадновой нитью Музы, он вступит в бой в страшном лабиринте войны с государством-Минотавром, но так и останется единственным лицедеем, победа которого — невидима для окружающих. Пушкинский эпилог стихотворения — приход пустынного сеятеля свободы, свободы нового зренья, долженствующего вернуть дар отделять зерна от плевел, истину от лжи.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Здесь и далее все цитаты из Хлебникова лишь с указанием страницы даются по изданию: Велимир Хлебников. Творения. М., 1986.

² Николай Гумилев. Стихотворения и поэмы. Л., 1988, с. 132—133.

³ Андрей Белый. Стихотворения и поэмы. М.:Л., 1966, с. 537.

⁴ «Il est l'amour, mesure parfaite et réinventée, raison merveilleuse et imprévue, et l'éternité: machine aimée des qualités fatales. Nous avons tous eu l'épouvante de sa concession et de la nôtre: ô jouissance de notre santé, élan de nos facultés, affection égoïste et passion pour lui, lui qui nous aime pour sa vie infinie...» (A. Rimbaud. Oeuvres. М., 1988, р. 290—291).

⁵ Велимир Хлебников. Неизданные произведения. М., 1940, с. 262.

⁶ Цит. по: Бенедикт Лившиц. Полутораглазый стрелец. Л., 1989, с. 643.

⁷ Велимир Хлебников. Неизданные произведения. М., 1940, с. 301.

Лев Лосев
Дартмут колледж

М О Я КОВСКИЙ¹

В этой статье я собирался говорить в основном о восприятии Маяковского Чуковским. Но меня подвела заброшенность в американскую глубинку. Когда статья была уже вчерне готова, мне привезли первый номер журнала «Новое литературное обозрение». Там меня ждал сюрприз — работа Б. М. Гаспарова «Мой до дыр», в которой досконально и с обычным для Б. М. филологическим блеском разрабатывалась моя тема. Даже все свои, так сказать, опорные цитаты я там нашел. Я загрузил и хотел вовсе похерить свой опус, но позднее и сам Б. М., и другие коллеги убедили меня, что вариации на ту же тему вполне позволительны. Все же мне пришлось в спешном порядке пересмотреть свой текст, исключить из него то, что прямо совпадает со статьей Гаспарова, и, наоборот, ввести кое-что из подготовительных заметок, которые теперь можно рассматривать как размышления по поводу мастерски разработанной Гаспаровым темы.

Для тех, кто еще не знаком с работой Гаспарова, скажем: ее исходное предположение состоит в том, что К. И. Чуковский, сочиняя своего «Мойдодыра», использовал Маяковского в качестве модели. Так живописцы просят иногда знакомых позировать для исторических или мифологических персонажей — например, Репин, кстати, знакомый того же Чуковского, просил собрата-передвижника Мясоедова позировать для картины «Иван Грозный и сын его Иван». Видимо, было что-то не только во внешнем облике Мясоедова, помогавшее Репину увидеть обезумевшего царя. Мне тоже кажется, что Чуковскому в близко ему знакомом поэте увиделся громыхающий «умывальников начальник и мочалок командир», который сам себя титулует «великим» и так люто ненавидит грязь, что грозит окунуть маленького грязнулю «прямо в Мойку, прямо в Мойку».

Надо сказать, у петроградских жителей в 1922 г., когда писался «Мойдодыр», окунание в Мойку могло вызвать еще довольно свежие воспоминания: в Мойке накануне революции был утоплен Распутин, а в дни революции толпа топила в петроградских каналах и реках жертв самосуда. В «Египетской марке» Мандельштам рисует кошмарную сцену такого линчевания². Не обошел этот сюжет и Маяковский в одном из своих первых опытов агитпоэзии:

Довольно поотносились ласково,
заждались Нева, Фонтанка и Мойка.
Прачка! Буржуй иди прополаскивать!
Чтоб был белее, в Нева промой-ка!

(2, 90)³

В двусмысленной «Оде революции» (1918) он пишет:

Прикладами гонишь седых адмиралов
вниз головой
с моста в Гельсингфорсе.

(2, 13)

(Заметим попутно, что сцены «прополаскивания»-утопления врагов уже без всякой двусмысленности просмакованы в фильмах Эйзенштейна «Броненосец „Потемкин“» и «Александр Невский».)

Хотя Чуковский, естественно, отрицал какие бы то ни было скрытые намеки в своих детских стихах, современники воспринимали их как иносказательные. В том же «Мойдодыре» цензура не пропускала строки: «Боже, боже! / Что случилось? / Отчего же / Все кругом / Завертелось / Закружилось / И помчалось колесом?»⁴ Несомненно и то, что Чуковский любил вводить элементы литературной пародии в детские вещи⁵. Само выдуманное Чуковским для ожившего умывальника имя — Мойдодыр — не только представляет собой осмысленную императивную фразу (Гаспаров и пишет в три слова: мой до дыр), но и пародирует футуристическое словотворчество. Оно напоминает и «бардадым» Каменского, и самый, вероятно, широкоизвестный пример футуристической зауми — «дыр бул щыл» Крученых. Можно было бы предположить, что Чуковский составил слово мой-до-дыр, взяв по слогу из «бардадыма», «дырбулщыла», а для начала первый слог из имени Маяковского — м + редуцированный гласный + йот. Но существеннее другое. В 1921 г. в журнале «Дом искусств» (№ 1) была напечатана статья Чуковского «Ахматова и Маяковский». Эта замечательная во многих отношениях работа вызвала большой интерес в литературных кругах и предвосхитила то, что мы теперь называем семантической поэтикой. Комментируя в письме Горькому эту свою статью, Чуковский писал:

Меня, как литературного критика, (...) здесь интересовало применение неких драгоценных критических методов для исследования литературных явлений. Я затеял характеризовать писателя не его мнениями и убеждениями, которые ведь могут меняться, а его *органическим стилем, теми инстинктивными, бессознательными навыками творчества*, коих часто не замечает сам. Я изучаю *излюбленные приемы писателя, пристрастие его к тем или иным эпитетам, тропам, фигурам, ритмам, словам*, и на основании этого чисто формального технического научного разбора делаю психологические выводы, воссоздаю духовную личность писателя... нужно на основании формальных подходов к материалу конструировать то, что прежде называлось душою поэта...⁶

Многие годы пристально наблюдавший развитие «органического стиля» Маяковского, Чуковский распознал и пародийно зафиксировал в своем Мойдодыре пристрастие поэта к тропам и фигурам гигиенического содержания: антитезе *грязь/чистота* и многочисленным метафорам *чистки, мытья, дезинфекции*. Хотя содержание этих тропов и фигур с годами существенно менялось, они не только сохранялись, но приобретали все больший вес в творчестве Маяковского и после появления на свет Мойдодыра.

Психиатрам известен достаточно распространенный невроз ненормально повышенной чистоплотности. Человек, страдающий этим недугом, постоянно моется, чистится, скребет себя щетками и, едва закончив очередное отмывание, тут же снова чувствует себя грязным, поскольку, допустим, прикоснулся к ручке двери, и мытье начинается заново. В тяжелых случаях вся жизнь превращается в сплошное мытье, в буквальном смысле слова «до дыр» на коже, и для лечения применяются даже такие радикальные средства, как электрошок. Хотя у нас нет оснований ставить Маяковскому посмертно такой диагноз, отметим, что о его необычайно повышенной чистоплотности пишут все мемуаристы. Например, Эльза Триоле вспоминает, как он требовал у нее в Париже:

«— Элечка, купи мне карманное мыло в коробочке.

Я шла покупать карманное мыло. Обошла все парижские магазины — нет такого мыла. Володя опять — купи мыло! — Нет такого мыла.

Ты для меня даже мыла купить не можешь!

Нет мыла!

— Ты знаешь, что я без языка, и тебе лень мне кусок мыла купить!

Нет мыла. Володя со мной уже не разговаривает, мы молчаливо обедаем в ресторане, шагаем мрачно по улицам, настроение безвыходно тяжелое. Но карманного мыла все-таки нет, ничего не поделаешь.

— Как хотите, мадам, я это мыло сам себе куплю.

Володя вернулся в гостиницу с круглой алюминиевой коробочкой, в которой была твердая зубная паста «Жиппс». Он ее, конечно, давно облюбовал, уверенный, что это и есть карманное мыло...»⁷

Это очень интересная мечта Маяковского: иметь всегда при себе мыло в аккуратной коробочке. Триоле прибегает к обычному объяснению подобной «странности» поэта:

«(...) крайняя чистоплотность и брезгливость Маяковского (...) отчасти объясняется тем, что отец его умер, уколовшись, от заражения крови. Володя мыл руки, как врач перед операцией, поливал себя одеколоном, и не дай Бог было при нем обрезать!»⁸

В поэме «Человек» (1915—16) из болезни, от которой умер его отец, Маяковский строит глобальную метафору «больной планеты»:

Золотопалым микробом
 вился рубль.
 Во все концы,
 чтобы скорее вылить
 смерть,
 взбурлив людей крышам вровень,
 сердец столиц тысячесильные Дизели
 вогнали вагоны зараженной крови.

(2, 216)

И далее русский футурист иронически перефразирует любимую итальянскими собратьями формулу «Война — гигиена мира»:

если не собрать людей пучками рот,
 не взять и не взрезать людям вены —
 зараженная земля
 сама умрет —
 сдохнут Парижи,
 Берлины,
 Вены!

(2, 218)

Как известно, мир Маяковского — это город, с самых первых опытов Маяковский — урбанистический поэт. При этом самая устойчивая характеристика города у Маяковского: город — грязен. Города были действительно грязны. Герои «Преступления и наказания», например, задыхались не от метафизического, а от реального зловония. Петербург не имел единой системы канализации, нечистоты спускались в ближайший канал. Из этих же каналов, речек, Невы брали питьевую воду, в них же прачки полоскали белье. В какой-то степени вода в дельте Невы очищалась естественным путем, подобно тому, как водообмен лагуны очищает венецианские каналы, но далеко не так интенсивно, не полностью. Персонаж Достоевского видит пророческий сон об очистительном наводнении. Но если для Достоевского городская грязь — это неудобство и безобразие, то для Маяковского — это прежде всего источник болезни. Он подрастал в то время, когда микробиология и эпидемиология сделали значительные успехи и правила современной санитарии широко пропагандировались. В его поденщине исключительно много текстов, написанных для санитарного просвещения: «А в грязи — / живет зараза, // незаметная для глаза». (1928; 9, 414). С другой стороны, болезнь для Маяковского всегда следствие нарушения правил гигиены (незаразные заболевания его не страшат).

Главная городская болезнь в мире Маяковского — сифилис. «Все эти, провалившиеся носами, знают: / я ваш поэт». Сифилис и чахотка (тоже часто упоминаемая) передаются посредством поцелуев и плевков.

Плюются чистые,
 плюются грязные,
 плюют здоровые,
 плюют заразные.
 Плевки просохнут,
 станут легки,
 и вместе с пылью
 летают плевки.

(1928; 9, 416)

Сифилис — распространенный мотив в литературе того периода (достаточно вспомнить Горького, Блока, Булгакова, Пильняка), но у Маяковского мы встречаем его постоянно: от бесшабашных заявлений протагониста трагедии «Владимир Маяковский»: «В гное моргов искал сестер. / Целовал узорно больных» до разъяснения социальной природы неприятного заболевания в стихотворении «Сифилис» (1926). Даже в своем пожизненном отчете «Во весь голос» (1929—30) он противопоставляет иллюзорному миру традиционной лирической поэзии реальный мир скверов, «где харкает туберкулез, / где [в непроизносимой с этой трибуны компании] с хулиганом да сифилис».

Достаточно четко обозначено в поэзии Маяковского и то, каким образом загрязняется город. Источник грязи — люди — «потненькие, / покорненькие, / закисшие в блохастом грязненьке» (1, 188). «Вы не смотрите, / что я грязная...» — начинает реплику один из персонажей трагедии «Владимир Маяковский». «Большому и грязному человеку / подарили два поцелуя...» — подхватывает другой. Точнее будет сказать, что грязь производят не просто люди, не люди вообще, а другие люди, другие, так как сам поэт, как правило, изображается объектом загрязнения другими. В этом смысле он может идентифицировать себя с городом: «... я — озноенный июльский тротуар, / а женщина поцелуи бросает — окурки» (1, 52). Целая битва, где на одной стороне изначально чистый город и изначально чистый поэт, а на другой — грязные другие, разворачивается в знаменитом стихотворении молодого Маяковского «Нате!»:

Через час отсюда в чистый переулочек
 вытечет по человеку ваш обрюзгший жир,
 а я вам открыл столько стихов шкатулочек,
 я — бесценных слов мот и транжир.

Вот вы, мужчина, у вас в усах капуста
 где-то недокушанных, недоеденных щей;
 вот вы, женщина, на вас белила густо,
 вы смотрите устрицей из раковин вещей.

Все вы на бабочку поэтиного сердца
 взгромоздитесь, грязные, в калошах и без калош.
 Толпа озверевает, будет тереться,
 оцетинит ножки стоглавая вошь.

В конце концов испачканному толпой поэту ничего не остается, как принять правила игры и отомстить им их же оружием.

А если сегодня мне, грубому гунну,
кривляться перед вами не захочется — вот
я захохочу и радостно плюну,
плюну в лицо вам,
я — бесценных слов транжир и мот.

Грязность, как правило, связана с тем крайне неприятным **других** людей свойством, что они **едят**. У мужчин в усах капусты, «измазанной в котлете губой» [1, 75] они напевают стихи Северянина.

У толпы во рту
умерших слов разлагаются трупики,
только два живут, жирея —
«сволочь»
и еще какое-то,
кажется — «борщ».

(1, 182)

От еды у людей появляется жир, а жирность в мире Маяковского — самая неприятная и самая обычная форма человеческой грязи. Даже мысль у них, «как выживевший лакей на засаленной кушетке». Когда же поэт переходит к социально-политическому мифотворчеству, то воплощением всемирного зла, с которым предстоит сразиться пролетарскому Ивану, становится «Вильсон, заплывший в сале» (2, 118). [Тем американским читателям, которые помнят почти аскетический облик сухопарого Вудро Уилсона, наверное, особенно придется по душе строки «жрет Вильсон, наращивает жир».] («15000000»; 2, 118, 136). Об опасности ожирения Маяковский позднее будет предупреждать и соратников по строительству социализма. В 1928 г. он пишет сценарий добродушной кинокомедии «Товарищ Копытко, или Долой жир!» (11)

Еще одно неприятное последствие склонности людей к приему пищи — это возникновение всякого рода отходов и зловония. Прачка, то есть специалист по грязи и чистоте, в «Мистерии-Буфф» первой из всей компании «нечистых» по запаху определяет, что место, куда они попали, это не земля: «Для земли не мало ли пахнет помоями?» (2, 232). Когда самому поэту пришлось во время голода 1918 г. питаться селедкой, это стало космически ужасным воспоминанием:

Не знаю,
душа пропахла,
рубаха ли,
какими водами дух этот смою?

Полгода
звезды селедкою пахли,
лучи рассыпая гнилой чешуею.

В свете этих понятий — куда более знаменитые строки из вступления к поэме «Во весь голос»: «и кроме / свежевывытой сорочки, // скажу по совести, / мне ничего не надо». Кстати, видение будущего в этом поэтическом завещании Маяковского включает в себя и то, что останется от современного поэту мира, — «окаменевшее дерьмо».

Утопическая мечта Маяковского о радикальном изменении самой материальной структуры человека прекрасно описана в работе Кристины Поморской «Маяковский и время. (К хронотопическому мифу русского авангарда)»⁹. Поморская связывает эту тему у Маяковского с утопическими проектами Николая Федорова, «которого Маяковский знал, может быть, из третьих рук — главное, через своего товарища по школе живописи художника Чекрыгина» (352). Надо ли напоминать, что фантазии Федорова глубоко мотивированы стремлением вырваться из грязи современного города, вообще преодолеть данные формы биологического существования, поскольку гниение есть необходимая часть жизненного процесса. Б. М. Парамонов характеризует этот федоровский пафос брезгливости как антихристианский, как модификацию манихейства. Поморская подчеркивает стремление Маяковского именно к материальному преобразению человека, по-федоровски. Распространенная метафора индивидуального бессмертия в памяти потомков (или в вечной божественной памяти, о которой напоминает Ахматова эпиграфом к «Поэме без героя») не по душе Маяковскому. «Вечная память» творится людьми опять-таки как грязь — «мраморная слизь» или «заупокойный лом». В таких внутренне пессимистических вещах Маяковского, как «Клоп» и «Баня» (с их «санитарными» названиями), выражается трезвое опасение, что люди как они есть ухитрятся пролезть и в будущее, таща за собой быт и грязь.

В уже упомянутой сцене из «Мистерии-Буфф», где обсуждаются характерные признаки земли, есть предельно лаконичная строчка — дефиниция: «Земля — грязь». Сегодняшний читатель Маяковского слышит целый хор поэтических голосов, возражающих «горлану-главарю». Голос Пастернака: «Состав земли не знает грязи». Голос Мандельштама: «и роза землю была». И, самое зацитированное, ахматовское «Когда б вы знали, из какого сора...» Чистая грязь, любимый Мандельштамом чернозем (перегной), животворный сор земли во всех этих знаменитых текстах дает жизнь цветам, у Пастернака и Мандельштама — розам. Эти органические метафоры поэзии, творчества неприемлемы для Маяковского («Неважная честь, / чтоб из этаких роз // мои изваяния высились...»). Классическое определение творческого процесса у Маяковского: «Поэзия — / та же до-

быча радия. // В грамм добыча, / в год труды. // Изводишь / единого слова ради // тысячи тонн / словесной руды» (7, 121). Стихотворение, создание стиха — это, по Маяковскому, не естественный рост, а технологический процесс **очистения**. Стихотворец — это санитар, «ассенизатор и водовоз». Сам стих — это инструмент чистки; в «Кофте фата» (1914) он определяет стихи таким образом: «Я дарю вам стихи, веселые, как би-ба-бо, / и острые и нужные, как **зубочистки!**» (1, 59).

Якобсон говорит о тематически волнообразном характере творчества Маяковского. Одна из таких постоянно возвращающихся волн — это тема мытья всей земли, очистительного всемирного потопа. «Мы разливом второго потопа / перемоем миров города» (2, 7). В ворчливом «Стихотворении о Мясницкой, о бабе и о всероссийском масштабе» (1921) он с неудовольствием констатирует, что, несмотря на разговоры о «чистке», мы «в грязи ворочаемся с боку на бок» (2, 84). Вскоре он отдает «Приказ по армии искусств № 2»: «Выволочь республику из грязи (рифмуется с «разинь»)» (2, 88). Потопу, который окончательно отмывает землю, посвящена вся «Мистерия-Буфф». «Потопа смертельная ванная» рифмуется с земля «обетованная» (2, 214).

Революция,
прачка святая,
с мылом
всю грязь лица земного смыла.
Для вас,
пока блуждали в высях,
обмытый мир
расцвел и высох!

(2, 237)

Потоп как наказание за греховную грязь и одновременно очистительная процедура — древнейшая аллегория. Голландский кальвинистский проповедник Якобус Лидиус — голландцы вообще большие специалисты по этой части — писал:

Потоп нам послан за грехи,
Чтоб смыть их и стереть,
Опустошительный потоп —
В руце Господней плеть.¹⁰

Вопреки неубедительному доморощенному психоанализу Карабчиевского я не считаю, что Маяковский в своем творчестве был движим кошмарными садистскими импульсами. В первую очередь, такое предположение снимает трагичность поэзии Маяковского, а именно как трагический, вероятно, самый трагический поэт Серебряного века, он врезался в сознание своих современников и последующих непредвзятых читателей. Трагедия, как мне кажется, состояла в том,

что мощная утопическая фантазия Маяковского приходила в неизбежный конфликт с не менее мощным сострадательным, гуманным импульсом. Сентиментальность Маяковского — это особая тема. В связи с нашей темой вспомним еще раз «Оду революции», которая, по Маяковскому, не только топит седых адмиралов, но и тут же шлет «моряков / на тонущий крейсер, / туда, / где забытый / мяукал котенок». Поэт все время помнит, что в революцию земля омывается не слезами, как у презренного Надсона, и прямо воспекает революционную баню как красавицу:

Слава тебе, красноезвездный герой!
Землю кровью вымыв,
во славу коммуны,
к горе за горой
шедший твердынями Крыма.

(2, 71)

Ср.: «Россия, кровью умытая», «Железный поток»; иногда поэт предпочитает видеть революцию в более приятном свете:

Не летим, а молньимся,
души зефирами вымыв!
Мимо
баров и бань.

(«150000000»; 2, 127)

Выбор мощного средства — зефиры или кровь — Маяковский позднее пытается решить диалектически — в пользу мыла. «Мыло в руку / и... / бултых!» (9, 24). Ванная претерпевает в творчестве Маяковского значительную метаморфозу. В молодости он презирает обывателя, имеющего «ванную и теплый клозет» («Вам!»; 1, 75). В годы революции потоп — «смертельная ванная», за которой следует земля обетованная (2, 214). В конце концов оказывается, что «удобней, / чем земля обетованная» (9, 23), обыкновенная, не-метафорическая, ванная. Преображение человека сводится к мытью. Надо дать ему жилье с ванной, мыло в руки, научить плевать в урну, не бросать куда попало окурки, объедки и огрызки. Но все это годилось для других, собственной трагедии Владимира Маяковского это не снимало. Вожденная металлическая «коробочка с мылом», которая всегда при себе, оказалась совсем не тем, что он думал. Для окончательного очищения при себе нужно было иметь револьвер.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Мы намеренно не придерживаемся хронологии, а рассматриваем произведения Маяковского по тематическим циклам. Хронологическая разверстка творчества в данном случае не даст

нам никакой картины, так как Маяковский не проводил свою тему прогрессивно или регрессивно, а варьировал волнообразно и циклично». — Кристина Поморска. «Маяковский и время. (К хронологическому мифу русского авангарда)». — *Slavica Hierosolymitana*. V-VI, 1981. P. 351.

² Обзор газетных статей, составляющих документальный субстрат этой главы у Мандельштама, см. в статье Д. Сегала «Сумерки свободы»: о некоторых темах русской ежедневной печати 1917—1918 гг.». — *Минувшее*, 3, Париж, 1987. С. 141—148.

³ Все цитаты из Маяковского даны по Полному собранию сочинений, М., 1955—1959; в скобках — номер тома, после запятой — страницы. Текст «Прачка» — одна из стихотворных подписей, выполненных Маяковским для художественного альбома, посвященного первому юбилею Октябрьской революции, то есть в конце 1918 г.

⁴ См.: К. Чуковский. *Дневник 1901—1929*. М., 1991. С. 219, 496.

⁵ Об этом см. в моей книге: *Lev Loseff. On the Beneficence of Censorship: Aesopian Language in Modern Russian Literature*. München, Sagner. 1984. P. 194—202.

⁶ *Вопросы литературы* № 1, 1988 С. 179. Подчеркнуто Чуковским.

⁷ *Vladimir Majakovskij: Memoirs and Essays*. Ed. Bengt Jangfeldt and Nils Åke Nilsson, Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1975. P. 52.

⁸ *Ibid.* P. 43—44.

⁹ *Slavica Hierosolymitana*. V-VI, 1981. P. 341—353.

¹⁰ См.: *Simon Schama, The Embarrassment of Riches: An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*, New York: Alfred A. Knopf, 1987. P. 46.

М. Йованович
Белград

ПОЛИЛОГ О КОНЦЕ: БЛОК — МАЯКОВСКИЙ — ЛУНЦ

1

Интерес русских авторов к всемирно-эсхатологическим сюжетам особенно характерен для эпохи символизма, ознаменовавшейся, в частности, ростом разного рода неомифологических тенденций. Толчок к этому дан рядом обстоятельств, в том числе литературного порядка; среди них, в первую очередь, следует назвать воздействие на поэтов-символистов круга идей, выявившихся в антиэсхатологической, рационалистической и утилитаристской концепции Великого инквизитора Достоевского (подразумевающей развитие истории человечества без Второго Пришествия) и в первой по времени реплике на эту концепцию в «краткой повести» об Антихристе Соловьева¹.

Своеобразным итогом указанного интереса явилась поэма Блока «Двенадцать», за которой последовал незамедлительный «ответ» футуриста Маяковского — «героическое, эпическое и сатирическое изображение нашей эпохи» — «Мистерия-буфф»². В диалог вскоре вмешался молодой «серапионовец» Лев Луц, пьесы которого «Обезьяны идут» и «Город Правды» во многом построены на более или менее скрытой полемике с пониманием Конца в трактовке Блока и Маяковского.

2

Маяковский, как известно, хорошо отзывался о «Двенадцати». Поэму Блока он считал «одним из первых произведений о революции» и рекомендовал ставить ее наряду с другими пьесами «исключительно революционного характера» (с «Стенькой Разиным» Каменского и своей собственной пьесой «Мистерия-буфф»³). Вполне возможно, что Маяковскому в этом отношении льстили соображения, высказанные Б. Эйхенбаумом, будто бы в своей поэме Блок «учится у Мая-

ковского»⁴. Тем не менее «Мистерия-буфф» задумана и в рамках полемики с Блоком, в особенности с его символистской концепцией Конца. Блок это, по-видимому, понял, о чем свидетельствовал его отзыв о «Мистерии-буфф», адресованный ее автору: «Вы меня отменяете»⁵. Подобное по-своему представлялось закономерным, поскольку поэтика футуризма обосновывалась именно отменой символистских эсхатологических увлечений.

Как уже отмечалось, «тайный» сюжет «Двенадцати» строился на споре с легендой Ивана Карамазова, отмечающей идею Конца. Уже реплика «Хлеба!» в первой и рефрен «Свобода, свобода, / Эх, эх, без креста!» во второй песне «Двенадцати» ассоциируются с основополагающей оппозицией «хлеба» и «свободы» в легенде Ивана, в то время как повторяющаяся строчка «Кругом — огни, огни, огни...» отсылает к мотиву костров инквизиции в Севилье, под знаком которых разворачивается ее сюжет⁶. Указанная оппозиция взаимосвязана с отдельными этическими мотивами легенды вроде мотивов «разрешаемого» и «искупляемого» греха, «бремени свободы выбора» и «успокоения совести»; в этом контексте как бы предполагается, что блоковские герои тоже «малосильны, порочны, ничтожны и бунтовщики», должные в итоге стать «послушными», каковыми они предстают в толковании Великого инквизитора⁷. В легенде молодого Карамазова читаем: «О, мы разрешим им и грех (...) Мы скажем им, что всякий грех будет искуплен, если сделан с нашего позволения; (...) наказание же за эти грехи, так и быть, возьмем на себя (...) Мы будем позволять или запрещать им жить с их женами и любовницами (...) Самые мучительные тайны их совести — все, все понесут они нам, и мы все разрешим, и они поверят решению нашему с радостью, потому что оно избавит их от великой заботы и страшных теперешних мук решения личного и свободного» [14, 236]. Эта часть программы севильского кардинала, сменяющая эсхатологию утопией, проходит проверку в блоковской поэме в сценах анархистского «бунта» красногвардейцев и в особенности в истории убийства Петькиной любовницы Катьки и последовавших за ним рассуждений героев о совершенном злодеянии. Блоковские строчки «Поддержи свою осанку!», «Над собой держи контроль!», «Потяжеле будет бремя / Нам, товарищ дорогой!» [2, 319], «комментирующие» внутреннее состояние Петьки после убийства, напоминают «нормативное» объяснение Великим инквизитором вопроса о «страшном бремени» свободы выбора, «мучениях» и «успокоении совести человеческой» [14, 232]. С другой стороны, лозунги-предупреждения, вознесенные в «Двенадцати» над сюжетными событиями («Товарищ! Гляди в оба!»; «Революционный держите шаг! Неугомонный не дремлет враг!»; «Шаг держи революционный! Близок враг неугомонный!» [2, 315, 316, 318, 321]), воспринимаются как отголоски «решений» Великого инквизитора, которым «послушное стадо» должно повиноваться.

Полемика с легендой Ивана достигает апогея в сценах блоковской поэмы с явлением Христа. Настоящим сюжетным ходом, начиная с реплики-вопроса «Что

впереди?» и до подытоживающего «авторского» ответа «Впереди — Исус Христос» [2, 315, 324], Блок развенчивает антиэсхатологический замысел Великого инквизитора со строением «новой» и «страшной» Вавилонской башни [14, 230], противопоставляя ему завуалированную сцену Конца, то есть Страшного суда, выявляемого в итоговых девяти строках, символика числа которых, кстати, отсылает к Данте. Больше того, Страшный суд Блока приобретает черты апокатастасиса с окончательным спасением всех грешников (ср. символику замыкающего шествие пса, олицетворяющего демоническое начало «старого мира» — «страшного мира»). И все же, несмотря на такую, отличную от ориентации легенды концовку поэмы, Блок не упускает из виду, что указанному развенчиванию должно сопутствовать обыгрывание и ряда других деталей выбранного им подтекста. Поэтому его Христос, «молчащий» так же, как и Христос Достоевского, в итоге берет на себя искупление грехов не одного только инквизитора, а всех согрешивших героев, мотив же «красного (кровавого) флага», в который смущенные красногвардейцы стреляют [2, 324], полемически отсылает к словам инквизитора о хлебе — «единственном абсолютном знамени» и воздвижении этого свободного знамени на Христа [14, 232, 235]; вместе с тем мотив стрельбы в «невидимого» Христа переосмыслен по отношению к словам кардинала о том, что он Христа «не боится» [14, 237]. В отрывке песни о «раздувании мирового пожара» (притом «в крови») при помощи «благословения Господня» [2, 316] угадывается даже двойной намек на легенду Ивана: на мотив «сжигания еретиков» во имя «исправления» Христова «подвига» и на философию «обмана», связанную с осуществлением программы инквизитора «во имя Христа» [14, 234, 237, 231]⁸.

3

Маяковского не интересовала ни программа Великого инквизитора, ни его понимание истории как сооружения все новых и новых Вавилонских башен, хотя проблема «хлеба» и «свободы» была ему не чужда, правда, не в ее метафизической постановке. С другой стороны, в отличие от Блока, он не уклонялся от использования ветхозаветных мифов, пародируя весь библейский материал. По этой причине в пародийном синтезе «Мистерии-буфф» нашлось место для обыгрывания как ветхозаветных мифов о «потопе» и «обетованной земле», так и мифа о «Страшном суде», в итоге которого, по мысли Маяковского, должен наступить не Конец, а «рай на земле», то есть то, что в упомянутом выше отзыве Блока обозначалось символикой «булки» («хлеба»)⁹.

По ходу сюжета «Мистерии-буфф», обусловленного движением от «красного потопы» к «обетованной земле», обнаруживается ряд сходств с поэмой Блока.

Если действие в «Двенадцати» происходит «на всем Божьем свете» [2, 313], то в пьесе Маяковского оно распространяется на «всю вселенную» [9, 25]. В прологе «семи нечистых)пар» афишируется лозунг «Все заново!» [9, 27], перекликающийся с известным Маяковскому лозунгом Блока (из статьи «Интеллигенция и революция») «Переделать все» [4, 232]. Сходным образом произведено у обоих авторов и разделение героев: на представителей «старого» и «нового» мира у Блока, на «чистых» и «нечистых» у Маяковского. «Нечистые» показаны носителями идеи насилия, поддерживаемой и *Человеком просто* [9, 26, 73]; блоковские красногвардейцы также склонны к насилию, вплоть до попытки «убить» неузнанного ими Христа. Образ Дамы-истерики (Мадам-истерики) объединяет черты блоковских «старых» героев и героинь, выступающих против «разрушения» и «крови» [9, 65]; к тому же не жажда «любви» и «игры» ассоциируется с событиями в рамках блоковского любовного треугольника (ср. хотя бы слова Батрака: «Революция вам, мадам, не юнкер» со словами Петьки о Катке: «С юнкерьем гулять ходила» [9, 65; 2, 1318]), отмечаемого Маяковским уже тем, что его героиня после двух появлений покидает сцену. Смятенью блоковского Петьки соответствуют сомнения ряда героев Маяковского (в первую очередь, Прачки и Швей, а также Трубочиста, Фонарщика, Плотника и Булочника) относительно шансов на утоление голода, целенаправленности пути в «землю обетованную» и особенно облика *Человека просто*, которого Плотник и Швей путают то с Антихристом, то с Христом [9, 66, 93, 68, 71]. В этом отношении Петьке противостоят все остальные красногвардейцы, а также «голос свыше»; у Маяковского аналогичная роль отведена в основном Кузнецу и Батраку, причем слова Батрака: «Товарищи, враг у борта!», произнесенные в сцене перед появлением *Человека просто*, можно соотнести со сходными блоковскими лозунгами¹⁰. Наконец, напоминает поэму Блока и «балаганный» характер героев и ситуаций в «Мистерии-буфф» вплоть до способов появлений персонажей на сцене и представлений публике; «балаганный» дух показателен при этом не только для «чистых» и «нечистых», но и для чертей, ангелов и даже антропоморфизованных вещей в пьесе Маяковского.

Страшный суд в библейских сказаниях наступает после «окончательной катастрофы»; подобное находим и у Блока (символика все усиливающегося «ветра»), и у Маяковского (символика «красного потопа»). В «Мистерии-буфф», однако, его вершат сами «нечистые» (до появления *Человека просто*), отправляя «чистых» за борт «ковчега» [9, 64]¹¹. Этой сценой заканчивается сюжет «потопа»; явление же *Человека просто* связано с другим мифом — о «земле обетованной», и здесь обыгрываются апокалипсические «новое небо» и «новая земля». Несмотря на то, что Плотник («Кто там идет по волнам(...)?»), Швей («Это он! Он шел, рассекая генисаретские воды!») и даже Кузнец («Теперь Христом залавливают в западню» [9, 68, 71]) «узнают» в нем сначала Христа, *Человек просто* является его полной противоположностью, будучи носителем идеи о «настоящих земных небесах», добы-

ваемых при помощи насилия (ср.: «Ко мне — кто всадил спокойно нож и пошел от вражьего тела с песнею!»; «Взорвите все, что читали и чтут» и др.— [9, 72, 73, 74]); задуманный таким образом, он как бы соответствует тому облику «вождя», в котором, согласно видению революции Маяковским, нуждались блоковские красногвардейцы-анархисты. Спародировал Маяковский евангельского (а заодно и блоковского) Христа и тем, что в словах Кузнеца «По-моему, он во мне» [9, 74] обыграл формулу «царства Божиего внутри вас»; вследствие этого «нечистые» оказались в состоянии уже хором заявлять о том, что они «сами себе и Христос и спаситель», а также из «голодных» героев превращаться в «сталь» [9, 87, 66—67] без какого-либо содействия тому Христу, тогда как в концовке поэмы Блока именно присутствие последнего во главе шестивия обеспечивало превращение дисгармоничного шага красногвардейцев в шаг «державный» [2, 324]¹². В итоге, после всяких перипетий в аду и в раю, Маяковский не забывает вернуться лишним раз к исходной точке блоковской завязки: хор «нечистых» попутно, находясь в раю, обыгрывает ключевой вопрос поэмы «Что впереди?» («Кабы люди знали, что это впереди!» [9, 89]), а в третьей картине пьесы дается «настоящий» ответ на данный вопрос — впереди «хлеб», однако не символический, а настоящий. Процесс обыгрывания идеи Конца на этом завершается, и Маяковский, противостоящий Блоку, сколь ни странно, оказывается близким другому символисту — Брюсову, оспаривающему идею Конца в стихотворении «Парки в Москве».

4

Лев Лунц, отвергавший многое из русского литературного наследия, тем не менее считался почитателем и Блока, и Маяковского. В малоизвестной статье «Новые поэты» он критиковал молодых за попытку «перепрыгнуть» и через того, и через другого. Правда, в манифесте «Почему мы Серапионовы братья» блоковские «Двенадцать», поставленные в один ряд с «Господином из Сан-Франциско» Бунина, названы «гениальными»¹³, а в другой малодоступной работе Лунца «Литература о Блоке» поэт-символист удостоен оценки «русского великого чело- века»¹⁴, о чем относительно Маяковского не могло быть и речи. Мало того, в статье «Театр Ремизова» Лунц, весьма положительно отзывавшийся об «Ошибке смерти» Хлебникова, «Балаганчике» Блока и «действиях» Ремизова, написал и такое: «О каких-либо открытиях в области драматургической формы [имеются в виду пьесы, написанные за годы после революции — М. Й.] не приходится и говорить. «Мистерия-буфф» осталась единичным и в высшей степени неудачным явлением»¹⁵. Из этого следует, что Блок очевидно был ближе Лунцу, чем Маяковский. Тем более интересно проследить, как подобное отношение получило от-

клик в мотивной структуре его пьес, пользующихся материалом как «Двенадцати», так и «Мистерии-буфф»¹⁶.

В пьесе «Обезьяны идут» Лунц как бы ищет общие для Блока и Маяковского мотивы, сводит их воедино и контаминирует в рамках по сути довольно далекого от текстов обоих авторов сюжета. Приведем соответствующие примеры. Странная постройка, в которой происходит действие у Лунца (названная «театром», поскольку речь идет о «пьесе в пьесе»), напоминает «ковчег» Маяковского тем, что является убежищем «самого разнообразного люда»¹⁷; «люди» этот, однако, защищаются не от «потопы», а от «вьюги» и «снега» [211, 212 и др.], что уже отсылает к блоковскому сюжету. Если «просто люди» [223] Лунца своим слишком заурядным явлением пародийно соотносены с *Человеком просто* Маяковского, то в облике ряда других героев обыгрываются блоковские персонажи вплоть до барынь в каракуле (у Лунца — Дама в каракулевом жакете и Дама в скунсовом жакете) и самих красногвардейцев (у Лунца патруль красноармейцев во главе с комиссаром сначала производит обыск среди попавших в «театр», однако впоследствии смешивается с последними, становясь просто «толпой» [235—238]¹⁸). Ввиду этого название внутренней пьесы «Сомкнутыми рядами» в равной степени пародирует и Блока, и Маяковского; первого — тем, что единение толпы у Лунца является результатом не метафизической идеи, а реального развития сюжета, второго же — оспариванием целенаправленности установки разделения героев на «чистых» и «нечистых» перед реальной угрозой для тех и других.

Иллюстрации данного порядка можно умножить. «Пролог семи нечистых пар» в «Мистерии-буфф» выполняет в пьесе направляющую идейную роль, параллельную роли «Пролога в небесах» в гетевском «Фаусте»; Шут Лунца, однако, «совсем забывает», что он «должен был произнести пролог к пьесе» [216], чем косвенным образом уже в самом начале пьесы отмечается идея о любой заданности сюжета. В конце той же реплики Шут задает вопрос публике касательно того, «скучно» ли ей, и, услышав подобающий ответ, добавляет: «Ничего. Потом веселее станет. Вот подождите, спектакль кончится, угощение будет (...). Чай с сахаром, булки белые, пироги (...) Конечно, эта пьеса замечательна, поучительна и назидательна, но так как всякое поучение скучно, то, чтобы вы не разбежались до белых булок и пирогов, меня и поставили смешить и забавлять вас» [216]. В этом ряду реплик обыграны и уже упомянутое высказывание героев Маяковского о «скуке», и «назидательный» дух «Мистерии-буфф», и ее концовка со сценой торжествующего «земного рая»¹⁹. Обыграно также многое из Блока, начиная с лозунгов-предостережений свыше, которые с появлением Христа теряют свое назначение; у Лунца они сначала «театрализованы» и по-своему «бумажны» (их произносит «красноармеец Сахаров», до недавнего времени бывший «хорошим», «редким» дяконом [220]), чтобы потом по ходу движения действия к концу не только не исчезнуть, а наоборот — стать вполне действительными.

Особенно любопытны случаи использования Лунцем отдельных реплик блоковских героев (вроде «Скучно...а...»; «Что это вы все носы повесили?»; «⟨...⟩ и сидят себе, повесив нос»; «Голодно!»; «Холодно!»; «Ну, завели шарманку»; «Орлов, подсобляй» [216, 226, 231, 227, 237]), а также обрисовки их ситуации (мотивы «грустной», «черной», «святой» злобы у Блока, «изгибающейся» и «шипящей» злобы у Лунца [2, 315, 227]); особый их эффект построен на том, что сюжет Лунца в данных кусках совсем иной, чем у Блока, цитаты из которого соотносятся главным образом с ситуацией Петьки, убившего Катьку²⁰.

Подобное отношение к упомянутым литературным источникам легко объяснимо. Материал для конфликтной обстановки Лунц обнаруживал в другом — в контрасте между представлениями Шуца о «театре» — «мирной обители» [223] и действительной жизнью, врывающейся во все сферы бытия; идея «общности» при таком подходе покоилась не на заданных решениях Блока и Маяковского, а на пронизанности «разнообразного люда» общим чувством перед реальной угрозой. Проблема эта назревает в пьесе Лунца исподволь, начиная с того момента, когда герои задаются вопросом о том, кто осаждает город: его «освободители» или его «поработители». «Непосвященной» толпе представляется, что город осаждают «освободители», которые пострадавшим от «красного террора» вернут и «хлеб» («булки и масло»), и «свободу» (включая «свободу печати» [228, 230]), то есть то, что в легенде Ивана Карамазова противопоставлялось друг другу. Человек, появившийся среди «разнообразного люда» неизвестно откуда и до этого не принимавший участия в действии, толкует толпе, что надежды ее на освобождение неверны, ибо на город нападают не «люди», а «звери», «обезьянье войско» [228], иными словами, силы Антихриста, чем оспаривается роль как блоковского Христа, так и Человека просто Маяковского, невзирая на то, что оба они предлагали одинаковый выход из возникшего положения²¹. В дальнейшем толпа ведет себя наподобие «послушного стада» из монолога Великого инквизитора, но Лунц рисует толпу как бы наоборот: она ищет у Человека «спасения» («свободы»), отказываясь от «хлеба», внемлет всем его «восстанавливающим порядок» распоряжениям и даже охотно повторяет его слова-приказы, становясь единым фронтом против общего врага [230, 231, 238—240]. Таким образом, Лунцем достигнута та же самая цель, что и в сюжетах Блока и Маяковского (мотивы «державного шага» красноармейского шествия и единства «нечистых», атакующих ад и рай), но в обход как идеи Конца, так и ригористических, утопических предписаний.

5

«Город Правды», возможно,— самое значительное произведение Лунца. Его замысел обобщающий, синтетический. Согласно его итогам, спор двух противо-

положных взглядов на возможность осуществления «рая на земле» (ср. реплику «Конец есть!» Комиссара и утверждения умирающего Доктора о том, что «конец пути — нет!» [275, 276]) неразрешим; его актуальность засвидетельствована в прошлом, актуален он в настоящем и таким останется в будущем.

В спор этот Лунц включил, как и подобает синтетическому сочинению, целый ряд литературных источников — от собственного рассказа «В пустыне» и вдохновивших его ветхозаветных текстов²² до пьесы «На дне» Горького, «Легенды о Великом инквизиторе» и «Сна смешного человека» Достоевского, отдельных идей Ницше и Замятина, а также произведений Блока «историософского» характера («На поле Куликовом», «Скифы» и др.). В схеме названных источников остались, разумеется, и «Двенадцать», и «Мистерия-буфф». Для Лунца Горький был интесесен прежде всего философским спором о «правде» и «лжи». Речи Луки отзываются в словах Комиссара, чьи реплики производят то же самое впечатление, что и высказывания горьковского героя; недаром в реплике Третьего солдата «Комиссар раздражил» [250] откликаются размышления Сатина, послужившие толчком к его монологам. Поскольку образ Луки двойствен, черты его поведения («вкрадчивость», «любопытная наблюдательность» и др.) передаются Доктору, аргументация которого восходит к скептическим воззрениям Барона²³. С романом «Мы» Замятина сюжет «Города Правды» перекликается во многом, в частности, вследствие их общей ориентации на полемику с идеями Великого инквизитора; отметим здесь лишь одну перекличку — в толковании любви «по закону» [260]. Из сюжета «Сна смешного человека» Лунц перенял, главным образом, видение «рая на земле», мотив «развращения» рассказчиком обитателей утопического мира — «детей солнца» и их ответных действий на причиненное им зло²⁴.

Что касается откликов идей севильского кардинала, они прослеживаются во всех трех конфликтных кругах «Города Правды»: между Комиссаром и Солдатами, Комиссаром и Доктором, солдатами во главе с Комиссаром и жителями города Равенства. Конфликт в первом из указанных кругов обоснован одним из «комментариев» Ивана Карамазова к воззрениям Великого инквизитора: «И вот, убедаясь в этом [то есть в том, что речь идет о единственном выходе для «малосильных бунтовщиков» — М. Й.], он видит, что надо идти по указанию умного духа, страшного духа смерти и разрушения, а для того принять ложь и обман и вести людей уже сознательно к смерти и разрушению и притом обманывать их всю дорогу, чтоб они как-нибудь не заметили, куда их ведут, для того чтобы хоть в дороге-то жалкие эти слепцы считали себя счастливыми» [14, 238]. В рамках этого круга выделяются сходные для обоих текстов мотивы «хлеба» («голода», требовательного «накорми!» [244, 251, 253 и др.]) и «насилия» (вплоть до убийства, в том числе Угрюмого солдата и Доктора), причем к тематике легенды Ивана косвенным образом относятся также замечания героев Лунца о том, что «в России Бога нет» и что в ней «теперь блудить запрещено» [246, 252]. Во втором конфликтном

круге Комиссар также выступает в роли инквизитора, однако его черты приданы и Доктору, который в прошлом был «иным», разделявшим идеи Комиссара в той мере, в какой молодой инквизитор следовал Христу [272; 14, 237]; в силу этого Комиссар и Доктор становятся «двойниками», что также оправдано замыслом легенды Ивана, согласно которой монолог инквизитора есть не что иное, как картина его «раздвоения». В третьем конфликтном круге Комиссар срывает с себя маску инквизитора, которую перенимают жители Города Равенства («все похожи друг на друга», ступающие «в ногу», говорящие «монотонно» и сливающиеся «в одну массу», то есть в «послушное стадо» [241]), во всех своих проявлениях исходящие из коллективного «мы». В поисках утопии — страны «равенства», «закона» и «жизни» — Комиссар отвергает «царство покоя и счастья» [14, 235], защищаемое формулой Великого инквизитора, противопоставляя ему лозунги жизни-борьбы [274], о которых речь пойдет ниже. Вместе с тем Город Равенства, погрязший в энтропии, все же показан открытым для внутреннего бунта, вспыхивающего в сегменте жизни, которого не коснулся проект организации досуга «послушного стада»²⁵. В дальнейшем сюжет этого конфликтного круга выходит за пределы сюжета легенды Ивана, ибо у Лунца, как и во всех других последовавших за Достоевским антиутопических сочинениях, повествовательный интерес строился на сценах, рисующих взрыв утопических построений в процессе «живой жизни». В данной надстройке сюжета Достоевского Лунцу понадобились также тексты «Двенадцати» и «Мистерии-буфф», полемическим переиначиванием мотивов которых завершается интересующий нас полилог о Конце, о земном рае, об утопии и антиутопии.

Невзирая на то, что уже в первой реплике Комиссара обыгрывается ключевой вопрос блоковской поэмы («Что сзади?» [243]), автора «Города Правды» привлекает в ней преимущественно то, что свидетельствует об «особенности» и «разности» героев, что противостоит гармоническому движению вдаль; поэтому не случайно солдаты Лунца, в отличие от блоковских красногвардейцев, «каждый особенный» [241, 255], причем и тех, и других справедливо называть «разбойниками», которым «скучно» жить как в послереволюционном Петрограде, так и в Городе Равенства [2, 320; 259, 262]. Поскольку «самым особенным» оказался Петька-убийца, в пьесе Лунца из мотивной структуры «Двенадцати» сохранилась лишь любовная история, закончившаяся убийством, последствия которой Лунцем основательно переосмысляются. Отголоски ее прослеживаются в эпизодах с Ванькой (переиначенным блоковским Петькой), который сообщает солдатам, что он «убьет» свою невесту, если она за прошедшие годы изменила ему [248]²⁶, и впоследствии убивает Девушку, в которой якобы узнал невесту [254—255]; то, что герой Лунца убитую называет «тварью» [266], как бы лишний раз демонстрирует наличие подтекста из Блока, преломленного через известную формулу Достоевского. Однако Ваньку в итоге ждет не искупление, а казнь [267 и др.],

так как Лунц отвергает идею искупления и спасения Христом, образ которого в его пьесе отсутствует.

По приведенным выше соображениям, поэма «Двенадцать» не могла послужить источником для философии жизни лунцевских солдат и возглавлявшего их Комиссара. Представлением о жизни как любви, ненависти, убийстве, борьбе, вечном бое всех против всех [263—264, 274 и др.], в чем Лунц обнаруживал суть своей антиэнтропической и антиутопической концепции, автор обязан, скорее, другим сочинениям Блока, таким, как «На поле Куликовом» (ср.: «И вечный бой! / Покой нам только снится / Сквозь кровь и пыль...» [2, 85]), сюжет которого строился и под воздействием историко-философских воззрений Ницше, и «Скифы». Лунц, по-видимому, уловил принципиальное несовпадение основополагающих идей «Двенадцати» и «Скифов» и воспользовался этим, не уклонившись и на этот раз от весьма эффектных переиначиваний сюжетного материала «Скифов». В данной связи образы и поведение блоковских «мы» («русских» — «азиатов» — «скифов») соотнесены с солдатами Лунца (см. хотя бы реплику Молодого солдата: «А разве мы не любим, не кипит наша кровь?» [267]) и одновременно с противоположными им жителями Города Равенства (ср. символику «тройных» трубных «призывов» у Лунца с тремя обращениями к «старому миру» у Блока, а также использование при этом побудительной формы «придите» в обоих текстах [254; 2, 253—255]). Лунцем к тому же обыграно и событийное время блоковского стихотворения; то, что в сюжете «Скифов» лишь только предвещается («китайская угроза»), у Лунца уже произошло (Китай — «позади»).

Нами уже отмечалось, что сюжет «Города Правды» начинается там, где закончилось утопическое повествование Великого инквизитора. Сказанное справедливо также в отношении сюжета «Мистерии-буфф»; уже в первой реплике Комиссара дается сжатое описание жизни в «коммуне» как «земле обетованной», напоминающее заключительные картины Маяковского [243—244; 9, 93 и сл.], которое впоследствии подвергается испытанию, предусмотренному автором «Мистерии-буфф», в духе принципа «за» и «против». Поэтому в «Городе Правды» отсутствуют реминисценции из «Мистерии-буфф», за исключением тех, что связаны с центральным для всех текстов данного порядка мотивом «голода», и единичных случаев вроде мотива ухода Мальчика с разорившими его Город солдатами [273], ассоциирующегося с репликой «черта помоложе», готового «в будущем» присоединиться к бунтовщикам против ада и рая [9, 84]. Нет ссылок на пьесу Маяковского ни в речах Доктора, не принимающего «рая на земле» в любой его версии [249], ни в репликах Комиссара, отдельные мысли которого лишь внешне совпадают с утопической концепцией Маяковского (например мысль о том, что верящие в «рай на земле» достигнут цели, двигаясь все дальше, ибо «конец есть» [275]), а также в словах песни, которую в последней сцене пьесы исполняют солдаты. Диалог Лунца с автором «Мистерии-буфф» ведется как бы

подспудно, поскольку Маяковский не исходил из фактов «живой жизни», составляющих основу основ лунцевской антиутопии.

6

Подводя итоги, следует отметить, что полилог о Конце, немислимый до событий 1917 г., не имел продолжения: он возник год спустя после октябрьского переворота и завершился в 1924 г. То, что за «Городом Правды» последовало, относилось уже к спору об утопии — антиутопии, который по существу не прекращается до сих пор²⁷. Из трех участников полилога Блок закончил разработку темы Конца, намеченной в творчестве ряда символистов; если такой итог требует дополнительного комментария, то наиболее справедливым представляется тот, согласно которому в «Двенадцати» образцово осуществлена концепция «реалистического символизма», запрограммированная Вяч. Ивановым. Маяковский, в свою очередь, прямо отвергал блоковскую всемирную эсхатологию, закончив попутно (в рамках сюжета о достижении «рая на земле») свою и хлебниковскую идею (из «Маркизы Дээес») о «восстании вещей». Лунц не принимал ни Блока, ни Маяковского. «Двенадцать» казались ему недостаточными для истолкования философии истории, поэтому он в сюжетах своих пьес (в особенности в «Городе Правды») обращался к более ранним произведениям Блока, не знающего еще эсхатологических увлечений; в итоге получилось так, что он «молодым» Блоком оспаривал «старого», к тому же по-своему не лишённого раздвоенности. Маяковского он не принимал по другим причинам. Лунцу во всех отношениях претили фанатизм глашатая революции, его стремление к отображению лишь классовых конфликтов на пути к реализации утопии, а также догматическая уверенность в том, что утопические сюжеты могут быть законченными; Лунц не верил в любую завершенность, лишним доказательством чего является его киносценарий «Восстание вещей», построенный на косвенной полемике с Маяковским. Творчество Лунца в целом предопределило основные конфликтные схемы в русской литературе после 1917 г., однако они, схемы эти, за малодоступностью его текстов остались неиспользованными (или, что еще хуже, их «авторство» приписывалось другим писателям), а указанный полилог — незаконченным.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Более подробно об этой теме см. в нашей работе: *Легенда Велики инквизитор и руска књижевност*. — М. Јовановић. *Достојевски и руска књижевност XX века. Прилог теорији подтекста*.

Београд, 1985. С. 76—115. Об откликах из легенды у Блока и Лунца см.: Там же. С. 85—88 и 99—101.

² В. Маяковский, *Мистерия-буфф*.— В. Маяковский, *Собрание сочинений в двенадцати томах*. Т. 9. М., 1978. С. 25 (далее по этому изданию с указанием тома и страницы в тексте).

³ В. Маяковский. *Полное собрание сочинений в 13 томах*. Т. 12. М., 1959. С. 484, 242. Подобной оценке не противоречили итоговые рассуждения Маяковского о том, что в «Двенадцати» Блок «надорвался» в результате того, что в его поэме «фантастическим» образом были связаны два противоположных ощущения революции (Там же. С. 21, 22), а также отдельные замечания относительно якобы ушедших в прошлое языковых штампов, использованных в блоковской поэме (Там же, 12; В. Маяковский. *Полное собрание сочинений*. Т. 13. М., 1961. С. 164).

⁴ Б. Эйхенбаум, *Трубный глас*.— Б. Эйхенбаум. *О поэзии*. Л., 1969. С. 294.

⁵ Об этом отзыве вспомнил В. Шкловский в своем выступлении на вечере, посвященном Маяковскому, 14 апреля 1937 г. (цит. по: А. Февральский. *Мистерия-буфф. Опыт литературной сценической истории пьесы*.— *Маяковский. Материалы и исследования*. М., 1940. С. 197). В более позднем мемуарном тексте Шкловского «Жили-были» данный эпизод описан несколько иначе (Блок будто бы сказал не приведенное выше, а: «Вот вы отменяете нас») и с показательным добавлением автора «Двенадцати»: «Мне жалко и вас и себя, что мы радуемся булке». В. Шкловский. *Жили-были*. М., 1964. С. 287. Это добавление явно намекает на символическую концовку «Мистерии-буфф», отменяющую самую идею эсхатологического Конца.

⁶ А. Блок. *Двенадцать*.— А. Блок. *Собрание сочинений в 6 томах*. Т. 2. Л., 1980. С. 315, 316 (далее сочинения Блока цитируются по этому изданию с указанием тома и страницы в квадратных скобках).

⁷ Ф. Достоевский. *Братья Карамазовы*.— Ф. Достоевский. *Полное собрание сочинений в тридцати томах*. Т. 14. Л., 1976. С. 231 (все дальнейшие цитаты из Достоевского даются по этому изданию с указанием тома и страницы).

⁸ Ср. также слова инквизитора: «Мы их обманем опять, ибо тебя мы уж не пустим к себе» [14, 231] со сценой, в которой красногвардейцы пытаются «прогнать» Христа [2, 324], и репликой, обращенной к Петьке: «Петька! Эй, не завирайся! / От чего тебя упас / Золотой иконостас?» [2, 32]. Наконец, следует напомнить, что наличие связей между двумя сочинениями обнаруживается и в их жанровом определении («поэма»).

⁹ Знаменательно, что слова о возможности «конца мира» принадлежат Персу— «чистому», в силу чего их действенность снимается, а сюжет уходит в сторону развития мифа о потопах и мотива построения ковчега [9, 38, 40].

¹⁰ В этой сцене, видимо, имеются и отклики из легенды Ивана (ср. слова Кузнеца о Христе— «западне» и восклицание Батрака: «Не надо его! Не пустим проходимца! Не для молитв у голодных рты» [9, 71]).

¹¹ Сходный эпизод см. в «Чевенгуре» Платонова. Кстати, Платонов использовал сюжет «Мистерии-буфф» в своей незаконченной пьесе «Ноев ковчег».

¹² Закончив «новую проповедь нагорную», *Человек просто стал «немым»* [9, 72, 74]. Мотив этот, однако, связан со словами Великого инквизитора касательно того, что Христос уже все сказал [14, 228], а также с ситуацией Христа в легенде Ивана. С другой стороны, в части реплики Нескольких «Кто он— без имени?» [9, 75] проскальзывает аллюзия на блоковскую строчку «И идет без имени святого» [2, 321], в ознаменование того, что Маяковский, полемизирующий с Блоком самым глобальным образом, не пренебрегает обыгрыванием и его более мелких деталей.

¹³ Почему мы Серапионовы братья.—Л. Лунц. Родина и другие произведения. Иерусалим. 1981. С. 283.

¹⁴ Оба упомянутых автографа находятся в Пушкинском Доме (архив А. Фомина, ф. 568) и цитируются по копиям.

¹⁵ Л. Лунц. Театр Ремизова.—Л. Лунц. Завещание царя. Неопубликованный киносценарий. Рассказы. Статьи. Рецензии. Письма. Некрологи. München, 1983. P. 92.

¹⁶ Тему отношения Лунца к «Мистерии-буфф» мимоходом наметил М. Микулашек в книге—Победный смех (Опыт жанрово-сравнительного анализа драматургии В. В. Маяковского). Врно, 1975. С. 112, 113. Однако его концепция «проphetического» сближения двух авторов представляется весьма уязвимой.

¹⁷ Л. Лунц. Обезьяны идут.—Л. Лунц. Родина и другие произведения. С. 223 (далее по этому изданию с указанием страницы в тексте).

¹⁸ В массовых сценах герои Лунца ведут себя наподобие героев «Двенадцати» и «Мистерии-буфф», то есть занимаются своими делами, как будто вокруг них не происходит ничего особенного. См., в частности, ремарку, сопутствующую сцене заполнения театра «самым разнообразным людом»: «Они разбредаются по сцене (...) Гул голосов. Вопросы сыплются со всех сторон (...) Толпа разбивается на кучки, в каждой кучке соответствующий разговор» [223].

¹⁹ «Пирог» в пьесе Лунца на поверку оказываются «бумажными» [221]. В этом решении выявляется очередной пародийный ход по отношению к разладу между установкой Маяковского на борьбу за ж и в ы е «страсти» и «хлеб» (вместо «бумажных страстей» и «небесных сластей» [9, 27]) и отвлеченным, «бумажным» характером его сюжета.

²⁰ Сходным образом использует Лунц и отдельные детали из произведений Маяковского. Особенно часто в двух текстах встречаются обрывки разговоров на тему ч т о б ы л о у потерявших многое или даже все героев и к т о в этой потере виноват [см. 227, 228, 229 и др. у Лунца и 9, 31 и др. у Маяковского]. И в данном случае эффекты получаются разные, поскольку «обвиняющие» слова произносят р а з н ы е в классово-общественном отношении герои.

²¹ В монологе Человека, объясняющего толпе, что ее надежды на освобождение «ложные», обнаруживаются реминисценции из Горького («На дне»), Соловьева («Панмонголизм»), Анненского («Петербург») и других, иными словами, из русской классики, отвергавшейся Маяковским, в чем нельзя не усмотреть дополнительного доказательства полемики Лунца с образом Человека просто.

²² Более обстоятельно об этом сказано в работе сербского русиста Б. Чурича «Библиейские источники рассказов „В пустыне“ и „Родина“ Льва Лунца» (рукопись).

²³ Лунц переосмысливает и другие более или менее ключевые реплики персонажей Горького, вплоть до их рассуждений о «работе». Ср. разное к ней отношение жителей Города Равенства («Одно и умеют: работать» [260]) и солдат («Мы ненавидим работу, мы бежим работы» [263]), отсылающее к репликам Луки, Сатина и других героев Горького.

²⁴ Ср. у Достоевского: «Я говорил им, что все это сделал я, я один, что это я им принес разврат, заразу и ложь! Я умолял их, чтоб они распяли меня на кресте (...) я хотел принять от них муки, я жаждал мук (...). Но они лишь смеялись надо мной и стали меня считать под конец за юродивого. Они оправдывали меня, они говорили, что получили лишь то, чего сами желали, и что все то, что есть теперь, не могло не быть. Наконец, они объявили мне, что я становлюсь им опасен и что они посадят меня в сумасшедший дом, если я не замолчу» [25, 117] — с репликами Второго и Третьего Старейшин Города (солдаты «погубят город», «разобьют порядок», «совратят юношей», поэтому

их надо «прогнать» [256]) и дальнейшим движением сюжета Города Равенства с его заключительной катастрофой у Лунца.

²⁵ Ср. слова Великого инквизитора: «Да, мы заставим их работать, но в свободные от труда часы мы устроим им жизнь как детскую игру, с детскими песнями, хором, с невинными плясками» [14, 236] с характеристикой жителей Города Равенства, которые «не понимают, что значит петь, играть, плясать» [259]. Иными словами, бунт в утопическом Городе Равенства возник, как и во всех других литературных локусах этого порядка, вследствие пробуждения в героях частного «я».

²⁶ В образе Ваньки Лунц, во-первых, сконтаминировал ситуации блоковского Петьки и Ваньки. У Блока Ванька был «нашим», а стал «солдатом», которого собираются «убить», но он «убежал» [2, 316, 318]; лунцевский же Ванька сам «убил», однако не избежал кары. Во-вторых, герой Лунца убивает, в частности, за то, что его невеста «блудила», то есть занималась «запретными» действиями [252]. У Блока этот мотив, включенный в психологическую игру, как бы усложнен: его Петька и собирается мстить Катьке за то, что она «блудила», и вместе с тем приглашает ее к измене для того, чтобы месть пришлась ему «легче для души» [2, 317—318]. Блоковская «психологическая» нагрузка Лунцу, разумеется, противопоказана.

²⁷ Во главе антиутопических тенденций в русской литературе стояли, как уже указывалось, Замятин и Платонов, чьи сочинения исходили в основном из полемики с воззрениями Великого инквизитора. Довольно далеко от спора о Конце было и наследие Булгакова, интересующегося (в «Мастере и Маргарите») метафорической сценой Страшного суда лишь для того, чтобы спасти «избранных» героев, к тому же не при помощи Христа, а благодаря вмешательству Князя Тьмы. Правда, в его пьесе «Багровый остров» наблюдаются отголоски полемики с сюжетом «Мистерии-буфф» (см. об этом в примечаниях к кн.: М. М. Булгаков. Пьесы 20-х гг. Л., 1989. С. 570), но они касаются не названного полилога, а более частного явления спора с утопическими тенденциями творчества Маяковского в целом.

В. В. Катанян

Москва

«ТВОЙ ДОНЕЛЬЗЯ РОМА»

(Роман Якобсон и Л. Ю. Брик)

Лилия Брик и Роман Якобсон знали друг друга с раннего детства, дружили еще их матери. Лиля была старше его, а с ее сестрой Эльзой они были одногодки. Родители Якобсона вечно попрекали мальчика, что Лиля в его возрасте лучше писала сочинения, чем он.

Он бесился и ненавидел ее, а когда, уже взрослый, рассказал ей, она засмеялась: «Учитель был влюблен в меня и помогал писать». Якобсон долго был влюблен в Эльзу, сделал ей предложение, но получил отказ, что не мешало им до конца дней быть в очень дружеских отношениях.

Роман Осипович появился в доме Лили Юрьевны в Петербурге еще в 1917 г., и они все дружили — Брики, Маяковский и Якобсон. У них было много общих литературных интересов. Как-то был такой случай: к Якобсону приехала на пять дней погостить знакомая барышня, но через день уехала. «Что так скоро? — спросила Лилия Юрьевна. Он ответил: нельзя же пять суток непрерывно целоваться.— А ты бы разговаривал.— Ах, Лилия, ты же знаешь, что разговаривать мне интересно только с тобой и с Эльзой!»

Они надолго расстались после отъезда Якобсона за границу и увиделись лишь в 1956 г. С тех пор они встречались в Москве, во время приездов Якобсон каждый раз бывал у Лили Юрьевны, они подолгу беседовали, вспоминали. Вели большую переписку, посылали друг другу книги, фотографии. Якобсон много писал о Маяковском и Брикe и оставил воспоминания, где достаточно сплетен. Недавно мне попало его письмо 22 г., где он пишет: «Лилия называет меня сплетником». Судя по этим воспоминаниям — не без оснований...

С появлением магнитофона утратила свою актуальность поговорка «слово, что воробей — вылетит, не поймаешь». Теперь слово отлично ловится на этот самый магнитофон. У Лили Юрьевны он появился у одной из первых в Москве. Василий Абгарович Катанян, ее муж, любил технику и умело с нею обращался, «маг» часто ставили на стол во время ужина (с согласия присутствующих) и таким образом сохранились разговоры людей, которые приходили в дом — в том числе запись беседы с тем же Якобсоном в его приезд 1956 г.



Стоят (слева направо): Р. О. Якобсон, С. О. Якобсон, Л. Ю. Каган, И. Вольтер.
Сидит — М. Вольперт. Москва, 1903 г.

«— Ты давно знала Кузмина?

— Еще при царе Горохе. Познакомил нас Маяковский. Кузмин страшно любил Володю, одно время был под большим его влиянием. И Маяковский любил его стихи и любил его самого. Он был блестящий собеседник, нам казалось, что характером он похож на Пушкина. Он был очень интересный человек, и мы часто встречались. Он играл нам на рояле свои песенки — „Дитя, не тянись ты весною за розой“ (напевает). Кузмин подарил мне свою рукопись „Вторник Мери“, кажется, драма в стихах. Я отдала ее в ЦГАЛИ.

— А „Двое“ ты видела?

— Еще бы. Там напечатано стихотворение с посвящением мне. Это номерные экземпляры, и на моем он сам проставил цифру. Я выздоравливала после болезни, и у нас была молоденькая домработница, которую он встретил во дворе и расспрашивал обо мне. Так появилось это стихотворение, а другое стихотворение посвящено новорожденной дочке Пронина. Было это в начале революции, мы жили на Жуковской, рядом с нынешней улицей Маяковского — ты помнишь нашу квартиру?

— Там было много комнат и стоял рояль. И висел самодельный плакат со стихами про какой-то диван...

— Да, в одной комнате стояла гигантская тахта, про которую Кузмин написал:

„Мы нежности открыли школу,
Широкий завели диван,
Где все полулюбовь и полу-
Обман“.

Это четверостишие у нас так и висело. Куда оно девалось? Мы из Петрограда поехали в Москву, а в нашей квартире поселился Шкловский, среди наших вещей и книг. Там была полка, куда мы ставили футуристические книги. Они все погибли в числе других.

Шкловский пустил в квартиру солдат, они топили печи книгами. Было холодно.

— Помню, как я однажды сказал: Лиля, ты не думаешь, что если вымыть Кузмина, почистить его, то получился бы царедворец Людовика Четырнадцатого? А ты ответила: Рома, неужели ты полагаешь, что царедворцы Людовика были мытые?

И еще я помню, как мы шли с тобой по Охотному ряду в 18-ом году, и я сказал: „Не представляю Володю старого, в морщинах“, а ты ответила, что „он никогда не будет старым, обязательно застрелится. Он уже стрелялся — была осечка. Но ведь осечка бывает не каждый раз“.

Помолчали. Затем Якобсон:

— Кузмин мне говорил, что собирается написать рассказ: „Я всегда в рассказах изображаю живых людей, но я их комбинирую. На сей раз я вас скомбинирую с Вербицкой!“ Можешь себе представить?

— Только в страшном сне. А Кузмина много издавали в свое время. Стихи последнего периода были хорошие, но их почти не печатали.

— Он был очень музыкальный.

— Он же у Римского учился. Кончил консерваторию.

— А ты помнишь, Лиля, эти его стихи, которые он напевал:

„Я лилия пониклая,
Бледна и анемична,
Быть девой так привыкла я,
Что даже неприлично.“

Взгляну на тело белое —
 Туманится рассудок,
 Вчера всю ночь глядела я
 На грядку незабудок.
 И сводит, словно клейстером
 Мою младую душу,
 И девство лишь с танцмейстером
 Я, может быть, нарушу...»

Я никогда не видел этого в печати, только слышал от него.

— Как ты все помнишь? Я помню лишь строки про грядку незабудок...»

На этом запись обрывается, так как стали смотреть телевизор.

Несколько писем Романа Осиповича говорят об их отношениях с Лилей Юрьевой точнее, чем его высказывания, приведенные в книге Бенгта Янгфельда «Якобсон — Будетлянин».

«25. X. 58

Дорогая Лилечка, прилетел в Париж и провел три отрадных часа с Арагонами. Все время вспоминали о чудесных московских днях, когда было снова к тебе рукой подать. Ты мне, пожалуйста, помни это! Во многих отношениях мы ближе всех людей на свете, понимаем друг друга с полуслова. Все это время я провел очень интересно в Нем. дем. респ., Болгарии, Румынии и Польше! Читал множество лекций. Надеюсь скоро свидеться. Обнимаю вас обоих и Кому с женой. твой Роман» [Кома — Вяч. Вс. Иванов. — В. К.].

«11 июля 1956

Лилечка дорогая,

никогда так крепко Тебя не любил, как сейчас. Сколько в Тебе красоты, мудрости и человечности. Давно мне не было так весело, благодатно и просто, как у Тебя в доме. Весь последний мой московский вечер я безуспешно звонил Тебе — поблагодарить за дары и благодать.

И очень я сжился с Василием Абгаровичем. Он все и сразу понимает — с нежностью и великодушием. Мне здорово без всех вас скучно и сумасшедше по всех вас грустно. Хочу скоро свидеться снова.

Псылаю Тебе (а другую копию в Музей Маяковского) два снимка — 1) сверху вниз я, Нетте и его тогдашний коллега, дипкурьер, бывший портовый грузчик Зимин возле Праги в конце лета 1920 г., накануне отъезда Нетте в Москву с «рекомендательным письмом» от меня к Володе; 2) есть у тебя эта картинка — Ты и Щеник? А ты мне пожалуйста пришли Твои и мою с Эльзой детскую фотографию!

Спасибо за недавно прибывший второй том Собрания сочинений. Обдумываю воспоминания о Володе для «Лит. Наследства». Убеждаю поставить здесь англ. перевод «Клопа». Пожалуйста напомни Харджиеву его обещание прислать мне «Ряв» с надписью Хлебникова мне.

Твой и снова Твой Роман»

«13 XI 56 г.

Дорогая Лиличка,

Я читаю здесь лекции в Академии и университете, скоро еду в Париж, где очень надеюсь почитать Элечку. Много работаю, но очень-очень грущу, что не пишешь. Обязательно напиши по

моему обычному адресу. Печатаю тут работу о лингвистике и поэтике, где весьма горячо говорю об Осе. Собираюсь еще писать о нем, и очень мне нужны его «Ритмико-синтаксические этюды» о Лефе, а как раз этих номеров у меня нет, но я буду Тебе бесконечно признателен, если пришлешь их мне. Обнимаю обоих. Пиши! Твой Роман.»

[Без даты. Шестидесятые годы.]

«Ненаглядная Лиличка, крепко-накрепко Тебя, обоих люблю и любим. Скучаю по Тебе, по всем закадычным друзьям и по городу, но едва ли попаду раньше Элочки. По всяческим причинам взял и всерьез загрустил, так что даже только что отменил свои майские итальянские гастроли. О Тебе да всех вас денно думается, ночью снится. Чего же боле? Будьте оба здоровехоньки. Лекарство вскоре дойдет.

Твой донельзя Рома».

Эти письма говорят сами за себя.

М. И. Шапир
Москва

ОБ ОДНОМ АНАГРАММАТИЧЕСКОМ СТИХОТВОРЕНИИ ХЛЕБНИКОВА К реконструкции «московского мифа»

«Петербургский миф», «петербургский текст», «семиотика Петербурга» — эти понятия стали уже привычными. Москве в этом отношении повезло куда меньше — по сравнению не только с Петербургом, но даже с Киевом или Вильно¹. Возможно, отчасти это вызвано тем парадоксальным обстоятельством, что семиотическая история «старшей столицы» по сравнению с историей «младшей» действительно кажется беднее — по крайней мере, на первый взгляд. Именно так, скорее всего, рассуждал Хлебников, когда называл Москву «городом, обиженным в чуде»:

Вы помните о городѣ, обиженномъ въ чудѣ,
Чей звукъ такъ мило нѣжить слухъ,
И, взятый изъ языка старинной Чуди (<...>

«Вы помните о городе, обиженном в чуде...», 1909(?)²

В этом стихотворении, точнее в той его части, где речь идет о «звуке» города, Хлебников почти цитирует Пушкина: *Москва... как много в этом звуке / Для сердца русского слилось!* Видимо, в семиотике Москвы звучание топонима значит больше, чем в семиотике Петербурга, — как «свое» в отличие от «чужого»³. Такому восприятию ничуть не мешает отношение к имени Москвы как к заимствованию «из языка старинной чуди»: по летописи, чудь (наряду со славянами) была среди племен, призвавших варягов на княжение («Повесть временных лет»).

Москва в стихотворении Хлебникова нигде открыто не названа, но «звук», или вернее звуки, в которые вслушивается поэт, даны им не только описательно, через зрительные образы, но также напрямую, через образы слуховые — как подлинные герои стихотворения:

Зоветь увидѣть Васъ пастухъ
Съ свирѣлью сельской (есть много нѣги въ сельскомъ имени),
Молочный скотъ съ обильнымъ выменемъ,
Немного робкій перейти рѣку, журчащій бродь.

Хлебников хочет сказать: *есть много нѣги въ сельскомъ имени—Мо... ск... вы...* «Сельское имя» одной из столиц согласуется с представлением о Москве как о «большой деревне», в противоположность городу—Петербургу⁴.

На протяжении двух строк Хлебников на все лады варьирует фонемы ключевого слова, одновременно его этимологизируя. «Молочный скот», «переходящий реку»,—это намек на отвергнутую лингвистами, но некогда популярную (благодаря поддержке В. О. Ключевского) гипотезу о происхождении топонима «из коми *mösk* „корова“ и *va* „вода“»⁵: *Все это передалъ намъ въ названьи чужой народъ (= чудь)*. Подтверждение этой этимологии Хлебников, скорее всего, видел в названии (в действительности позднем) одной из московских улиц—*Коровий Брод* (у Хлебникова—*журчащій бродъ*)⁶, то есть брод через Яузу, по которому коров вели на скотопригонный двор у Красных ворот (ср. также *Коровий Вал* и четыре *Коровьих переулка*, располагавшиеся рядом с Животинным двором в другой части города⁷). К середине стихотворения «коровья» тема из тайной делается явной: *Гдѣ отражался въ водахъ отсвѣтъ коровьихъ ногъ* (<...>), а еще ниже Хлебников называет Москву *городъ ясли*, окончательно проясняя то, что прежде уже было выражено намеком через поэтическую этимологию, межъязыковую паронимию, остраннение устойчивого словосочетания (*журчащій бродъ*←*Коровий бродъ*), а, возможно, и через некое подобие анаграммы (но только скрытой намного тщательнее, нежели анаграмма *Москвы*):

Зоветь увидѣть Васъ пастухъ
Съ свирѣлью сельской (есть много нѣги въ сельскомъ имени),
Молочный скотъ съ обильнымъ выменемъ,
Немного робкій перейти рѣку, журчащій бродъ.

Здесь пять *к*, тринадцать *о*, шесть *р* и шесть *в* (в том числе три *ко*, два *ро* и одно *ов*), подготавливающие к звуковому восприятию стиха: *Пастухъ съ свирѣлью изъ березовой коры* (<...>—ср. другой отрывок о Москве: *Услась на свой коробъ* (<...>) («В тебе, любимый город...», 1909?). В этой связи уместно также отметить, что в начальной части стихотворения «о городе, обиженном в чуде», отсутствие полногласного корня *коров-* «компенсировано» пятью другими случаями полногласия: *городъ, молочный, перейти, передалъ, березовой*.

Однако и это еще не все. Помимо первых двух в стихотворении Хлебникова закодирован еще один топоним, третий. В. Я. Анфимов, психиатр, наблюдавший поэта в 1919 г., обратил внимание на одну из фонико-семантических ассоциаций своего экстраординарного пациента: «Москва—метить (место казни Кучки)»⁸. Не удивительно, что в последней строке стихотворения о Москве упомянут боярин Стефан Иванович Кучка (Кучко), на землях которого, по преданию, князем Юрием Долгоруким был основан город: (<...>) *Я помню о тебѣ, бояринъ непокорный Кучка!* Отсюда другое название Москвы, незримо присутствующее в тексте,—

Кучково: еще недавно принято было думать, что так «именовалось до основания города село (ср. в летописи „Москва, рекше Кучково“)⁹. Это старое—«сельское»—название Москвы (есть много нѣги въ сельскомъ имени) тоже, кажется, нашло свой отклик в поэтической фонике, хотя еще более слабый, чем у двух предыдущих топонимов. Кроме многочисленных *к*, *о* и *в*, которые входят в состав всех трех имен, в начальных восьми строках стихотворения девять раз встречается *у* и шесть раз—*ч* (звуки, надо заметить, довольно редкие: в обычном тексте первый попадает почти в полтора, а второй— в два с лишним раза реже¹⁰):

(...) Немного робкій перейти рѣку, журчащій бродь.

Все это намъ передалъ въ названьи чужой народъ.

Вместе с тем не надо забывать, что частая встречаемость *ч* и *у* с неменьшим успехом может быть объяснена их вхождением в этноним *чудь*¹¹.

Все три топонима—*Москва*, *Коровий Брод* и *Кучково*—связаны между собой «метонимически», кроме того, первые два—еще «этимологически» (ибо *Москва* для Хлебникова—это «коровья вода»), а первый и третий—композиционно: начало стихотворения (*Вы помните о городѣ, обиженномъ въ чудѣ* (...)) перекликается с концовкой ((...) *Я помню о тебѣ, бояринь непокорный Кучка!*)—тем самым поэт показывает, что *Москва* для него в то же время *Кучково*. Следовательно, три имени могут восприниматься как окказиональные синонимы. Вслух ни одно из них не произносится, но все они легко угадываются, будучи не слишком глубоко спрятанными в поэтическом тексте. *Москва* зашифрована в анаграмме—двухслойной и потому бесспорной: название города дается как через повтор букв (*м, о, с, к, в*), достигающих порой высокой концентрации (*въ сельскомъ*), так и через красноречивую последовательность буквосочетаний, каждое из которых начинается какое-нибудь слово одной и той же строки: *Мо... ск... вы...* Фонетические «темы» двух других имен звучат более приглушенно, но зато в стихотворении обнаруживаются однокорневые с этими топонимами лексемы (*отсвѣтъ коровьихъ ногъ, бояринь непокорный Кучка*). В анаграмматической экспозиции они соотносятся: первая—с существительным *бродь*, вторая—с прилагательным *сельскій*¹².

Любопытно, что лирические медитации на тему первопрестольного града способны порождать сходные композиционные и образные структуры. Укажу в этой связи на одно восьмистишие А. Страхова (1981, опубл. 1989):

Будь этот город тяжких снов
И яви, надорвавшей душу,
По мановению разрушен
До устланных костями основ,
И не сморгну... Хотя случись...
Не поручусь, что брошу камень
В того, кто долгими руками
Вновь стащит в кучку кирпичи¹³.

Здесь, как и у Хлебникова, с первой строки вводится тема не названного вслух города, в последней — возникает имя боярина Кучки (у Страхова — полунаметком), а между ними разворачивается анаграмма-этимология, которая точно указывает, что за город имеется в виду: (...) *В того, кто долгими руками* (...) Оба поэта формулируют и тут же снимают антитезы: у Хлебникова — прошлое / настоящее, природа / цивилизация, сельское / городское; у Страхова — настоящее / будущее, сон / явь, разрушение / созидание. Оба говорят о жертвах: Хлебников — о загубленных когда-то, Страхов — о тех, что грядут. Как и Хлебников, Страхов пытается загладить нанесенную Москве «обиду», создавая свой вариант «московского мифа» — о разрушаемом и создаваемом, умирающем и воскресающем городе. Такой поворот темы, находя опору в реальной истории Москвы, не раз горевшей и отстроенной заново (будто бы «краше прежнего»), лежит в русле грибоевской традиции: (...) *Пожар способствовал ей много к украшенью*.

«Московское» стихотворение Хлебникова — это, судя по всему, один из его первых опытов построения текста по анаграмматическому принципу, по времени совпавший с разысканиями Ф. де Соссюра в области поэтики анаграмм (1906—1909)¹⁴. Эксперимент раннего Хлебникова интересен, в первую очередь, тем, что в нем заложены многие из принципов семантизации звуковой формы, которые окончательно сложились позже, когда поэт разрабатывал свои многочисленные языки и составлял их алфавиты¹⁵. Один из таких принципов, легший в основу двухслойной анаграммы и последовательно реализованный в словообразовании зрелого Хлебникова, — это морфологизация фонем и фонемных сочетаний (как правило, по типу «согласный + гласный»). Так, в стихах о Москве первая фонема основного топонима повторяется не только сама по себе, но и в сочетании *мо-*, подобно тому, например, как в «Зангези» в качестве окказиональных «морфем» выступает не только *м-* (*м-ожарище* ← *п-ожарище*), но и *мо-* (*мо-гровый* ← *ба-гровый*; ср. также *мо-го-гур* ← *бала-гур*, где, в свою очередь, можно выделить уже *мо-* и *-го-*, и т. д.)¹⁶. Желание увидеть в слове Москва значащие элементы дополнительно мотивировано тем, что в контексте стихотворения топоним этимологизируется и превращается в композит (*mösk-va* = 'коровья вода').

Еще один принцип хлебниковской поэтики, который обнимает собою все творчество «будетлянина», — это его стремление к незнаковому языку¹⁷. Если принятая датировка верна, значит, лирический отрывок о Москве создавался в одно время с «Бобэоби...», «Крылышка...» и «Песней мирязя» — произведениями, в которых реализована «важная возможность поэтического неологизма — беспредметность»¹⁸. О словах типа у *омера*, *мирючие*, *грустняком*, *морину*, *красивняком* и *мыслокой* Р. О. Якобсон сказал, что у них «отсутствует то, что Гусерль называет *dinglicher Bezug*», то есть «предметная отнесенность»¹⁹. Однако у тех же слов отсутствует и «*deutlicher Bezug*» — абстрактное («словарное») значение, общее различным словоупотреблениям. А слово без денотата и сигнификата —

незнаково и потому непосредственно связано со смыслом текста, хотя бы он был при этом «известен только самому поэту»²⁰.

В стихах «о городе, обиженном в чуде», подобных неологизмов нет, но зато в них опробован другой, не менее радикальный путь преодоления знаковости. В анаграмме уничтожается даже не денотат или сигнификат, а сама материальная форма знака: ключевое слово не произносится, и тем не менее его фонетика и семантика разлиты по всему стихотворению. Поэтому не совсем прав В. Н. Топоров, когда говорит, что «анаграмма выступает как средство проверки связи между означаемым и означающим»²¹. Строго говоря, никакого «означающего» у анаграммы нет (во всяком случае, в сосюрловском смысле термина), а фонемы ключевого слова, рассыпанные по тексту, входят в состав «означающих» многих других знаков²². Далее, хотя слово, анаграммируемое Хлебниковым, не беспредметно, сигнификата у него тоже нет, ведь оно — имя собственное, называет единичный объект и, следовательно, лишено обобщенного нормативного значения. Наконец, у этого слова размыт денотат: как во времени, так и в пространстве (поскольку Москва у Хлебникова — еще Кучково и Коровий Брод).

Итак, «слово в поэзии Хлебникова утрачивает предметность, далее внутреннюю, наконец даже внешнюю форму»²³. Эта частичная десемантизация языка не только не обедняет поэтического смысла, но, напротив, способствует его гибкому и полному воплощению. Абстрактность знака преодолевается: каждая анаграмма уникальна и неповторима. Она стирает грань между знаковым и смысловым, которые обычно противостоят как сенсорно воспринимаемое и сенсорно не воспринимаемое: анаграммирование слова, делая его невидимым и неслышимым, призвано обеспечить непосредственную (иррациональную) доступность содержания, о которой мечтал Хлебников. Разрешение противоречий между знаком и смыслом делает в принципе несущественным вопрос о сознательном либо бессознательном характере анаграмм: если при восприятии они, как правило, не осознаются, так ли важно, осознавались они или нет в момент своего порождения? Бессознательные или полубессознательные анаграммы ничуть не хуже аккомпанируют смыслу, чем сознательные²⁴, и даже, в отличие от последних, застрахованы от навязчивости, грозящей новой знаковостью.

Обеспечиваемое ими слияние звука и смысла в единый, нерасчленимый звуко-смысл структурно сближает творимый Хлебниковым поэтический миф о Москве с религиозно-мифологическими текстами, подобными ведийскому гимну, посвященному богине Речи (Слова) *Yās Āmbhṛīṇī*²⁵: в качестве имени собственного это слово лишено сигнификата, в качестве имени мифологического персонажа оно лишено денотата и при всем том оно лишено еще материальной формы, будучи заанаграммированным, но непосредственно не названным. Именно таким «мифологизированным» персонажем предстает в хлебниковском «гимне» Москва: очертания реального города стираются, а его место заступает мифологема²⁶.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См., впрочем: В. Н. Топоров. *Древняя Москва в балтийской перспективе*. — В кн.: *Балто-славянские исследования 1981. М., 1982. С. 3—61*; Он же. *О следах эпической стихотворной традиции в старорусских повестях о начале Москвы*. — В кн.: *Балто-славянские исследования 1982. М., 1983. С. 223—227*; Он же. *Петербург и петербургский текст русской литературы*. — Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1984. Вып. 664. С. 6 и далее.

² В. В. Хлебников. *Творения. М.; [Херсон], 1914. Т. I: 1906—1908 г. С. 22 сл.*; ср.: В. П. Григорьев, А. Е. Парнис. *Примечания*. — В кн.: В. Хлебников. *Творения. М., 1986. С. 661 примеч. 28*. Ср. слова В. В. Вейдле о делении «того поколения поэтов на две группы — петербургскую, где первенствовали Гумилев, Ахматова и Мандельштам, и московскую, где Пастернак и Цветаева уживались с Хлебниковым и Маяковским, но от которой откололся Ходасевич, более близкий, при всем различии, к своим перербургским(,) нежели к московским сверстникам» (В. Вейдле. *Пастернак и модернизм [1960]*. — В кн.: В. Вейдле. *О поэтах и поэзии. Paris, 1973. P. 84*).

³ Ср.: В. Н. Топоров. *Петербург и петербургский текст... С. 7*.

⁴ Ср.: Там же. С. 7 и далее.

⁵ М. Фасмер. *Этимологический словарь русского языка. М., 1986. Т. II. С. 660*.

⁶ См.: В. П. Григорьев, А. Е. Парнис. *Указ. соч. С. 661 примеч. 28*; ср.: J.-C. Lanne. *Xlebnikov et l'imaginisme*. — *Rev. Étud. slav. 1995. T. LXVII, fasc. 1. P. 70—71*.

⁷ См.: *Имена московских улиц. Изд. перераб. и доп. М., 1988. С. 49, 121*.

⁸ В. Я. Анфимов. *К вопросу о психопатологии творчества: В. Хлебников в 1919 году*. — *Тр. 3-й Краснодар. клинич. гор. б-цы. 1935. Вып. I. С. 71*; J.-C. Lanne. *Op. cit. P. 70*.

⁹ В. П. Нерознак. *Названия древнерусских городов. М., 1983. С. 115*. Как указал И. Г. Добродомов (см.: И. Г. Добродомов. *Москва*. — *Рус. яз. в шк. 1997. № 4. С. 87*), В. П. Нерознак и вслед за ним В. Н. Топоров (см.: *Балто-славянские исследования 1981. М., 1982. С. 44*) в цитате из летописи допустили неточность, которая в конечном счете восходит, по всей вероятности, к книге М. Н. Тихомирова (см.: М. Н. Тихомиров. *Древняя Москва (XII—XV вв.)*. М., 1947. С. 14). В действительности под 1176 г. в Ипатьевской летописи сказано: «идоша с нимь до Кучкова. рекше до Москвы» (*Полное собрание русских летописей. СПб., 1908. Т. II: Ипатьевская летопись. 2-е изд. С. 600*).

¹⁰ Сведения о частотности звуков в русской речи см.: А. М. Пешковский. *Сборник статей: Методика родного языка, лингвистика, стилистика, поэтика. Л.; М., 1925. С. 182*; ср.: Р. Г. Пиотровский, К. Б. Бектаев, Л. А. Пиотровская. *Математическая лингвистика. М., 1977. С. 120*.

¹¹ По данным М. Л. Гаспарова, для Хлебникова вообще характерно особое пристрастие к звукам [у] и [ч']: М. Л. Гаспаров. *Считалка богов: О пьесе В. Хлебникова «Боги» [первая половина 1980-х годов]*. — В кн.: М. Л. Гаспаров. *Избранные статьи. М., 1995. С. 252*.

¹² Ср. в «Повести о зачале Москвы»: «И прииде на место, иде же ныне царствующий град Москва, оба полы Москвы-реки. Сими же селы владушу тогда боярину некоему, богату сущу, зовому Кучку [Стефану] Иванову» (*Повести о начале Москвы. М.; Л., 1964. С. 175 и др.*). Таким образом, согласно этой баснословной легенде, Москва — град, село же — Кучково.

¹³ А. Страхов. *Из книги «Пробуждение»*. — *Даугава. 1989. № 6. С. 109*.

¹⁴ Ср.: R. Jakobson. *Unterbewußte sprachliche Gestaltung in der Dichtung*. — *Ztschr. Literaturwiss. und Linguistik. 1970. Jg. 1, N. 1/2, S. 102—104*; R. Jakobson. *Из мелких вещей Велимира Хлебникова: «Ветер—пение» [1967, 1979]*. — In: R. Jakobson. *Selected Writings. The Hague; Paris; N. Y., 1981*.

[Vol.] III: *Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*. P. 572; R. Bradford. Roman Jakobson: *Life, Language*, Art. L.; N. Y. 1994. P. 59—62; см. также: B. Lönnqvist. Chlebnikov's «Double Speech». — In: *Velimir Chlebnikov (1885—1922): Myth and Reality: Amsterdam Symposium on the Centenary of Velimir Chlebnikov*. Amsterdam, 1986. P. 301—308; A. A. Hansen-Löve. *Velimir Chlebnikovs Onomatopoeik: Name und Anagramm*. — *Wien. Slav. Almanach*. 1988. Bd. 21. S. 135—223; А. Шишкин. Велимир Хлебников на «башне» Вяч. Иванова. — *Новое лит. обозрение*. 1996. № 17. С. 147—148; А. Е. Парнис. *Об анаграмматических структурах в поэтике футуристов*. — В кн.: *Роман Якобсон: Тексты, документы, исследования*. М., 1999. С. 852—868; и др. Должен сказать, что в подавляющем большинстве обнаруживаемые у Хлебникова «анаграммы» кажутся мне продуктом «вчитывания» в текст априорных исследовательских установок.

¹⁵ См., например: В. П. Григорьев. *Грамматика идиостилия: В. Хлебников*. М., 1983. С. 83 и далее.

¹⁶ Подробнее см.: М. И. Шапир. *Комментарии*. — В кн.: Г. О. Винокур. *Филологические исследования: Лингвистика и поэтика*. М., 1990. С. 266.

¹⁷ См.: Там же. С. 362 и далее.

¹⁸ Р. Якобсон. *Новейшая русская поэзия: набросок первый*. Прага, 1921. С. 47.

¹⁹ Там же. С. 47.

²⁰ РГАЛИ, ф. 2164 (Г. О. Винокур), оп. 1, ед. хр. 106, л. 4 об. (из черного автографа книги Г. О. Винокура «Маяковский (—) новатор языка»); ср.: В. Вейдле. *Эмбриология поэзии: Введ. в фоносемантику поэтич. речи*. Париж, 1980. С. 86; A. A. Hansen-Löve. *Die «Realisierung» und «Entfaltung» semantischer Figuren zu Texten*. — *Wien. Slav. Almanach*. 1982. Bd. 10. S. 205—206.

²¹ В. Н. Топоров. *К исследованию анаграмматических структур: (анализы)*. — В кн.: *Исследования по структуре текста*. М., 1987. С. 193; ср.: В. В. Иванов. *Очерки по истории семиотики в СССР*. М., 1976. С. 266—267.

²² Ср.: J. Faryno. *Паронимия—анаграмма—палиндром в поэтике авангарда*. — *Wien. Slav. Almanach*. 1988. Bd. 21. S. 38.

²³ Р. Якобсон. *Указ. соч.* С. 68; ср.: «Заумное слово—это дематериализованное слово» (Г. Винокур. *Маяковский (—) новатор языка*. М., 1943. С. 18).

²⁴ Ср.: R. Jakobson. *Unterbewußte sprachliche Gestaltung in der Dichtung*. S. 101—112; В. В. Иванов. *Указ. соч.* С. 267.

²⁵ См.: В. Н. Топоров. *К описанию некоторых структур, характеризующих преимущественно низшие уровни, в нескольких поэтических текстах*. — *Учен. зап. Тарт. гос. ун-та*. 1965. Вып. 181. С. 317—319; Он же. *К анализу нескольких поэтических текстов (преимущественно на низших уровнях)*. — *Poetics. Poetyka. Poetika*. Warszawa, 1966. [Vol.] II. P. 75—77; Т. Я. Елизаренкова, В. Н. Топоров. *Древнеиндийская поэтика и ее индоевропейские истоки*. — *Литература и культура древней и средневековой Индии: Сб. ст.* М., 1979. С. 63—67.

²⁶ Ср.: J. Faryno. *Указ. соч.* С. 39.

Раздел VII

Вокруг футуризма

РОЛЬ ЗВУКОПОДРАЖАНИЯ В ПОЭТИКЕ ИТАЛЬЯНСКОГО И РУССКОГО ФУТУРИЗМА

Маринетти, Крученых и Хлебников

Маринетти «с большим брио прочел два-три отрывка из своей последней книги «Цам Тумб Туум», выказав действительно виртуозное дарование звукоподражателя»¹. Так описывает Лившиц вечер, организованный Кульбиным в честь итальянского гостя после его первого петербургского выступления. Что больше всего поразило иностранного слушателя—это фейерверк звукоподражаний в мастерской декламации Маринетти. Внимательный наблюдатель и деятель футуризма, каким был Лившиц, не мог не начать обсуждать поэзию итальянского футуризма с лидером этого движения. Оказалось однако, что плодотворный обмен мнениями невозможен—каждый собеседник оставался на своих позициях или, по крайней мере, старался интерпретировать поэтику другого в свете своих собственных концепций.

«„Заумь,— не понимает Маринетти,— что это такое?“

Я объясняю.

„Да ведь это же мои ‘слова на свободе’!“»²

Лившиц старается объяснить разницу между «заумью» и «parole in libertà», подчеркивая, что разрушение синтаксиса, проповедуемое итальянским поэтом,— это поверхностное обновление, а не существенная революция в поэтическом языке. «Я только что слушал вашу декламацию и думал: стоит ли разрушать, хотя бы так, как делаете вы, традиционное предложение, чтобы заново восстанавливать его, возвращая ему суггестивными моментами жеста, мимики, интонации, звукоподражания отнятое у него логическое сказуемое?»³

Интерпретация Лившица, очень точная и тонкая, говорит о существенной разнице между двумя разновидностями футуризма, но надо признать, что в отношении к слову и к его звуковой оболочке между ними прослеживается и известное сходство, особенно в трактовке «ономатопеи» — Маринетти и «зауми» — русскими футуристами⁴. С другой стороны, не забудем, что в обоих движениях

важную роль играла и декламация как средство разрушения «пассеистской» поэзии и «воскрешения» слова⁵.

Общим для обоих движений было внимание к звуковой оболочке слова и поиски путей усиления его непосредственной экспрессивности, зависящей не от кодифицированных и изношенных значений, а от звука. В поисках универсального поэтического языка те и другие стремились подойти к первобытным истокам языка, определить мотивированность языкового знака и разрушить его условность и произвольность. В связи с этим ономотопея оказывается возможной универсальной моделью мотивированного языкового знака, который находится в прямой связи с референтом и не нуждается в «рациональном» посреднике. Интересен тот факт, что и Маринетти, и русские футуристы говорят о необходимости преодолеть «рациональность и логику»: Маринетти говорит об «интуиции» и о «чистом лиризме»⁶, а Крученых — о «заумном языке»⁷. Частота слова «ономотопея» в теоретических работах Маринетти так же высока, как слов «заумь» и «заумный язык» в трудах русских футуристов. Первоначальный подход к поэтическому языку и процессу создания его художником несомненно объединяет то и другое движения, хотя позднейшие их концепции значительно расходятся⁸.

Задача этой статьи — выяснить значение концепций фоносимволизма и ономотопеи в поэтиках итальянского и русского футуризма, в особенности в теоретических сочинениях Маринетти, Крученых и Хлебникова.

Звукоподражание (ономотопея) как языковой факт — явление сложное.

Во-первых, следует отличать внеязыковое подражание естественным звукам от звукоподражания языкового — ономотопеи.

Далее, существуют следующие типы звукоподражания: а) репродукция естественного звука, которая может быть прямой, или, по метонимическому сходству, определять действующее лицо или самое действие. В английском языке, например, существует много ономотопеических слов, особенно глаголов⁹; б) репродукция синестетических ассоциаций (как, например, «звуковые жесты» Поливанова или «Бобэоби пелись губы» Хлебникова)¹⁰.

Казалось бы, ономотопея — единственное языковое явление, где языковой знак полностью мотивирован, однако общеизвестно, что в разных языках существуют различные ономотопеические слова, подражающие тем же явлениям. Между тем расхождение между мотивированностью и произвольностью языкового знака особенно ясно в звукоподражательных словах, где, казалось бы, языковая универсальность должна быть доминантной¹¹. Поэты-футуристы, однако, особенно подчеркивали универсальный характер ономотопеи как способа обновления поэтического языка и достижения непосредственности экспрессии.

Понятие ономотопеи у Маринетти вписывается в общую поэтику «слов на свободе» и «воображения без нитей» как стремление к непосредственности экс-

прессии по отношению к описываемому объекту¹². Хотя Маринетти часто пользуется музыкальным определением «ономатопеические аккорды», его ономатопея принципиально стремится к подражанию механическому шуму. В «Splendore geometrico»¹³ Маринетти исходит из подражания «стремительному движению твердых и жидких тел и газов», следовательно, ономатопея — это «одно из наиболее динамических явлений в поэзии»¹⁴. Звукоподражание обеспечивает большой «реализм»: «vivifica il realismo con elementi crudi e brutali della realtà», благодаря ономатопее поэт достигает «lirismo rapidissimo, brutale e immediato, lirismo (...) antipoetico, telegrafico; lirismo (...) che non abbia assolutamente alcun sapore di libro e il più possibile di vita»¹⁵.

Ономатопея — это прежде всего шум, какофония: в ней находит выражение футуристическая поэтика быстроты, силы, агрессивности. Она заменяет «глагол в неопределенном наклонении, особенно если она стоит в ряду многочисленных других ономатопей»¹⁶. Краткость ономатопеи предоставляет добавочные рифмические возможности, особенно в итальянском языке, где преобладают довольно длинные слова. Она поэтому является существенным фактором «разрушения традиционного предложения»¹⁷.

Концепция ономатопеи у Маринетти не чисто миметическая. В статье «Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica» (18/3/1914) он определяет следующие типы ономатопеи:

Первый тип — *непосредственная ономатопея, подражательная, реалистическая*¹⁸, которая обогащает лиризм жестокой реальностью и не позволяет ему стать слишком абстрактным»¹⁹. Маринетти цитирует ономатопеи ружей и парохода в поэме «Цанг Тумб Тумб». Эта ономатопея имеет метонимическое отношение к описываемым явлениям. Это еще не слово, а потенциальное слово в инфинитиве, так как подражает звуковому эффекту действия, но не является самостоятельным в звуковой цепи. Ее семантику можно воссоздать в связи с контекстом. Это элементарный тип ономатопеи, не так уж далеко ушедший от обычных языковых навыков.

Она выделяется графически, ее функция — быть звуковым фоном описания.

Второй тип — *непрямая, сложная, аналогическая ономатопея*, — так, в поэме «Дуне» ономатопея «Дум-дум-дум» выражает шум вращения африканского солнца»²⁰. С языковой точки зрения это артикулярно-синестетическая ономатопея. Она происходит не от звукового явления, а от других впечатлений, переведенных на звуковой уровень²¹.

Третий тип — *абстрактная ономатопея*, шумное и бессознательное выражение самых сложных и тайных чувств; в поэме «Дуне» ономатопея «„Ран ран ран“ выражает особенное расположение духа»²². Этот тип ономатопеи имеет явно словотворческий характер и разлагает синтаксис. В связи с этим можно определить интересные сходства между «абстрактной ономатопеей» и заумью.

«Giù giù in fondo all'orchestra stagni

diguazzare

buoi

buffali

pungoli carri **pluff plaff** impennarsi di cavalli flic flac **zing zing sclack** ilari nitriti llllll... scalpiccii tintinnii 3 battaglioni bulgari in marcia **croooc-craaac** (...) Timmmpani flauti clarini dovunque basso alto uccelli cinguettare beatitudine ombrie **cip-cip-cip** brezza verde mandre **don-dan-don-din-bèèè tam-tumb-tumb tumb-tumb-tumb-tumb-tumb** (...) 2000 granate protese strappare con schianti capigliature tenebre **zang-tumb-zang-tuum-tuum** orchestra dei rumori di guerra gonfiarsi sotto una nota di silenzio

tenuta nell'alto cielo pallone sferico dorato sorvegliare tiri parco aerostatico **Kadi-Keuy**»²³

Как мы видим, в тексте-символе итальянского футуризма «Цанг Тумб Тумб» имеются многочисленные прямые звукоподражания, обычно связанные с механическими явлениями; натуральные явления, такие как пение птиц, тоже имитируются²⁴, но они выделяются особым шрифтом. «Ономатопеический аккорд» «Цанг Тумб Тумб» является смешанной ономатопеей, которую можно интерпретировать и как «прямую ономатопею», и как «абстрактную»²⁵.

Рассмотрим теперь, как функционирует ономатопея в концепции заумного языка русского футуризма.

Определение «заумный язык», как известно, изобрел Крученых в «Декларации слова как такового»:

«Мысль и речь не успевают за переживанием вдохновенного, потому художник волен выражаться не только общим языком (понятия), но и личным (творец индивидуален), и языком, не имеющим определенного значения (не застывшим), заумным»²⁶. Можно усмотреть аналогию между этой концепцией «зауми» и «абстрактной ономатопеей» как «шумным и бессознательным выражением самых сложных и тайных порывов души»²⁷. С самого начала заумь отождествляется со словотворчеством, как указывает Крученых: «Слова умирают, мир вечно юн. Художник увидел мир по-новому и, как Адам, дает всему свои имена. Лилия прекрасна, но безобразно слово лилия, захватанное и изнасилованное. Поэтому я называю лилию еуы—первоначальная чистота восстановлена»²⁸. Это пример синестетической ономатопеи, что соответствует указанному Хлебниковым соответствию между формой лилии и формой нового слова, особенно графической²⁹.

В «Декларации заумного языка» Крученых суммирует основные типы словотворчества: кроме «разумного» денотативного языка, он определяет компоненты заумного языка: а) магия, заклинания; б) «маскировка» мистических структур; в) вербализация музыкально-фонетических структур³⁰. Как мы видим, наряду с экспрессивной функцией зауми Крученых, которая аналогична абстрактной ономатопее Маринетти³¹, здесь присутствует совсем другой аспект, подчеркнутый

тый «конативной»³², магической функцией зауми, которая, как мы знаем, во многом связана с символизмом³³.

В грузинский период своей деятельности Крученых разработал третий, более крайний тип зауми — трансрациональный язык как явление из области алогического, случайного, патологического, по аналогии с явлениями, изучавшимися Фрейдом. На этом этапе своего творчества Крученых отходит от первоначального «конструктивного» подхода к языку, на деле разрушая текст посредством «сдвигов» и отрицая возможность сообщения как такового³⁴.

Но возвратимся к ономастопее у Крученых: рассмотрим стихотворение, которое по содержанию близко итальянской поэтике прогресса и машин:

РАЗРЕЗ ЗАВОДА

Ф-форточка...
 маятник
 стальной угол
 аршин небо-газа
 жужжит жироскоп
 стук... марш... синкоп...
 под цейсом — пластинки радия секут,
 синтарис... альфа — бета — гамма — луч...
 плавает хрусталь
 по ребрам арматуры...
 фольга в торий
 золотник... кривошип шатун
 дрелит
 шуршат броней
 лезу в зонд
 земля... эл... зчь... чм бронзы
 завьюзг... завиток... зарр —
 стружки — ж-ж-з-з-з!...
 — завод в ходу!...³⁵

Сначала методом энциклопедического определения характеризуется звук «ф», потом следует ряд более динамичных стихов, где находим звукоподражательные квазислова; фактура текста основана на шипящих звуках. По сравнению с Маринетти замечаем большее разрушение синтаксиса, в том числе и благодаря графическому оформлению. Заметим также маскировку знакомых слов путем замены отдельных звуков. Ономастопея здесь подражает механическим шумам завода и создает фоническую инструментовку целого текста, не ограничиваясь «ономастопеическими аккордами».

«Филистерская ария» буржуа в «Победе над солнцем» звучит так:

ю ю юк
 ю ю юк
 гр гр гр
 п м
 п м
 дрд дрд рд рд
 у у у
 к н к н лк м
 ба ба ба³⁶

Как видно, этот текст целиком состоит из заумных квазислов с экспрессивной функцией, а их семантика определяется на основе «фонетического значения» фонем (или «графонов»³⁷) и фоновимболистических ассоциаций, которые формируются в восприятии носителя русского языка³⁸. Можно заключить, что это пример «абстрактных ономастопей», о которых говорит Маринетти, хотя у итальянского футуриста мы и не находим текстов, целиком состоящих из ономастопей или выдуманных квазислов.

Как мы знаем, хлебниковская система языков отличается большой сложностью. В списке языков, употребляемых в сверхповести «Зангези», мы находим:

1. «Звукопись» — птичий язык.
2. Язык богов.
3. Звездный язык.
4. Заумный язык — «плоскость мысли».
5. Разложение слова.
6. Звукопись.
7. Безумный язык³⁹.

Четыре из указанных здесь языков можно интерпретировать как практически ономастопеические языки. Несомненно, «звукопись — птичий язык» — это, по определению Маринетти, «непосредственная, подражательная, реалистическая ономастопея», хотя подражание пению птиц у Хлебникова намного сложнее и точнее, чем у Маринетти. У итальянского футуриста мы находим обыкновенный «cip-cip-cip», которым любой носитель итальянского языка имитирует голос птиц вообще. Между тем у Хлебникова, например в первой плоскости «Зангези», мы находим очень разные птичьи голоса: пеночки, овсяночки, вьюрка и так далее⁴⁰.

«Язык богов» — это оригинальный феномен хлебниковской поэтики. Как я старалась показать в своей предыдущей работе, этот язык синтезирован на основе фоновимболистического сознания носителя русского языка и имеет экспрессивную функцию⁴¹. С другой стороны, как и «безумный язык», он связан с языком «заклинаний и мистического порыва»⁴². В шестнадцатой плоскости «Зангези» мы находим пример языка в эпилептическом приступе: «Урр... Урррр... Хырр... Аты!»⁴³, а в «Ночи в Галиции» — язык заклинаний русалок:

Ио иа цолк,
 Ио иа цолк.
 Пиц пац пацу,
 Пиц, пац, паца.
 Ио иа цолк, ио иа цолк,
 Копоцамо, миногоамо, пинцо, пинцо, пинцо!⁴⁴

Отсутствие аналогичных ониматопей в творчестве Маринетти объясняется его принципиально материалистической и механистической поэтикой прогресса.

Между тем, что касается «звукописи», как, например, в пятнадцатой плоско-сти «Зангези», где «... песни звукописи: где звук то голубой, то синий, то чер-ный — то красный:

Взо-взя — зелень дерева,
 Нижеоты — темный ствол,
 Мам-эаи — это небо...»⁴⁵,

то и у Маринетти можно найти сходные примеры синестетической ониматопеи, где звуки сочетаются со цветами. В «*Sì, sì, così, l'aurora sul mare*» (1925) мы читаем: «*fievole no grigio, scoppi di scarlatto, tamtam di azzurro*»⁴⁶. В отношении обоих художников очевидна связь с французским символизмом.

Как мы уже отметили, хлебниковское словотворчество в этих четырех языках предоставляет сходства с ониматопеей Маринетти и заумью Крученых. Но поиски универсального языка продолжаются за пределами чистой ониматопеи или экспрессивного языкового словотворчества. Как написал Хлебников в «Своих», «во время написания заумные слова умирающего Эхнатена «манчь, манчь!» из «Ка» вызвали почти боль; я не мог их читать, видя молнию между собой и ими; теперь они для меня ничто»⁴⁷. У него рождается потребность преодолеть чистую экспрессивную и конативную функции языка, как они выражены в «прямых» и «непрямых» ониматопеях.

«Но есть путь сделать заумный язык разумным»,—говорит Хлебников в «Нашей основе»⁴⁸. На самом деле, здесь он переходит от миметического и акустического понятия ониматопеи к более абстрактному и рациональному путем «разложения» слов на минимальные единицы звука и значения. По существу Хлебников не отрицает ониматопеического происхождения языка, а переосмысливает значение ониматопеи: это — подражание не натуральным звукам, а известным временно-пространственным отношениям, которые интуитивно осознавал первобытный человек⁴⁹. Таким образом, языковые знаки редуцированы к «простым именам языка», где мотивированность знака стопроцентная. «Задача единого мирового научно построенного языка все яснее и яснее выступает перед человечеством»,—говорит Хлебников в статье «Художники мира»⁵⁰. В этой же статье он переосмысливает «звукопись» в рамках своей мировой языковой теории—

нужно найти и новую, более «прозрачную»¹ оболочку для языковых знаков, сочетающую графический эквивалент временно-пространственных отношений с цветами². В этом контексте ключевым является понятие звфоники в определении Якобсона, которое мы находим в статье «Новейшая русская поэзия»: «Звфоника оперирует не со звуками, а с фонемами, то есть с акустическими представлениями, способными ассоциироваться со смысловыми представлениями». И дальше: «Поэтический язык стремится, как к пределу, к фонетическому, точнее— поскольку налицо соответствующая установка,—к звфоническому слову, к заумной речи»³.

В заключение можно заметить, что хотя у Маринетти ономотопея играет важную роль в разрушении обыкновенного синтаксиса, она не становится самостоятельным фактором поэтического языка итальянского футуриста. На самом деле ономотопея служит комментарием, звуковым фоном и усиливает реалистичность экспрессии поэтической речи.

У Крученых заумь основана на понимании поэзии как звукового явления, если не музыкального, то по крайней мере какофонического.

У него заумное слово сохраняет возможность ономотопеического, эмоционального или конативного смысла. С этой точки зрения его лингвистические позиции аналогичны теориям Маринетти. Однако на позднем этапе творчества Крученых переходит от непосредственности экспрессии к разрушению кодифицированного смысла путем «сдвига». Таким способом универсальность ономотопеи им фактически отвергается.

Хлебников проходит обратный путь. Он преодолевает иллюзию универсальности акустической и непрямой ономотопеи, а также трансрационального, алогического языка. Исходя из своего интереса к звфонике, он указывает в «простых именах» первоначальные составляющие языка. От отрицания кодифицированного смысла в кодифицированном слове он переходит к утверждению иного— высшего смысла— «звездного», т. е. универсального, который передается посредством вполне мотивированных, универсальных «простых имен» языка⁴.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Б. Лившиц, *Полутороглазый стрелец*, М., 1991. С. 172.

² Цит. соч. С. 174.

³ Цит. соч. С. 174.

⁴ В «Новейшей русской поэзии» Якобсон сводит поэтику звукоподражания и «слов на свободе» Маринетти к чисто экспрессивной функции языка и отрицает их эстетическую значимость. Конечно, такое отношение носит чисто полемический характер с целью установить первенство рус-

ского футуризма перед итальянским. Ср.: *Р. Якобсон. Новейшая русская поэзия. Praha, 1921.* (Цит. по: *Texte der russischen Formalisten. Band II. München, 1972. P. 24—28.*)

⁵ Маринетти хорошо понимал важную роль декламации в поэтике итальянского футуризма и писал об этом в теоретических статьях; ср. особенно его «*La declamazione dinamica e sinottica*».—*F. T. Marinetti. Teoria e invenzione futurista, Milano, 1968. P. 104—111.*

⁶ Ср.: *Marinetti, Manifesto tecnico della letteratura futurista.—Teoria e invenzione... P. 40—54.*

⁷ Ср.: *А. Крученых, Декларация слова как такового.—В. Марков. Манифесты и программы русских футуристов. München, 1967. P. 63.*

⁸ Как известно, Якобсон видит разницу между тем и другим футуризмом прежде всего в том, что у итальянцев «новые факты, новые понятия вызывают... обновление средств, обновление художественной формы... Это реформа в области репортажа, а не в области поэтического языка». Между тем «русские футуристы являются основоположниками поэзии «самовитого, самоценного слова», как канонизованного обнаженного материала». В доказательство этого Якобсон цитирует Крученых: «Раз есть новая форма, следовательно, есть и новое содержание, форма таким образом обуславливает содержание».—*Р. Якобсон. Ук. соч. С. 24—28.*

⁹ Ср.: *S. Ullmann. Semantics: An Introduction to the Science of Meaning. Oxford, 1962.*

¹⁰ Ср.: *Е. Д. Поливанов, Общий фонетический принцип всякой поэтической техники.—Вопросы языкознания, 1963, № 1;* ср. интересный анализ этого стихотворения Хлебникова: *М. И. Шапир. О «звукосимволизме» у раннего Хлебникова.—Известия АН. Серия литературы и языка. Т. 51, № 6, 1992. С. 37—42.*

¹¹ Подробный анализ этого вопроса—в четвертой главе кн.: *S. Ullmann. Op. cit.* [ит. перевод: *La semantica. Bologna, 1966. P. 131—186.*]

¹² Ср.: «*Manifesto tecnico della letteratura futurista*» (1912); «*Risposte alle obiezioni*» (1912); «*Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà*» (1913); «*Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica*» (1914); все эти манифесты собраны в: *F. T. Marinetti. Teoria e invenzione futurista. Milano, 1968.*

¹³ *Teoria e invenzione... P. 84—92.*

¹⁴ *Ibid. P. 90.*

¹⁵ «*Distruzione della sintassi...*».—*Teoria e invenzione... P. 66.* Ср. манифест художника и музыканта Луиджи Руссоло, «*L'Arte dei Rumori*» (11/3/1913).—*Marinetti e il futurismo, Milano, 1973. P. 91—99.*

¹⁶ «*Splendore geometrico...*».—*Teoria e invenzione... P. 90.*

¹⁷ «*Risposte alle obiezioni*».—*Teoria e invenzione... P. 51.* Хотя «содержание» играет важную роль в теоретических статьях Маринетти, он систематически подчеркивает важность «формальной» стороны поэзии и, кажется, совсем не считает ее второстепенной. Его борьба с традиционной литературой состоит в замене старых тем не только новым, футуристическим содержанием, но и новыми, нетрадиционными приемами, что было действительно «пощечиной общественному вкусу» итальянской публики.

¹⁸ Выделено автором.

¹⁹ *Teoria e invenzione... P. 90.*

²⁰ *Ibid. P. 90—91.*

²¹ Ср.: *S. Ullmann. Op. cit.*

²² *Teoria e invenzione... P. 91.*

²³ «Zang Tumb Tumb» [«Bombardamento»].—*Teoria e invenzione... P. 694—697*; см. интересный анализ этой поэмы в статье G. Silingardi. *Alcuni modi della metafora marinettiana in Zang tumb tumb.*—«Il Verri». 13/16, 1979. P. 222—254; ср. также С. Vitiello. *La nozione di liposegno tra teoria e prassi nel sistema parolibero di Marinetti.*—*Marinetti futurista. Napoli, Guida Editori, 1977. P. 135—162.*

²⁴ Этот тип «естественной ономотопеи» мы находим и в «романе» *Gli indomabili*, в главе *L'orchestra vegetale*, где ономотопея представлена в тех же самых графических характеристиках. Звукоподражание даже прерывает предложение и самые слова, ср.: *Teoria e invenzione... P. 890—891.*

²⁵ В «Splendore geometrico» Маринетти определяет «ономотопеический аккорд» как «сочетание двух или трех абстрактных ономотопей».—*Teoria e invenzione... P. 91.*

²⁶ А. Крученых. *Декларация слова как такового.*—В. Марков. *Манифесты и программы русских футуристов. München, 1967. P. 63.*

²⁷ *Teoria e invenzione... P. 91.*

²⁸ Ср.: В. Марков. *Манифесты и программы... С. 63.*

²⁹ В. Хлебников, *Собрание сочинений. Т. IV. München, 1971. С. 367.*

³⁰ А. Крученых. *Декларация заумного языка. Баку, 1921.*

³¹ Хотя звукоподражание у Маринетти имеет ясную экспрессивную функцию, это не значит, что оно лишено эстетической функции.

³² См. определение «конативной функции»: R. Jakobson, *Essais de linguistique générale, Paris, 1963* [ит. перевод *Saggi di linguistica generale, Milano, 1963. P. 188*].

³³ Ср.: А. Белый. *Символизм как миропонимание.*—«Мир искусства», 1904, № 5; см. также: R. Jakobson, L. Waugh. *The Sound Shape of Language, Bloomington-London, 1979. P. 170—231.*

³⁴ Ср.: М. Marzaduri. *Suoni e sensi nella zaum' di Krucenychn.*—*Scritti sul futurismo russo. Bern, 1991. P. 27.*

³⁵ А. Крученых. *Фактура слова. Москва, 1923.*

³⁶ А. Крученых, М. Матюшин, К. Малевич. *Победа над солнцем. СПб, 1913. С. 20.*

³⁷ Ср.: А. П. Журавлев. *Фонетическое значение, Л., 1974. С. 36.*

³⁸ *Ibid. P. 36—76*; В. В. Левицкий. *Семантика и фонетика. Черновцы, 1973*; В. В. Левицкий. *Несколько замечаний о звуковом символизме (субъективный и объективный звуковой символизм).*—*Восприятие языкового значения. Калининград, 1980.*

³⁹ Комментарии к «Зангези».—СП III, 386 [В. Хлебников. *Собрание произведений. Т. I—IV. М., 1928—1933*, далее тексты Хлебникова даются с указанием тома и страницы этого издания в репринтном переиздании 1971 г.—см. прим. 29]. В. П. Григорьев. *Грамматика идиостиля, М., 1983. С. 93—94.*

⁴⁰ Ср. Р. Л. Беме, А. А. Кузнецов. *Птицы лесов и гор СССР. М., 1981; СП III. С. 318—319.*

⁴¹ См. мою статью: Zangezi. *La lingua degli dei. Fonosimbolismo e zaum'.*—*Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре. Bern, 1991. P. 103—117.* М. Гаспаров. *Считалка богов...—Русский авангард в кругу европейской культуры. М., 1994 (в печати).*

⁴² Ср. R. Jakobson, L. Waugh. *Op. cit. P. 211—215.*

⁴³ Хлебников. СП III. С. 346.

⁴⁴ Хлебников. СП II. С. 201.

⁴⁵ Хлебников. СП III. С. 344. Это — ономотопея артикулярно-синестетического типа; по сравнению с «языком богов» и «безумным языком», это звукоподражание — более эвфоническое благодаря преобладанию гласных звуков. В связи с цветовым значением звуков ср. СП V. С. 219, 269.

⁴⁶ *Marinetti e il futurismo. Milano, 1973. P. 326.*

⁴⁷ Хлебников. СП II. С. 9.

⁴⁸ Хлебников. СП V. С. 235.

⁴⁹ Ср. в этой связи статьи Хлебникова в СП V.

⁵⁰ Хлебников. СП IV. С. 220.

⁵¹ Ср. терминологию, употребляемую Ульманом в четвертой главе «Semantics», где он говорит о «прозрачных» и «непрозрачных» словах (см. прим. 9).

⁵² «Задачей труда художников было бы дать каждому виду пространства особый знак, он должен быть простым и не походить на другие. Можно было бы прибегнуть к способу красок...» Хлебников. СП, V. С. 219.

⁵³ Ср.: Р. Якобсон. *Новейшая русская поэзия* (см. прим. 4). С. 132—134.

⁵⁴ Сверхповесть «Зангези» представляет собой своего рода поэтическое изложение языковых теорий Хлебникова. Ср.: Хлебников. СП, III. С. 315 сл.

Луиджи Магаротто

Флоренция

«ТИПОГРАФСКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ» ИТАЛЬЯНСКОГО ФУТУРИЗМА

и художественная деятельность
В. Каменского и И. Зданевича

«Я начинаю графическую революцию, направленную против скотской, тошнотворной, старой даннунциевой концепции стихотворной книги, против бумаги ручной работы 17-го века, украшенной галереями, минервами и аполлонами, красными инициалами с завитушками, овощами, мифологическими лентами из требника, эпитафиями и римскими цифрами. Книга должна быть футуристическим выражением нашей футуристической мысли. И не только. Моя революция направлена против так называемой типографской гармонии страницы, противоречащей приливу и отливу, сдвиганиям и взрывам стиля, который происходит на самой странице. Поэтому мы будем использовать на одной и той же странице *три или четыре разных цвета чернил*, а также 20 разных типографских шрифтов, если это необходимо. Например: курсив — для серии переживаний, сходных или быстрых, круглый жирный шрифт — для бурных звукоподражаний и т. д. С помощью этой типографской революции и этого многоцветного многообразия шрифтов я намереваюсь удвоить выразительную силу слова»¹, — писал 11 мая 1913 г. Ф. Т. Маринетти в своем манифесте «Разрушение синтаксиса — Воображение без ниточек — Слова на свободе», в котором развивал и углублял понятие типографской революции, объявленной им уже в его «Техническом манифесте футуристической литературы», опубликованном ровно за год до того. Однако генезис этой концепции следует искать в идеях, которые молодой Маринетти отстаивал задолго до основания футуризма, когда он теоретизировал, что поэзия имеет возможность стать живым актом посредством декламации. В дальнейшем, после рождения футуризма, он присоединит к звуковому измерению, свойственному, по его мнению, декламации, элементы жеста, который должен привести ее к театрализации. Высмеивая старую декламацию, которая, «даже поддерживаемая самыми чудесными голосовыми органами и самыми сильными темпераментами, всегда сводится к неизбежно монотонной смене высокого и низкого голосов, к скучному однообра-

зию жестов, раз за разом наполняющих скукой твердокаменную глупость публики»², Маринетти отстаивал необходимость сжечь и разрушить в великой космической вибрации литературное «я»: «также и декламатор должен исчезнуть каким-то образом во время динамического синкопического проявления слова на свободе»³. Усваивая уроки великих актеров, таких, как Эрmete Дзаккони, Маринетти преобразовал декламацию в подлинное представление, звуковое и жестовое, которое драматизировало поэтическое слово, заряжая его агрессивностью и вызовом⁴. И действительно, футуристический декламатор должен был полностью обесчеловечить лицо, делать металлическим, жидким, растительным, каменным и электрическим голос, обладать геометрической жестикюляцией и т. д. и т. п.⁵ с тем, чтобы в полной мере выразить динамизм «слов на свободе», которые являются наивысшим результатом, к которому пришла виталистическая эстетика футуризма. Но если «слова на свободе» достигают наибольшего звукового и жестового эффекта в декламации, где можно ярче выявить высокую «энергию удара, голоса и мимики»⁶, аналогичный результат может быть достигнут и на белой странице путем создания синтонии, как можно более совершенной между, с одной стороны, типографским шрифтом и организацией страницы, и сумятицей выразительной пульсации поэта-футуриста—с другой, таким образом, чтобы энергия, которая обычно проявляется в декламации, «нашла бы свое естественное выражение в диспропорциях типографских шрифтов, которые воспроизводят гримасы лица и скульптурную и рассчитанную силу жестов»⁷. Типографское обновление, к которому стремится Маринетти, конечно, очень отличается от «ритма» Малларме, который он изыскивает, оценивая белые пропуски на странице как «интервалы». Оно было прямым следствием совершенной им в области языка революции, чьи формальные принципы («а.— разрушение синтаксиса; б.— разрушение пунктуации; в.— использование белых пропусков для указания пауз; г.— «воображение без ниточек»; д.— возвращение существительному его характерного значения; е.— использование инфинитива с тем, чтобы приспособить его ко всей сети ощущений и аналогий; ё.— использование звукоподражания, шумов и математических знаков; ж.— использование различных типографских шрифтов и красок. «Прилагательное-атмосфера»; з.— использование трансформированных и деформированных слов с целью создания шумов; и.— использование синоптических таблиц»⁸) практиковались поэтами-футуристами на основе горизонтального письма. Очень скоро, однако, поиски большего выразительного синтеза привели футуристов к преодолению линейной модели в словосвободных таблицах, которые в своем «одновременном поливыражении мира» суть «синоптические таблицы поэзии или пейзажи впечатляющих слов»⁹. В «романе» Маринетти «Дзанг Тумб Тумб», опубликованном в марте 1914 г., но написанном между октябрём 1912 г. и сентябрём 1913 г., можно видеть ясное свидетельство работы основателя футуризма, не только на словес-

ном уровне, но также в сфере типографского оформления. Кроме использования разнообразных типографских шрифтов разных размеров, отметим поиски новой пластической концепции страницы, упомянем здесь, например, словосвободную таблицу («Привязной аэростат»), взрыв типографских шрифтов и «Синхронную карту звуков, шумов, красок, образов, запахов, надежд, желаний, энергий, ностальгий, обозначенных авиатором И. М.», которая передает полностью одного мгновения интегрального Я авиатора в небе Адриано-поля. Типографски сосредоточенная вокруг большой центральной стрелы, синоптическая «карта» напечатана на странице больших размеров таким образом, что в развернутом виде она выходит из книги, приводя к тому, что написанное вырывается в пространство. Всякий логический порядок кажется уже отмененным, страница непосредственным образом передает энергию жестового динамизма вместе с телесностью знака⁰. Типографические новшества, введенные Маринетти в «Дзанг Тумб Тумб», были с готовностью приняты другими футуристами, которые публиковали словосвободные композиции, подчеркивавшие пластичность типографских шрифтов посредством свободного их комбинирования, нарушая линейную модель внутри белого пространства страницы, превратившейся таким образом в поле, лишенное гравитации, где типографские знаки могли подчиняться самым разнообразным притяжениям¹. Вместо того, чтобы представлять собой конечный пункт, роман Маринетти, таким образом, дал новый импульс поискам футуристов, которые сразу же стали делать таблицы, составленные не только из «слов на свободе», но также из «форм», то есть из рисунков, достигая таким образом слияние письма с живописью и придавая более широкое иконографическое измерение словосвободному творению, превращавшемуся в композицию, предназначенную в большей степени для рассмотрения, чем для чтения².

В 1913 г., когда Маринетти опубликовал свой манифест «Разрушение синтаксиса — Воображение без ниточек — Слова на свободе», Илье Зданевичу было 19 лет. В том же году он посвятил свое первое произведение исследованию живописи М. Ларионова и Н. Гончаровой. В последующие годы он работал учеником наборщика в двух тифлисских типографиях, приобретая ряд навыков, которые оказались для него весьма полезными при наборе его заумных произведений, в особенности драматической пенталогии, в которой он предлагал радикальный вариант зауми, а также и в дальнейшем, когда в Париже он утвердил себя как одного из самых блестящих создателей *livre de peintre* нашего века. Кроме его *дра*, от грузинского периода сохранились только обложки, подготовленные для двух вещей Крученых — «Лакированное трико» и «Миллиорк», и две композиции, каждая по странице, опубликованные в сборнике «Софии Георгиевне Мельниковой», датированном: Тифлис 1917, 1918, 1919. Со слов К. Паустовского мы знаем, что в библиотеке семьи Зданевича в Тифлисе имелось много других книжечек заумной поэзии, напечатанных типографскими шрифтами са-

мых разных размеров и типов¹³. В первой композиции (1919 г., как и вторая), опубликованной в сборнике «Софии Георгиевне Мельниковой» под названием «Зохна», мы можем видеть, что вербальный элемент преобладает над невербальным, в то время как во второй композиции, находящейся в том же самом сборнике и названной «Зохна и женихи», нетекстуальная форма намного преобладает над текстуальным элементом— до такой степени, что заставляет некоторых исследователей думать, что здесь мы имеем дело со смесью «коллажей кубистов, сюрреалистов и футуристов-дадаистов»¹⁴. Нет сомнения, что Зданевич представляет здесь доказательство того, что он работает в согласии с тенденциями, выдвинутыми авангардными группами, занимавшими художественно-литературную сцену во многих европейских странах в конце 10-х гг. Тем не менее мы думаем, что на его композиции в большей степени повлияли «Железобетонные поэмы» В. Каменского (1914). Отпечатанные на горизонтальных страницах, на которых свободно размещены слова (часто раздробленные на дискретные единицы), напечатанные буквами самых различных типографских шрифтов, лишённые синтаксических структур, организованные в автономные семантические группы, контекстуальные или зрительные, открытые чтению/интерпретации согласно порядку, установленному самим читателем, «Железобетонные поэмы» представляют собой, после неуверенных рукописных опытов Крученых, новый и радикальный результат в области русских авангардистских нововведений, поощряющих автономию слова и подчеркивающих семантический заряд, свойственный каждой букве, как о том теоретизировали русские футуристы в своих манифестах¹⁵. Одновременно эти опыты отмечены графической и иконографической поливалентностью, в сущности еще чуждой русскому авангардистскому творчеству, которая сближает их со «словами на свободе» и особенно со словосвободными таблицами итальянского футуризма. Во всяком случае, даже если заявления Маринетти («Технический манифест футуризма» и «Разрушение синтаксиса—Воображение без ниточек—Слова на свободе» опубликованы соответственно в 1912 и 1913 гг.) и могли дойти до сведения Каменского (пусть и не по-русски, потому что они были переведены только в феврале 1914 г.), так же как первые опыты словосвободной поэзии, напечатанные в «Лачерба»,—трудно тем не менее предположить, что Каменский видел словосвободные таблицы итальянских футуристов, поскольку первые опыты этих композиций относятся, как было сказано, к первым месяцам 1914 г. и следовательно появились одновременно с публикацией «Железобетонных поэм». Скорее можно предполагать, что Каменский, слышавший лекции Маринетти в России (как известно, тот прибыл в Москву 26 января 1914 г.), сумел сразу же извлечь из них урок настолько, что в течение нескольких дней написал свои первые «Железобетонные поэмы», но мы знаем, что во время пребывания Маринетти в России Каменский принимал участие в турне футуристов по разным городам, выступая с чтением стихов и с

Эти утверждения по поводу необходимости увеличения выразительной силы слов посредством изменения начертания букв подтверждают нашу гипотезу и возвращают нас снова к предписаниям манифестов Маринетти, в особенности к его утверждениям, что типографская революция должна сопровождаться изобретением «свободной выразительной орфографии», «деформируя, трансформируя слова, разрезая их, удлинняя, укрепляя центр или оконечности, увеличивая или уменьшая число гласных и согласных»¹⁷. Но мы можем утверждать, что если влияние словосвободных таблиц на первые композиции Каменского сомнительно (в то время, как влияние манифестов Маринетти — бесспорно), то представляется очевидным их влияние на более поздние композиции И. Зданевича. Тем не менее речь идет не о подражательном возобновлении уроков итальянского футуризма, но о некоем собственном развитии, согласующемся с недавними достижениями европейского авангарда, о которых Ильязд был, вероятно, информирован, даже если по этому поводу нет точных сведений¹⁸. В своих дра он, по видимости, отдаляется от словосвободных таблиц, которые были выражением проявления внутренней энергии, создавая систему последовательного, логического и рационального письма. Преодолевая в современном русском языке разрыв между орфографией и произношением, он употребляет написание, которое должно быть в высшей степени близко к произношению, следуя в качестве образца московской речи. Он выделяет ударение каждого слова, печатая жирным шрифтом ударную гласную и предшествующую согласную и в то же время отказывается от использования пунктуации. Однако фонетическая система, созданная Ильяздом для его дра, имеет немало слабостей, непоследовательностей и противоречий¹⁹, по причине чего она должна оцениваться не столько по своему «научному» характеру (которого не имеет), сколько по своей способности трансформировать текст в заумную композицию, почти не читаемую, даже если многие из используемых слов являются русскими. Граница между нормативным языком и здесь изобретенным почти что теряет значение — мы имеем дело скорее с эклектической живописно-письменной композицией, чем с письменным языком, скорее с типографско-музыкальной «партитурой», чем с текстом драмы. Опустошая смысл, разрушая слова, сводя фразы к чистой синтаксической последовательности, Зданевич превозносит графическую суть за счет фонетической сущности, прославленной Крученых, даже если в нескольких отрывках он стремится соединить и слить эти два аспекта²⁰. Дра Ильязда, думается, образуют серию графических таблиц, более разработанных по сравнению со словосвободными таблицами итальянского футуризма (с которыми, тем не менее, имеют прямую связь) и обретающих значительную ценность в многоголосой вокальной интерпретации, способной восстановить семантизм, присущий всякому языку, с помощью пауз, голосовых модуляций, ритма и т. д. Фонетическая система, изобретенная Зданевичем, исчерпывает себя в этих великолепных живописно-письменных таблицах, которые остаются по большей части таинственными

шэк тук моб —1
бличник мутикиканута бликутжугара—2
аб вг де жэ ий кл ми апр ст уф —3
вып глам гел
мизивизициол авжык каючахавиркуя
хацэ чинэ щэ ъъ ь ю ия енжыца
руж тоц хифхур
чичкавихат хавидихой вуишнач ивадат
абвг деж зийкл мнои с туфхц
бмиМас бмиМас боз
видидагуйей
чщц ъъы иуя Ѧ ижыцаа бвгд
вап лыс гун
лидигуивирол самбо | — **иЗЕЖ**
 (—ча виона | —

И. Зданевич. Страница из книги «Янко круль албанский». [Тифлис, 1918]

для читателя (поиск любой ценой смысла на странице *дра* может привести к уничтожению произведения интеллектом читателя) и которые, быть может, противятся подавляющей силе смысла, предоставляя взамен любоваться красотой типографского облачения, которое таким образом завоевывает собственную автономию.

Если словосвободные таблицы Маринетти заряжают энергией выразительную силу, содержащуюся в разнообразии типографских знаков, до такой степени, что письмо в них сливается с живописью, то Каменский подчеркивает в своих первых таблицах автономную семантическую ассоциацию слов, чтобы достигнуть затем более широкого иконографического измерения. Наконец, Зданевич на страницах своих *дра* гипертрофирует графический аспект до такой степени, что они, помимо всяких живописных средств, со всей очевидностью получают эстетико-изобразительную, почти пиктографическую ценность.

В сложной истории отношений между итальянским и русским футуризмом много тем, заслуживающих исследования и призванных выявить как возможные связи и влияния, так и очевидные проявления автономии обоих художественных явлений. Мы же попытались указать здесь возможный путь исследования одной немаргинальной темы, связанной с полиграфическими опытами футуристов.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ F. T. Marinetti. *Distruzione della sintassi—Immaginazione senza fili—Parole in libertà*. In: *Teoria e invenzione futurista*. Milano, 1990. P. 77.

² F. T. Marinetti. *La declamazione dinamica e sinottica*.—In: *Teoria e invenzione futurista*. P. 133.

³ *Ibidem*. P. 124.

⁴ Ср.: G. Lista. *Livre futuriste. De la libération du mot au poème tactile*, Modena, 1984. P. 15.

⁵ Ср.: F. T. Marinetti. *La declamazione dinamica e sinottica*. P. 124—126.

⁶ F. T. Marinetti. *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica*.—In: *Teoria e invenzione futurista*. P. 104.

⁷ *Ibidem*. P. 104.

⁸ F. T. Marinetti. *La tecnica della nuova poesia*.—In: *Teoria e invenzione futurista*. P. 212—213.

⁹ *Ibidem*. P. 212.

¹⁰ Ср.: G. Lista. *Livre futuriste*. P. 16.

¹¹ *Ibidem*. P. 43.

¹² Напомним, что первая каллиграмма Аполлинера относится к июню 1914 г.

¹³ Ср.: К. Паустовский. *Бросок на юг.—Книга скитаний*. Кишинев, 1978. С. 312.

¹⁴ G. Janaček. *The Look of Russian Literature. Avant-Garde Visual Experiment, 1900—1930*. Princeton, 1984. P. 184—185.

¹⁵ Ср.: P. Leclanche-Boule. *Le constructivisme russe. Typographies & Photomontages*. Paris, 1991. P. 10.

¹⁶ В. Каменский. *Путь энтузиаста. Автобиографическая книга*. Москва, 1931. С. 160—161. В этой книге воспоминаний Каменский определяет свои Железобетонные поэмы как «конструктивистские». В действительности, понятие «конструктивизм» будет введено лишь через несколько лет. В любом случае композиции Каменского не имеют ничего общего с линейностью, ясностью и точностью конструктивистских произведений.

¹⁷ F. T. Marinetti. *Distruzione della sintassi—Immaginazione senza fili—Parole in libertà*. P. 80.

¹⁸ По собственному признанию, уже в 1911 г., в 17 лет, И. Зданевич узнал в Тифлисе, своем родном городе, о первых манифестах итальянского футуризма, теории которого увлекли его до такой степени, что сразу же обратили его в новую художественную веру. Можно предположить, что он живо интересовался нововведениями и опытами европейского авангарда также в последующие годы. Ср.: Из архива Ильи Зданевича. Публикация и примечания Режиса Гейра.—*Минувшее. Исторический альманах*. Париж, 1988. С. 161; I. Zdanevitch, *Lettre à Ardengo Soffici. 50 années de futurisme russe. Edition établie par Régis Gayraud*, в: *Les Carnets de l'Illiazd Club*, 2. Paris, MCMXCII. P. 26.

¹⁹ Тщательный анализ фонетической системы, применяемой И. Зданевичем, дается в статье: G. Janaček, *Il'ja Zdanevich's «Aslaabic'ja» and the Transcription of «Zaum'» in Drama*, в: L. Magarotto, M. Marzaduri, G. Pagani Cesa (a cura di). *L'avanguardia a Tiflis. Venezia*, 1982. P. 33—43.

²⁰ Ср.: J. C. Lanne. *Il linguaggio transmentale*.—«Verri», 1983, № 29—30. P. 90—94.

ФУТУРИСТЫ И КНИЖНОЕ ИСКУССТВО

О работе русских футуристов в области книжного искусства написано немало, но пишущих объединяет односторонность подхода к теме: эта работа рассматривается исключительно как частное проявление живописной практики футуристов. Подобный подход правомерен, но при нем остается незатронутым само книжное искусство, в которое так шумно ворвались футуристы: оно оказывается лишь неким свободным, аморфно-пассивным полем, удобным для приложения избытка художественных сил. Между тем это самостоятельный вид творчества с устойчивой внутренней структурой и собственной эволюцией. Футуристы — желали они того или нет — вступили с ним в диалог, ни характер которого, ни результаты все еще не выяснены.

В чем был принципиальный смысл того, что футуристы (и в намерениях, и в реальности) делали с точки зрения самого книжного искусства? Как их деятельность соотносилась с закономерностями его собственного развития в этот момент? Каковы были последствия их кратковременного набега и каково подлинное содержание дежурной фразы об «огромном влиянии, которое...», переходящей из публикации в публикацию? Все эти вопросы до сих пор не только не получили ответа, но толком даже не были поставлены.

О намерениях футуристов судить крайне трудно. Редкие и обрывочные высказывания — самые общие, более эмоциональные, чем рассудочные — никак не складываются в мало-мальски последовательную программу. Да и была ли она? Книгой занялись они внезапно, не изучив даже азов нового для них дела (не затруднив себя этим и впоследствии), работали недолго, и работа их была замешана на игре, импровизации, озорстве и эпатаже; в ней было много и экспериментаторства, но еще не осознанного, а представляющего собой скорее стихийное, импульсивное движение очень одаренных молодых людей от одного творческого соблазна к другому (это отличало их от представителей следующей волны авангарда, которые работали осознанно и последовательно и, обращаясь к тем или иным областям творчества, могли соединить собственные влечения с серьезным постижением профессиональных основ этого дела и выдвинуть собственную программу). Вот почему смысл деятельности футуристов в книге менее всего можно понять, разбираясь в их намерениях, и более всего — анализируя объективную реальность сделанного ими.



А. Крученых. Помлада. 1913.—М. Ларионов. Обложка

Сначала об их бунтарстве, о тенденции отрицания и разрушения, которая, по всей видимости, явно преобладает над тенденцией созидания. Бунтарство это носит едва ли не тотальный характер.

Отрицается постоянство полосы текста и ее соотношения со страницей, определяемого шириной полей, а также равномерность ритма следующих друг за другом одинаковых страниц, в котором каждое колебание обусловлено и значи-

мо: полоса неполная обозначает начало (или конец) доли текста, а полоса увеличенная (или уменьшенная) отдается изображению.

Отрицается постоянство формата книги. В книжный блок вшиваются иллюстрации, отпечатанные на бумаге заведомо меньшего размера, чем страницы, и различающиеся по размеру даже друг с другом.

Отрицается даже прямоугольная форма книжного блока. Косо срезанный правый верхний угол в трех книгах Вас. Каменского («Танго с коровами», «Нагой среди одетых», «Железобетонные поэмы», все 1914) делает их пятиугольными.

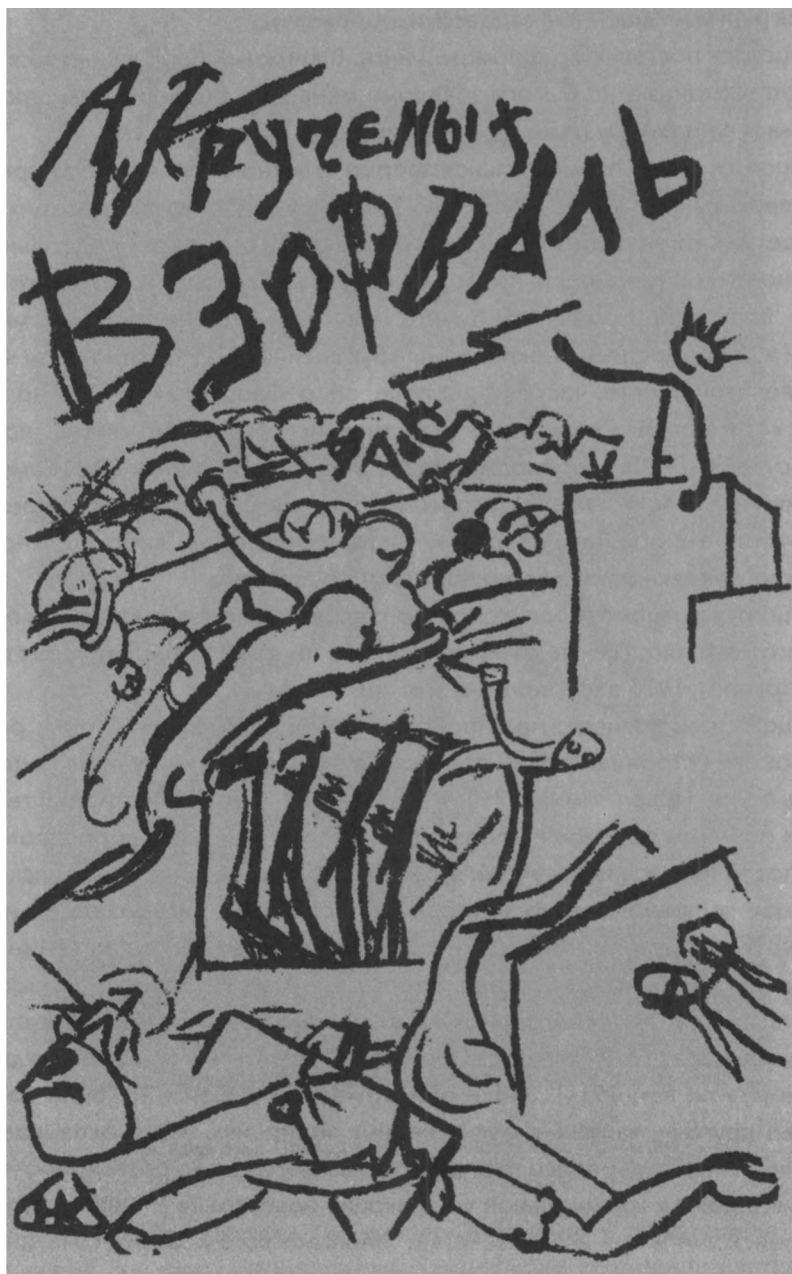
Отрицается однородность поверхности того материала, из которого делается книга, будь то пергамент или бумага. «Помада» (1913) испещрена многочисленными и разномастными наклейками. «Бух лесиный» (1913) отпечатан частично на зеленоватой бумаге, частично на палевой, а «Взорваль» (1913)— на зеленоватой и коричневой. Скандально известное использование обоев, начатое в «Садке судей» (1910) и продолженное в упомянутых книгах Вас. Каменского, оборачивается (в зависимости от способа фальцовки и шитья) либо чередованием запечатанных обойным узором и чистых разворотов, либо столкновением разных этих поверхностей в пределах одного разворота.

Отрицается равномерность красочного слоя в оттиске как критерий полиграфического качества. Печать с гектографа («Тэ ли лэ», 1914), резиновых штемпелей («Взорваль», 1913 и др.) снимает этот критерий.

Отрицается постоянство пространственной ориентировки. Строки располагаются поперек страницы, таким образом, что для чтения книгу приходится поворачивать боком («Две поэмы», 1913; «Тэ ли лэ», 1914); на части страниц текст расположен обычным образом— следовательно, этим приемом не предполагается новый способ пользования книгой: это именно бунт, внесение беспорядка.

Отрицается прямолинейность строки и постоянство рисунка отдельных знаков (букв). Линия рукописной строки как бы пульсирует, что естественно для руки, пишущей свободно, без предварительной разметки, которой пользовались переписчики книг. Но естественная неровность еще и культивируется: импульсивность возводится в эстетическое качество— строки гнутся, образуют дуги, извиваются («Тэ ли лэ», 1914). Знаки прихотливо изменяются, ни один из них не идентичен другому, являясь в бесчисленных вариациях. Этого оказывается недостаточно, и текст переписывают два разных человека с разными почерками, не стремясь даже к минимальной унификации начертания («Мирсконца», 1912). То же происходит и при использовании типографского набора: сочетание разных кеглей и гарнитур не только в пределах строки, но даже одного слова («Владимир Маяковский», 1914) лишает текст привычной правильности, «взрывает» его.

Отрицается устойчивая иерархичность и взаимообусловленность составных частей книги. Титульный лист Н. Гончаровой к «Двум поэмам» А. Крученых (1913) по своей насыщенности настолько превосходит обложку, исполненную М. Ла-



А. Крученых. Взорваль. 1913.—Н. Кульбин. Обложка



А. Крученых, В. Хлебников. Тэ ли лэ. 1914.—О. Розанова. Обложка

рионовым, что может восприниматься скорее как обложка, лишь по недоразумению помещенная после титульного листа; и тот, и другая разительно не соотносятся друг с другом композиционно. Малозначительные сведения об издательстве и типографии на задней стороне обложки К. Малевича к сборнику «Трое» (1913) настолько усилены по масштабу и экспрессии свободного начертания, что она соперничает с передней стороной и могла быть реализована как самостоятельная.

Отрицается способность книги существовать в тираже—значительном количестве практически идентичных экземпляров. Ручная раскраска иллюстраций делает каждый экземпляр уникальным. Ту же роль играют наклейки, сделанные вручную и с использованием бумаги разного цвета и фактуры: дело заключается не только в том, что на некоторых обложках «Мироносца» наклеен цветок, вырезанный из черной лакированной бумаги, а на некоторых— из золоченой, но и в том, что цветок этот практически не может быть наклеен совершенно одинаково. Печать на гектографе дает лишь формальное подобие тиража, потому что оттиски получаются разной насыщенности и ровности. То же происходит при использовании резиновых штемпелей, да еще варьируется расположение отдельных строк. Перепечатка в нескольких экземплярах на пишущей машинке (как и переписка от руки под копирку) дает варианты, отличающиеся четкостью. Наконец, идеалом желанной уникальности оказывается книжка, полностью переписанная и разрисованная от руки в одном или нескольких экземплярах.

Иными словами, отрицаются регулярность и тиражность книги.

И разрушаются.

Этот вывод позволяет уточнить направленность футуристического бунта. Принято считать, что он был устремлен главным образом против «роскошных», «эстетских» изданий. Так ли это? Социальная мотивированность эстетических пристрастий футуристов несомненна. Но несомненно и то, что в ней был силен момент игры, а также и то, что наши исследователи склонны были несколько преувеличивать эту мотивированность—кто искренне, а кто лукаво, как бы извиняя социальную левизной левизну эстетическую.

Поэтому не стоит трактовать слишком уж буквально справедливое суждение о том, что «новая поэтическая школа подчеркнуто противопоставляла уличную нищету и вульгарность своих изданий камерному изяществу старой поэзии»¹. Издания футуристов в сущности были такими же эстетскими, как столь раздражавшие их издания «Скорпиона»—только на иной вкусовой манер, эстетизирующий «низменное». Трудно вполне довериться демократизму книжек, печатаемых крохотными тиражами (порой с нумерованными экземплярами), раскрашиваемых от руки, интересных и импонирующих считанному числу людей (включая самих авторов и их единомышленников). Не случайно в диапазон этих изданий попадали порой и такие, которые по всем признакам мало отличались от «изящ-

ных» — «Вертоградари под лозами» (1913), «Весна после смерти» (1913), проиллюстрированные Н. Гончаровой.

Нет, бунт футуристов имел более серьезные основания, чем молодежно-богемные игры в демократичность. Они затронуты в замечании Е. Ковтуна о принципиальной установке на «впечатление полукустарности, немашинного способа производства»². Замечание обронено бегло и исключительно в контексте ценных для автора размышлений о «корневой» национальной устремленности русских футуристов, столь выгодно отличающей их от футуристов западных, но над самим наблюдением имеет смысл задуматься и с иной точки зрения.

Регулярность и тиражность — качества, которых книга настойчиво добивалась на протяжении всей своей истории. Радующие наше восприятие «нюансы» и «неправильности» рукописной книги (да и первопечатной тоже) — всего лишь дефекты исполнения, от которых она избавлялась как от проявлений рукотворности и уникальности, меняя пергамент на бумагу, а бумагу ручной выделки на бумагу выделки машинной, заменяя переписывание сначала ручным набором, потом машинным и т. п.³

Таким образом, книжный бунт футуристов предстает как типично «романтический» бунт против книги «цивилизованной», продукта машинной технологии, в противовес которой выдвигается книга «непрофессиональная», «примитивная», «архаическая». Они чутко уловили чрезмерную зарегулированность и скованность эстетики книги своего времени, но не смогли предложить ей сколько-нибудь реальной альтернативы. Идея возврата к книге рукописной даже не утопична, поскольку утопия предполагает хотя бы иллюзию ее осуществимости (как это было у конструктивистов).

Раскрепощение книги с воскрешением на новом уровне некоторых «архаических» черт не только возможно, но и неизбежно, но, как это обычно бывает, на пути не назад, а вперед — в развитии методов новой, постиндустриальной полиграфии, и этот процесс, в сущности, уже начался в наше время.

Практика неистового разрушения футуристами традиционных форм целостности книги обернулась неожиданным результатом: введением в книгу и опробованием массы новых (или относительно новых, если оглянуться на всю историю книги) мотивов, приемов, средств, резким расширением ее фактурных качеств и возможностей, нащупыванием в ней свойств столь важной для XX века эстетики «неправильности», «контраста», накоплением богатейшего — как положительного, так и отрицательного — опыта для последующего осмысления и использования. Такова несомненная историческая заслуга футуристов перед книжным искусством, реальный итог их бунтарства.

Однако деятельность футуристов в книге имела не только разрушительную, но и созидательную устремленность. Понять характер ее практического выражения можно, только разобравшись в сложной ситуации книжного искусства 1910х гг.,

в которую футуристы вошли с естественностью, поистине удивительной при их книжном антипрофессионализме.

В это время художники объединения «Мир искусства» успешно завершали свою реформу книжной графики, которая по своим побудительным мотивам также явилась своего рода бунтом против эклектической книги конца XIX века, худшей эпохи в истории русского книжного искусства.

Книга конца XIX века была эклектична в широком смысле: не только своей стилиевой пестротой (что обычно понимается под понятием эклектики), но и пластической разнохарактерностью составляющих ее элементов—как изобразительных, исполнявшихся художниками живописного толка, так и декоративных, традиционно остававшихся предметом ремесла и в сферу собственно творческую не входивших. Сходные черты характеризовали тогда и архитектуру: удручающе сказывалась утрата идеи «большого стиля», воодушевлявшего эпоху классицизма.

Безудержная (а часто и просто безвкусная) эклектичность по-своему обогащала книгу, вовлекая в нее массу новых мотивов и технических приемов, нуждавшихся, правда, еще в освоении, переработке и отборе для организации новой целостности, более сложной, чем исторически ограниченная целостность благородной и гармоничной книги эпохи классицизма.

Мирискусники предложили книге новую целостность, основанную на единстве графического стиля. Средством для этого стала выработанная ими синтетическая книжная графика, преодолевающая противоречия между декоративной и изобразительными функциями, приводящая к единому соотношению между плоскостью и объемом, единой манере и единому индивидуальному стилю. Профессия книжного графика была выделена как совершенно самостоятельная.

Высокомерная неприязнь футуристов к мирискусникам имела, таким образом, двойное основание. Во-первых, для них мирискусническая книга была наиболее развитым и распространенным проявлением книги «цивилизованной». Во-вторых, они принадлежали к следующей художественной формации, отрицавшей ту эстетику, на которой базировались мирискусники, и самая их практика была отрицанием практики «Мира искусства».

Легко предположить, что, по логике исторического развития, в их работах должна была возникнуть невольная перекличка с книгами предшествующей мирискусникам художественной формации. Действительно, в неупорядоченности и разнохарактерности книги конца XIX века можно отыскать определенную аналогию с неупорядоченностью книги футуристической—аналогию, разумеется, не буквальную, а историко-типологическую: в обоих случаях мы сталкиваемся с проявлениями непрофессионализма—антикнижности. Книжными непрофессионалами были иллюстраторы конца XIX века—живописцы, которые вторгались в книгу со своими «картинками» академического толка, не заботясь о художественной целостности книги. Такими же непрофессионалами были и футури-

сты, отвергавшие узкую профессионализацию, выработанную мирискусниками. Профессионалы высокого уровня в живописи, в книге они вели себя как дилетанты. (Сопоставление не должно шокировать: и среди иллюстраторов прошлого века попадались подлинно выдающиеся мастера живописи—от И. Репина и В. Сурикова до В. Серова и М. Врубеля, а среди футуристов рядом с Н. Гончаровой существовал достаточно ординарный К. Зданевич).

Это парадоксальное средство не отменяет принципиальной разницы между ними, детьми разных художественных эпох. Живописцы конца века оказывались в полном смысле слова посторонними в книге, выстроенной кем-то другим по неинтересным для них «правилам». Футуристы же были хозяевами, полностью выстраивавшими свои книги—сами и для себя. Проблема целостности книги как организма, как ансамбля неизбежно возникала перед ними—хотели они об этом задумываться или нет (ведь художественное творчество всегда имеет конечной целью создание некоей целостности).

Вот почему в их работах наряду с «центробежной», разрушительной устремленностью обнаруживается устремленность «центростремительная».

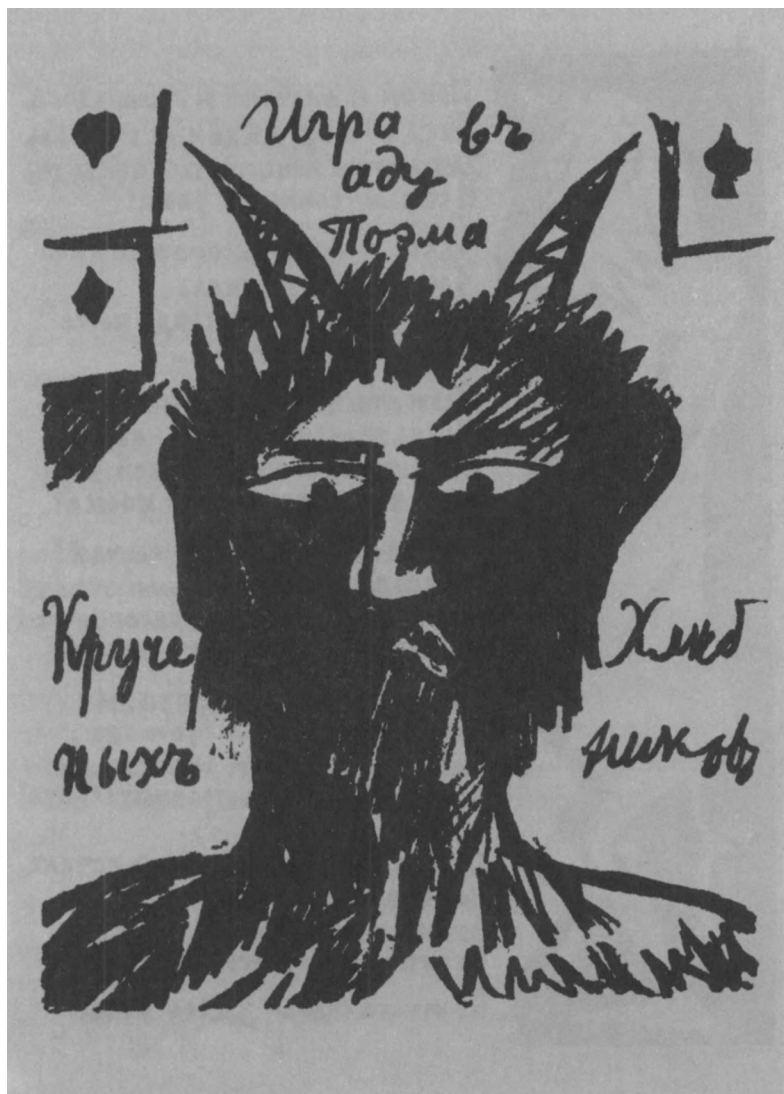
Вопрос заключается лишь в том, на какой основе должна возникать эта целостность. Такой основой могло бы стать исторически неизбежное переосмысление книжного ансамбля как пространственно-временной конструкции, а ремесленно-производственной стороны книги—как художественно-творческой, к чему немного позднее по-своему пришли конструктивисты и по-своему В. Фаворский. Однако футуристы подобными целями еще не задавались. Сложная структурная сущность книги их не интересовала: для них книга была чем-то вроде ряда отдельных графических листов, сшитых в тетрадь. Это особенно (предательски) бросается в глаза в тех книжках, в которых печать производилась только на одной стороне листа и на каждом развороте левая половина оставалась не только чистой, но даже непрономерованной—как бы незначущей, несуществующей. (Таким образом, распространенное обыкновение рассматривать книжную графику футуристов не только по аналогии с эстампами, но даже в ряду эстампов⁴ имеет свой резон).

Впрочем, и тут не стоит упрощать. Сетования Н. Гончаровой по поводу того, что ее рисунки к «Игре в аду» (1912) заверстаны в корешковом поле, а не во внешнем, как было задумано, свидетельствуют о потребности в конструктивной цельности уже не отдельного листа, а целого разворота. Ряд великолепных обложек—«Трое» К. Малевича (1913), «Мирсконца» (1912) и «Игра в аду» (1912) Н. Гончаровой, «Помада» (1913) и «Полуживой» (1913) М. Ларионова,—не отвечая традиционным композиционным схемам, предлагает схемы новые, чрезвычайно убедительные, подхваченные и широко развитые впоследствии. В этих случаях художники руководствовались не нормами построения книги как единого организма, а своим непосредственным пластическим ощущением, и оно их не



А. Крученых, В. Хлебников. Мирсконца. 1912—Н. Гончарова. Обложка. Коллаж

подводило, потому что в основе этих норм лежали интуитивно постигаемые и корректируемые вековой практикой закономерности формообразования, единые для всех «пластических» (или «пространственных») искусств: от картины и скульптуры до здания и книги.



А. Крученых, В. Хлебников. Игра в аду. 1912—Н. Гончарова. Обложка

Подобные прозрения не отменяют того бесспорного факта, что желанную целостность футуристы предпочитали искать в единстве графической фактуры. Дорожа открывшейся им «правдой материала», они не могли ограничиваться исполнением «картинок» для механического репродуцирования и впервые обратились к литографии — печатной технике, которая органична книге, — причем к



А. Крученых, В. Хлебников. Игра в аду. 1912—Н. Гончарова. Иллюстрация

литографии не репродукционной (достаточно популярной тогда), а к авторской, которая позволяла естественно входить в книгу, оставаясь при этом самой собою.

В их цельнолитографированных книжках фактура рисованного изображения однородна с фактурой текста, переписанного от руки (в особенности если это делал сам художник).

Иными словами, футуристы невольно унаследовали у презираемых за эстетическое ретроградство мирискусников идею синтетической книжной графики. Лихорадочная стремительность зарождения художественных идей в начале века приводила к тому, что художественные эпохи не следовали одна за другой, а как бы накладывались одна на другую, и последующая, решая свои собственные задачи, вынуждена была порой завершать и решение задач предыдущей.

Однако в понимании и реализации идеи синтетической книжной графики футуристы продвинулись гораздо решительнее своих соперников. Отчасти это объяснялось именно их антипрофессионализмом. Они легко перешагивали через то, перед чем останавливались мирискусники, имевшие целью работу в «реальной», а не экспериментальной книге, а значит, сознательно ограничившие себя объективными условиями данного рода работы. Действительно, в их практике переписывание текста от руки — лишь исключение («Песнь о вещем Олеге», исполненная В. Замирайло в 1903 г.). Футуристы же сделали ее своим основным приемом, превратив, таким образом, всю книгу в произведение книжной графики, а само понятие книжной графики расширив до максимума.

Все же главное преимущество футуристов состояло не в этом.

Эстетической базой мирискусников был общеевропейский модерн, давно ставший архаизмом в «большом» искусстве, но в общественном быту и сознании еще сохранявший позиции новаторства. Это делало их стилевую реформу доступной и обусловило широкое (вплоть до вульгаризации) распространение ее оформительских принципов. Но это же обусловило и ее недолговечность. Синтез предметного и декоративного начал достигался у мирискусников за счет подчинения предметности — декоративности, изображения — орнаменту, то есть форме, заведомо более упрощенной и бедной, чем изображение. Их графика возникла в результате обработки изображения по твердо установленным априорным правилам «стилизации». Узкая специализация уводила художника книги от непосредственного контакта с интерпретируемой реальностью, а вся книжная графика превращалась в закрытую систему, питающуюся только самой собою.

Не удивительно, что она, успевшая дать в своем зените великолепные образцы (Г. Нарбут, С. Чехонин, Дм. Митрохин), уже к концу 1920-х гг. выродилась в высококлассное ремесленничество.

Совсем не так было у футуристов. Узкая профессионализация им вообще была чужда: они уже приближались к идее (осознанной авангардистами следующей волны) общности законов формообразования, единых для всех «пространственных» искусств, позволяющей художнику, владеющему ими, одинаково уверенно работать в любой творческой сфере. И в книге они вели себя, как в живописи.

Основу их работы составлял активный и целенаправленный анализ объемной предметной формы в процессе переноса ее на плоскость — «перевода» в изображение (причем анализ, еще не приобретший черты самодостаточности и

не ведущий пока к формированию новых канонов— «авангардистских»). Поэтому синтез предметного и декоративного осуществлялся ими при явном приоритете предметности: они не «опускали» предметное до декоративного, а «поднимали» декоративное до предметного. Это с удивительной наглядностью обнаруживается в уже упомянутом титульном листе Н. Гончаровой к «Двум поэмам», где достаточно тривиальный орнаментальный мотив (редчайший случай у футуристов) приобретает качества жизненности и предметности, как бы возвращающие его к изначальным жизненным источникам.

В результате предметная форма обретает свойства, позволяющие ей самой поддерживать и ритмически организовывать изобразительную плоскость без привлечения орнаментальных («специально декоративных») элементов; некоторые части изображения, не до конца обособляясь от него, делаются квазиорнаментальными. С этой точки зрения литографированная книга футуристов подготовила зарождение мощной и разнообразной синтетической книжной графики 1920-х гг., наследовавшей мирискуснической и одновременно противопоставившей себя ей⁶. Это следует признать второй исторической заслугой футуристов перед книжным искусством.

Что же касается влияния непосредственного и более конкретного, то оно, очевидно, должно быть ограничено несколькими специфическими областями.

Первая из них— знаменитая детская книга Петрограда-Ленинграда 1920—1930-х гг. Ее происхождение (во многом) от футуристических книжек уже не раз было отмечено, хотя и в самой общей форме. Отмечено было и промежуточное звено между ними— петроградская книгоиздательская артель «Сегодня» (1918—нач. 1919), выпускавшая линогравюрные книжки для детей⁷. Первые книги В. Лебедева («Приключения Чуч-Ло», 1922; «Золотое яичко», 1923) и Н. Тырсы («Козлик», 1923) самым наглядным образом демонстрируют эту преемственность, очищенную от перехлестов раскрепощающего бунтарства. Можно с уверенностью утверждать, что именно практика футуристов воздействовала на принципиально важное обращение не к ставшей привычной для детской книги хромолитографии—технике репродукционной, обезличивающе ремесленной, но к литографии авторской, максимально передающей индивидуальность художника и органичную—странице.

Не исключено, что опыт артели «Сегодня» помог предпочесть линогравюре литографию как технику более гибкую и богатую выразительными возможностями. Наконец, явное пренебрежение этих художников возможностями внутрикнижного пространства, привычка по-прежнему мыслить книгу как ряд иллюстрационных «листов», скорее всего, тоже восходят к футуристской практике.

Есть смысл говорить о прямой связи футуристических изданий и с книгой конструктивистской. Эксперименты с типографским набором начались в них довольно рано и шли как бы параллельно с экспериментами в цельнолитографской книге («Владимир Маяковский», 1914; три вышеупомянутые издания поэм Вас. Ка-

менского, 1914), но пережили их, достигнув апогея в известных книгах И. Зданевича, выпущенных в Тифлисе на рубеже 1910—1920-х гг. От тех был неизбежен переход к работам Эль Лисицкого, открывшим перспективы собственно конструктивистской книги. Опыт, накопленный первой, «бунтарской» волной авангарда, позволил совершить качественный скачок к практике волны второй, «утопической»: от самодовлеющей «зауми» к визуальной смысловой акцентировке текста и от разрушения традиционных форм целостности книги к установлению форм совершенно новых.

Совсем не изучен вопрос о связи футуристских изданий с изданиями библиофильскими: сказывается привычка видеть в первых из них проявления «уличного демократизма». Однако эта связь подразумевается, и превращение И. Зданевича, неистового ниспровергателя, в Ильязда, известного французского издателя изысканнейших книг, представляется внутренне подготовленным: обращение к библиофильской книге обнажило скрытую, но несомненную элитарность футуристических изданий — их адресованность немногим избранным.

Можно с уверенностью говорить о влиянии футуристических изданий на еще одну неординарную область творчества — «рукодельную книгу» (она же «книга художника», «авторская книга», «самокнига», «экспериментальная книга» и проч.), являющую собой альтернативу «большому» книжному искусству и взаимодействующую с ним.

Как будто нигде еще не зафиксировано, что футуристы фактически стали ее родоначальниками, впервые в истории возведя ее из сугубо бытового явления (рукописные альманахи, дамские альбомы, любительские малотиражные издания) в сферу искусства и предложив — на техническом уровне своего времени — некоторое количество вариантов ее осуществления. Судьба «рукодельной книги» была неблагоприятна, но она в последние годы небывало развилась, открыв для себя массу неизведанных до сих пор возможностей.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Ю. Герчук. *Русская экспериментальная поэтическая книга 1910-х гг.* — Искусство книги. Вып. 10. М., 1987. С. 205.

² Е. Ковтун. *Русская футуристическая книга.* М., 1989. С. 90.

³ См.: Э. Кузнецов. *Фактура как элемент книжного искусства.* М., 1979. С. 80—90.

⁴ См.: *Каталог выставки «Русской эстамп конца XIX — начала XX вв.»* Л., 1967.

⁵ Цит. по: Н. Харджиев. *Памяти Наталии Гончаровой и Михаила Ларионова.* — Искусство книги. Вып. 5. М., 1968. С. 311.

⁶ См.: Э. Кузнецов. *Вступительная статья к альбому Книжное искусство СССР. Т. 2. Оформление, конструирование, шрифт.* М., 1990. С. 10, 11.

⁷ См.: Е. Ковтун. *Артель художников «Сегодня».* — Детская литература, 1968, № 4.

Анна Юнгрен
Стокгольм

«ПЕСНИ ГОРОДА» ЕЛЕНЫ ГУРО: варианты текста и проблема жанра

« Песни города» Елены Гуро вышли в 1909 г. в разделе прозы «Шарманки»¹. Сам текст, вошедший в состав книги, не датирован. «Песни города» примыкают, на первый взгляд, к таким произведениям Гуро, как стихотворение «Город»², или к неопубликованной прозе «Улица»³, текстам, написанным в урбанистическом верхарновском ключе, изображающим поэта на фоне города-ада. Сходство по теме оказывается, однако, при ближайшем рассмотрении внешним: по своей поэтике «Песни города» отклоняются от урбанистического канона поэзии символизма.

Жанр «Песен» трудноопределимый, смешанный. Это несколько страниц бессюжетной прозы, объединенной общностью топоса и героя, поэта-музыканта. Прозаической части предшествует поэтический пролог. Читая окончательную версию текста в том виде, в котором он опубликован в «Шарманке», трудно понять, что именно нужно считать «песнями»: вводное стихотворение или прозу. Типографская отбивка, делящая прозаическую часть на фрагменты⁴, не делит, собственно говоря, текст, а скорее создает впечатление скольжения частей, смещающегося фокуса. В целом создается ритм чередующихся городских «картинок», приуроченных к разным городским персонажам, стремящимся к искусству: это поэт в космах, музыкант, «девушка с густой, свежей косой», а также условный персонаж, «черный фонарщик», появлением которого отмечается такт прохождения времени и тем самым «смена декораций». Этот ритм задан уже в начале прозаической части описанием суток с повторяющимся упоминанием боя часов:

«Утро, восемь бьет. Зябнут свечи в темных квартирах. Просыпаются гимназисты. Повторяют зябко уроки. Белые потолки лепные и удаленные. Высокие, торжественные лестницы. Холодные мысли городского мозга.

В четыре часа пробегает с лестницей черненький фонарщик; заводит вечерний огненный вальс, высыпает блестящие [...]. Бьет шесть, поблескивает посуда: предвкусье вечерних, ламповых пиршеств» (С. 17)⁵.

«Песни города» — замкнутое временное единство, круг недели или суток, в центре которого находится вечернее, музыкальное или театральное представ-

ление. В черновом варианте «Песни города» были написаны в виде отдельной рукописной книжечки в пол тетрадных листа⁶. Эта рукописная черновая книжка существует в трех версиях, из которых вторая и третья не содержат значительных отклонений от текста «Шарманки».

В состав «Шарманки» «Песни города» входят, таким образом, как книга в книгу. «Песни города» включены в контекст «Шарманки» так, что название «Песни города» подхватывает финал предшествующего рассказа «Перед весной»: «...Сливается. Нюют приятно ноги. Где-то играет шарманка»⁷.

Идущее далее название «Песни города» устанавливает равенство между «песнями города» и «песнями шарманки». Устанавливается ассоциативное отождествление между городом и шарманкой через их «содержимое» — бессубъектные «песни города», в которых поэт лишь персонаж, а не автор.

В первом рукописном варианте «Песни города» действительно состояли из шести «Песен»; то есть первоначально эта книга была задумана как цикл. Вводное стихотворение называлось «Пролог» и затем было переименовано в «Первую песню», далее шла «Песня вторая», совпадающая с началом прозы, затем «Голодная песня талантливого города», затем «Как меня любит город», «Песня недозволенной нежности» и, наконец, наброски к финалу, получившему во второй рукописной редакции название «Утренняя песня города».

Во второй рукописной редакции книжечки названия «Песен» опущены, границы между частями сняты и «Песни» слиты в один сквозной текст с прологом в стихах и названием «Песни города», напоминающим о происхождении текста.

История работы над текстом «Песен города» очень характерна для Гуро. Это работа художника,двигающегося от эскиза, фрагмента к целому, допускающего, что целое будет складываться как сумма впечатлений от отдельных сосуществующих фрагментов. Исходной точкой может служить укрупненно выписанная деталь или, например, вывеска или витрина.

Приведем в качестве примера короткий текст «Песни недозволенной нежности», опущенный в более поздних редакциях:

Есть внезапная нежность у города. В минутном затишьи распушился котенок. Наохлились на карнизе озябшие воробьи.

У клячи бархатные нежные губы.

Ах, как нежен котенок на морозе, его бы за раму к бархатным глакзиниям и хризантемам⁸.

Знаки «собирания» фрагментов в единое смысловое пространство представлены в тексте «Песен города» несколькими образными вариантами «емкости»: это коробка («Убраны в коробки китайские тени» С. 32), шарманка, театральный ящик («А вечером в театральном ящике города огни загораются для них» С. 29), часы, табакерка.

Приведем начало прозаической части в первой рукописной редакции:

ПЕСНЯ II

Стоит картонный город. Под водосточными трубами (...) кадки. Ярусами квартиры. Белые потолки немного торжественны. Белые печи и белые двери. Свет праздничный утра. День: калоши. Что-то нависло с крыш.

Вечереет. Западают трепетные киванья фонарей в квартиры. (Тревожные вечера.) Столовые с висячей лампой. Гостинные с бархатной мебелью с позолотой рам. Завтраки в час— серые, белые. Обеды с поблескивающим посуду. Немного нервные. С предвкушением вечерних ламповых пиршеств. Учительница пробирается через коночные рельсы. Рокот колес. День не верит в город, в возможность городских огней вечером. О величьи его только говорят. Для него заготовлены где-то белые веселые шары, для встречи торжественной⁹.

Описание картонного города оставляет довольно явственное ощущение декорации. Сам выбор эпитета не только называет материал, но и содержит, по видимому, цитату, отсылая к блоковскому «Балаганчику» с его «картонной невестой». Елена Гуро не могла не видеть постановку «Балаганчика», премьеры которого состоялась 10 декабря 1906 г. в театре Комиссаржевской. Не только текст Блока, но и постановка Мейерхольда подчеркивала «картонность» маленького театрального, выстроенного на сцене:

«В первой картине (...) на сцене длинный стол, до пола покрытый черным сукном, поставлен параллельно рампе. За столом сидят мистики, так что публика видит только верхнюю часть их фигур. Испугавшись какой-то реплики, мистики так опускают головы, что вдруг за столом остаются бюсты без голов и без рук. Оказывается, что это из картона были выкроены контуры фигур и на них сажей и мелом намалеваны были сюрутки, манишки, воротнички и манжеты. Руки актеров просунуты были в круглые отверстия, вырезанные в картонных бюстах, а головы лишь прислонены к картонным воротничкам»¹⁰.

Многократное упоминание масок и теней в «Песнях города» (Ср., напр.: «корчились дьявольские листья, кивали фантастические пальмы, / таинственные карикатуры— волновались китайские тени, с. 16) заставляет предположить существование вполне конкретного импульса— книги А. Блока «Снежная маска», вышедшей весной 1907 г. и содержащей ключевое с философской точки зрения стихотворение «Смятение»: «Мы ли— пляшущие тени? / Или мы бросаем тень?»

Если допустить цитатную причастность «Балаганчика» и «Снежной маски» к происхождению «Песен города» Гуро, то следует считать, что текст возникает в первой версии (то есть как цикл прозаических фрагментов) не ранее весны 1907 г.

Эволюция текста указывает на отход от условной, отмеченной трагическим дуализмом манеры «Балаганчика», в сторону сказочной конкретности. Начало прозаической части текста в ранней версии «Стоит картонный город» заменено позднее на: «В каменной табакерке города ежедневно играет музыка» [С. 17]. Замена «картонного города» на «табакерку» меняет ракурс, дает иной цитатный и образный ключ к тексту— «Городок в табакерке» В. Ф. Одоевского. Городок Динь-Динь, в котором «музыка играет да играет»¹¹,— прототип «Шарманки».

Обращение к сказке естественно прежде всего для Гуро-иллюстратора, принимая во внимание ее интерес к богатым сказочными иллюстрациями изданиям «Мира искусства».

Описание циклического движения времени в начале «Песен города» восходит, возможно, как композиционный прием к «Городку в табакерке» с его дидактической моделью небесной механики:

... наконец Миша уверился, что музыка точно играла в табакерке. Он подошел к ней, смотрит, а из-за деревьев солнышко выходит, крадется тихонько по небу, а небо и городок все светлее и светлее, и от башенок будто идет сияние. Вот солнышко перешло через небо на другую сторону, все ниже ниже, и наконец за пригорком совсем скрылось; городок потемнел, ставни закрылись, и башенки померкли, только ненадолго. Вот затеплилась звездочка, вот другая, вот и месяц рогатый выглянул из-за деревьев, и в городке стало опять светлее, окошки засеребрились, и от башенок потянулись синеватые лучи [с. 76].

По аналогии с музыкальной механикой «Городка в табакерке» «водосточные трубы над (...) кадками» превращаются в окончательной редакции «Песен города» в «часть музыкальной пьесы»:

По дороге к искусству проходят мимо водосточных труб и железных подоконников—они красивые, точно часть музыкальной пьесы... [с. 21—22].

Как указал Н. И. Харджиев, это сравнение из «Песен города» было воспринято Маяковским и превращено им в стихотворении «А вы могли бы?» во «флейту водосточных труб»¹². Можно только добавить, что через текст Гуро этот резкий футуристический, урбанистический образ восходит не к французской урбанистической поэзии, а к музыкальной механике «Городка в табакерке».

Вопрос о причинности механики вселенной, а также о причинности и порядке Российского государства у Одоевского сменяется в «Песнях города» новой модернистической «причинностью по смежности»:

Что чувствует господин магазинщик, имя которого аршинными буквами возносится над городом? Каждый вечер его имя освещается огнем. Или даже само горит огненными буквами. Это вероятно нужно, чтобы кто-нибудь написал стихи, но для чего собственно живет сам господин магазинщик? [с. 28]

Рассуждение о причине возникновения стихов, как «постановкой вопроса», так и интонационно напоминает вопрос Маяковского о смысле зажигания звезд в «Послушайте!»:

Послушайте!
Ведь если звезды зажигают —
значит это кому-нибудь нужно?¹³

Возможно, что и этот лирический сюжет Маяковского—семантическое эхо «Песен города» Гуро с зажигающим вечерние огни «черненьким фонарщиком». Автор «Песен города»—Гуро-иллюстратор, Гуро-сказочница, скрестившая в

этом тексте театральную эстетику с урбанистической темой. Воспринятые Маяковским элементы образной системы Гуро берут начало в игрушечной механике и астрономии музыкального ящика В. Ф. Одоевского.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Елена Гуро. *Шарманка. Рассказы*, СПб. С. 15—32.

² Впервые напечатано в: *Футуристы. Рыкающий Парнас*. (СПб., 1914). Перепечатано в: *Elena Guro: Selected Prose and Poetry*. Eds: Anna Ljunggren and Nils Åke Nilsson, Stockholm, 1988, P. 100—102.

³ РГАЛИ, ф. 134, оп. 1, ед. хр. 7, лл. 331—350.

⁴ См.: *Bjrnager Jensen Kjeld. Russian Futurizm, Urbanism and Elena Guro*, Århus. 1977. P. 90.

⁵ Здесь и в дальнейшем текст «Песен города» цит. по: *Елена Гуро, Шарманка. Рассказы*, СПб., 1909.

⁶ РГАЛИ, ф. 134, оп. 1, ед. хр. 7, лл. 1—34; а также лл. 45—81, 83—116.

⁷ Елена Гуро. *Шарманка. Рассказы*. С. 13.

⁸ РГАЛИ, ф. 134, оп. 1, ед. хр. 7.

⁹ РГАЛИ, ф. 134, оп. 1, ед. хр. 7.

¹⁰ В.с. Мейерхольд. *О театре*, СПб., 1913. С. 171—172.

¹¹ В. Ф. Одоевский. *Городок в табакерке*, цит. по кн.: *Черная курица, или Подземные жители, Сказки русских писателей*. М., 1981. С. 75—87.

¹² Н. И. Харджиев. *Заметки о Маяковском (Маяковский и Елена Гуро)* в кн.: *Н. И. Харджиев, В. В. Тренин, Поэтическая культура Маяковского*. М., 1970. С. 194.

¹³ Владимир Маяковский. *Собрание сочинений в тринадцати томах*. М., 1955. Т. 1. С. 90.

ГУМИЛЕВ — ФУТУРИСТ?

В бумагах Глеба Петровича Струве в Гуверовском архиве (Стенфорд, США) хранится копия листка с портретом неизвестного мужчины, со стихоподобным текстом неустановленного автора и с развернутой сигнатурой Н. Гумилева:

Н Гумилев
Шарантон
близь Парижа
Франция
Эпохи первой Республики

Этот не оставляющий текстологических недоумений инскрипт объясняет происхождение документа—копия листка, присланного М. Ф. Ларионовым Глебу Струве в дополнение информации, сообщенной ранее в письмах художника к историку литературы—о парижском эпизоде биографии Гумилева 1917 г.

Поэтому представляется, что мужчина на портрете—Михаил Ларионов на фоне титульного объекта его эстетической программы, т. е. лучей.

Стихообразный столбец—это, можно полагать, написанное Гумилевым экспромтное упражнение в жанре зауми, подшучивающее над соратниками Ларионова, главный из которых назван в первой строке—Алексей Крученых:

К Р У
мама
би
послезавтра
нерепь (?)
о я,
нет
нет
о я
я! (?)

Этот не самый удачный экспромт—пародия по схеме «футуристы—безумцы» (что и подчеркнуто указанием на Шарантон эпохи его знаменитых пациентов)—

Н. Гумилев
 Шарантос
 Луиза Карина
 Франсиз
 Монах Левый Ренульман



Портрет М. Ларионова с инскриптом Н. Гумилева. Рисунок

все же, думается, хранит память о предшествовавшем эпизоде: в апреле 1913 г., отправляясь на пароходе к африканским берегам, Гумилев, как известно из его письма к Ахматовой, пытался написать стихотворение в духе группы «Гилея», вынужден был сознаться в своей неудаче и тем самым повысить степень своей предельно осторожной полусимпатии к кубофутуристам. Налет неудачи сохранился на второй, парижской попытке, но этот листочек еще раз обращает наше внимание на осознававшуюся самим Гумилевым связь поэзии с изобразительным искусством — в 1917 г. в Париже и Лондоне он раздумывал над этой связью с оглядкой на восточную поэзию.

Корректурное дополнение.

За время прохождения настоящего сборника к типографскому станку этот портрет М. Ф. Ларионова с атрибуцией Н. Гумилеву и с несколько иной транскрипцией был опубликован Андреем Устиновым (*A Sense of Peace. Tsarskoe Selo and its Poets. Ed. by Lev Loseff and Barry Scherr. Columbus, Ohio, 1993. PP. 305—306*).

Т. Никольская
Санкт-Петербург

РЕЦЕПЦИЯ ФУТУРИЗМА В ГРУЗИИ

Предварительные заметки

Грузинские футуристы как таковые появились на литературной арене Грузии лишь весной 1922 г.¹ Однако с футуризмом имела точки соприкосновения и возникшая семью годами раньше группа «Голубые Роги» (Циспери канцеби)². Так, первый манифест голуборожцев, которым открывался журнал «Голубые Роги», вышедший в начале 1916 г., был близок по тону к эпатажным декларациям русских футуристов. «Первословие наше ядовито, оно, как кипящая сталь, обожжет ваше сердце»,— писал автор манифеста «Первословие» П. Яшвили³, составивший вместе с Т. Табидзе, В. Гаприндашвили и К. Надирадзе ядро группы. Другой лидер группы Т. Табидзе в 1918 г. объяснял двойственность положения голуборожцев, стоящих на стыке символизма и футуризма, отсутствием творческого наследия символистов в Грузии, потребностью начать сначала и пройти непройденный путь. По мнению Т. Табидзе, манифест Паоло Яшвили, в котором отрицание выставлялось как единственный тезис, больше подходил к футуризму, чем к символизму⁴.

Голуборожцы поддерживали дружеские отношения с русскими футуристами—заумниками А. Крученых, И. Зданевичем, И. Терентьевым, К. Чернявским, развившими в 1918—1919 гг. бурную творческую деятельность в столице независимой грузинской республики⁵.

Т. Табидзе, П. Яшвили и Г. Робакидзе, которого молодые поэты избрали своим наставником⁶, присутствовали на всех футуристических вечерах, выступали в прениях по докладам, читавшимся в футуристическом университете «Футурвсечубище», занятия которого проходили в помещении «Фантастического кабачка», сотрудничали в изданиях, основанных русскими поэтами, тяготевшими к футуризму,—журналах «Куранты» и «Феникс», альманахах «Фантастический кабачок. Альманах поэтов № 1» и «Софии Георгиевне Мельниковой»⁷. П. Яшвили, грузинские стихи которого были отмечены влиянием русских символистов, в первую очередь, В. Брюсова и К. Бальмонта, в ряде своих русских стихотворений стилизовал манеру ранних Маяковского и Д. Бурлюка. Одно из таких стихотворений,

подписанное псевдонимом Крет Химерский, вошло в альманах «Фантастический кабачок». Поскольку оно ни разу не перепечатывалось, приведем его текст.

НОВОРОЖДЪ

Я большедушый, столборукий,
 В карманчик мира пробираюсь тайком,
 Для звезд — небесных вшей, готовлю крюки.
 Вы слышали обо мне — таком?
 Великий океан — зеленый платок —
 Не вмещает мой беременный плевок.
 Не пою, — умею харкать
 Миру из Тифлиса;
 У меня кухарка

М-ме Монна Лиза.
 Америку купил с аукциона,
 За мною охотится Рузвельт!
 Идет на свиданье Мадонна
 Ко мне в кукурузу.
 Зады вскрываю законам
 (Боятся моей порки),
 Сел на коне драконом
 И пронзен святой Георгий.
 Эфиопов зову по прямому проводу
 — Меня обедать подождите.
 Люди, не верьте ни одному моему доводу —
 Я — новорождъ и потрошитель.⁸

В этом эпатажном стихотворении Яшвили содержатся аллюзии на строчки Д. Бурлюка «Звезды — черви — (гнилая живая) сыпь!» и «Мне нравится беременный мужчина», образы «грубого гунна» и «сегодняшнего дня крикогубого Заратустры», «чье каждое слово душу новородит» Маяковского. Последние две строки стихотворения Яшвили призваны успокоить возмущенного читателя, позволяя ему воспринять все стихотворение как пародию на харизматический образ футуриста⁹. Принимая футуризм типа раннего Маяковского, голуборожцы оспаривали значимость заумного языка, пропагандировавшегося в Тбилиси Крученых и его сподвижниками по группе «41°»¹⁰. Неприемлемой для этой плеяды была и выдвинутая Крученых и Терентьевым теория сдвига, таящая, по словам Г. Робакидзе, «всеразрушающий соблазн»¹¹. Романтически настроенным голуборожцам претило учение Крученых об анальной эротике в русской литературе, выискивание им «какающих» сдвигов в произведениях русских классиков. В статье «Ирония и цинизм», опубликованной в 1924 г., Т. Табидзе противопоставлял иронии французских символистов цинизм русских футуристов-заумников, лишенный, по его мнению, трагизма, являвшегося последним оправданием поэзии¹².

* * *

Если голуборожцы относились к теоретическим построениям русских футуристов-заумников из группы «41°» критически, то грузинские футуристы, в особенности в начальный период своей деятельности, были склонны апологетизировать эту группу, печатная продукция которой являлась для них своего рода учебным пособием для написания собственных статей. Особое влияние на грузинских футуристов оказали работы И. Терентьева «17 ерундовых орудий», «Трактат о сплошном неприличии» и «Крученых-грандиозарь», не известные в тот период российскому читателю. В теоретических статьях грузинских футуристов, включенных в их первый журнал «H₂SO₄», имена Терентьева и Крученых упоминаются несравненно чаще имени Маяковского. Так, например, «Трактат, написанный для поэзии» П. Нозадзе обнаруживает сильное влияние «Трактата о сплошном неприличии» И. Терентьева, выразившееся не только в цитировании и пересказывании основных положений Терентьева, но и в ернической форме подачи материала, игре типографскими шрифтами, делении текста на фрагменты, имеющие подзаголовки, вынесенные на поля. Нозадзе прямо заявляет, что «41°», наряду с французским дада, является родственником группы «H₂SO₄»¹³. Творчеству самого Терентьева в «Трактате, написанном для поэзии» уделено много внимания.

Автор особо выделяет предложение поэта узаконить плагиат, восходящее к идее «всечества» И. Зданевича: «Ноги Ван Гога, свинина Крученых, режиссура Мейерхольда, скульптура Хлебникова, еда Т. Тзара, серый козленок народного творчества. Для поэзии это самые тучные факты. Это не одни имена, это поэзия, для которой конфискация является благородным делом, как показывает книга Терентьева, которой и дано имя «Факт»¹⁴.

Проследивая историю русского футуризма, Нозадзе выделяет как самые значимые такие произведения, как «Взорваль» и «Возропщем» Крученых, «Мир-сконца» Крученых и Хлебникова, «Смерть искусства» В. Гнедова, «Война и мир» В. Маяковского¹⁵. Особый интерес он проявляет к «бессловесной» поэзии, в качестве примера которой приводит стихотворение В. Хлебникова, состоящее из одних знаков препинания¹⁶. Основоположником бессловесной поэзии Нозадзе называет В. Гнедова, которого именует Василисо Гнедичем: «Василисо Гнедич написал книгу «Смерть искусства». Это была увертюра всем известной поэмы без слов, как снег бессловесная поэма, названная «Поэма конца»¹⁷.

Другой автор журнала «H₂SO₄» в статье под намеренно затемненным названием «Подготовка, которая в повернутом творчестве равняется мерке в возвращенном действии и пишется» рассуждает о зауми Крученых и Хлебникова. Ж. Гогоберидзе считает ошибкой несерьезное отношение русских писателей к Крученых, заумь которого определяет как «графику голоса»¹⁸. Одной из характерных черт самовитого слова Хлебникова автор статьи считает графическую гра-

ницу, которую обнаруживают хлебниковские неологизмы. Это положение Гогоберидзе объясняет на примере неологизмов из стихотворения «Смехачи», каждый из которых снабжен «переводом» на нормативный язык и отграничен от следующего:

УСМЕЙ	ОСМЕЙ	СМЕЙВО	СМЕШИКИ
большой	продолговатый	поле	скрывание за зонтиком
СМЕЮНЧИКИ		СМЕХАЧИ	
вставленный в стекле		кнотом в руке ¹⁹ .	

Используя такой психолингвистический метод, Гогоберидзе делает вывод: «Все эти слова измеряются бессловесностью, и существует заумь, которая не ищет новых слов, а опирается главным образом на живопись и размещение предметов»²⁰.

Пиетет перед русскими заумниками сочетался у грузинских футуристов, в особенности на раннем этапе, с резкой критикой ЛЕФа. Так, П. Нозадзе в уже цитированной статье обвиняет московский ЛЕФ в невоспитанности: «Там собран весь хнычущий народ, который и плачет, как Решетников, который только и мог в прозе, что рассказать фавулу...»²¹. В декларации грузинских футуристов, открывающей журнал «H₂SO₄», заявлено: «только наши методы и материалы совершенно неизвестны ранее и новы, в то время как ЛЕФ занимается только плакатами и агитацией»²².

В статьях грузинских футуристов второй половины 20-х гг. важное место отводилось опоязовским работам. Так, критик Л. Асатиани в статье «Проблемы поэзии» (1928) подтверждал примерами из грузинской литературы основные положения статьи В. Шкловского «О поэзии и заумном языке». Аналог игровым присказкам русских детей Асатиани находил в популярных в одной из областей Грузии, Имеретии, детских присказках, приводил образцы зауми, содержащиеся в древнегрузинских заговорах от укуса змеи и болезни глаз. Из присутствия зауми в грузинском народном творчестве Л. Асатиани выводил правомерность ее использования в качестве одного из приемов в современной грузинской поэзии и прозе²³.

В поэтической практике грузинских футуристов, в первую очередь С. Чиковани, заметно одновременное влияние корневогоклонения В. Хлебникова, менгрельской народной поэзии и творчества грузинского поэта XVIII века Б. Габашвили (Бесики). Подобно русским заумникам из группы «41°»²⁴ грузинские футуристы охотно комбинировали нормативный язык и заумь, широко пользовались предложенным Терентьевым «законом поэтического языка», сближая слова, близкие не по смыслу, а по звуку. С. Чиковани и Н. Чачава принадлежат, в частности, оркестрированные стихи, соотносимые с оркестровой поэзией «41°»²⁵.

Важную роль в деятельности грузинских футуристов играла установка на скандал, что сближало их с радикальным крылом русского кубофутуризма. (Надо отметить, что заумники из группы «41°» вели себя в Грузии в высшей степени

пристойно, не зафиксировано ни одного скандала с их участием). Главной мишенью своих нападок грузинские футуристы избрали голуборожцев, которых обвиняли во всех смертных грехах и оскорбляли не только словом, но и действием. Так, например, на одном из литературных вечеров футуристы сорвали парик с метра голуборожцев Г. Робакидзе²⁶. Эксцентричность поведения отличала поэта Н. Чачава, которого грузинский исследователь футуризма М. Курдиани называет грузинским аналогом Крученых²⁷. Чачава обычно появлялся на литературных вечерах в пиджаке, надетом задом наперед, и в тщательно повязанном галстуке, спускавшемся на спину. Во время одного из выступлений голуборожцев Чачава поочередно открывал флакончики с какой-то вонючей жидкостью, запрятанные им заблаговременно в разных углах зала, отвлекая внимание публики от происходящего на сцене²⁸.

Несмотря на то, что влияние русского футуризма, и в первую очередь группы «41°», на грузинских футуристов было значительным, эта плеяда, в которую входили такие яркие индивидуальности, как поэт С. Чиковани, основоположник грузинского кино Н. Шенгелая, несправедливо забытые талантливые поэты Н. Чачава и Ж. Гогоберидзе, шла своим особым путем. Принципиально новым в деятельности грузинских футуристов был пристальный интерес к кинематографу, перенесение принципов киномонтажа и кинематографического изображения в поэзию и прозу²⁹. С самого своего возникновения грузинские футуристы осознавали себя синтетистами, опиравшимися в равной мере на достижения русского и западноевропейского футуризма, дадаизма и конструктивизма. Отрицая в манифестах предшествующую грузинскую литературу, грузинские футуристы делали исключение для народного творчества, используя в своих построениях материал, почерпнутый из разнообразного грузинского фольклора.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Первый вечер грузинских футуристов состоялся 23 апреля 1922 г. в зале тбилисской консерватории. См. сообщение в газ. *Трибуна*, 1923, № 404 (на груз. языке).

² Эпитет «голубой» восходит к «голубому цветку» Новалиса; рог («канци») — традиционный грузинский сосуд для винопития.

³ П. Яшвили. *Первословие*. — *Голубые роги*, 1916, № 1. С. 1 (на груз. языке).

⁴ Т. Табидзе. *Голубые роги*. — *Куранты*, 1918, № 2. С. 15—16.

⁵ Подробную характеристику их деятельности см. в статьях М. Марцадури, Л. Магаротто, Т. Никольской. — *L'avanguardia a Tiflis. Venezia*, 1982.

⁶ См.: Г. Робакидзе. *Грузинский модернизм*. *Ars*, 1918, № 1. С. 47.

⁷ Подробнее о «Фантастическом кабачке» см.: В. Нечаев. *Муза «41°». Минувшее*, 1990, № 10. С. 158—174; Т. Никольская. *Муза футуристов*. — *Ново-Басманная*, 19. М., 1990. С. 590—598; *четыре стихотворения о «Фантастическом кабачке»*. *L'avanguardia a Tiflis*. С. 313—323.

⁸ *Фантастический кабачок. Альманах поэтов № 1. Тбилиси, 1918. С. 27.*

⁹ Подробный разбор этого стихотворения дан в моей статье «Русские стихи Паоло Яшвили» (в печати).

¹⁰ С критикой заузного языка выступали, в частности, П. Яшвили и Г. Робакидзе. По их мнению, субъективный характер зауми давал простор для шарлатанства. См., напр., отчет о выступлении П. Яшвили в прениях по докладу И. Зданевича «Заумная поэзия и поэзия вообще» на первом вечере «Синдиката футуристов» 19 января 1918 г. в газ. «Республика», 1918, № 156, 23 янв.; *Изабелла седьмая [Г. Робакидзе]. Литературная летопись. Газ. Новый день, 1919, № 10, 30 июня.*

¹¹ См.: С. Рафалович. Крученых и «Двенадцать». Ж-л *Орион*. 1919, № 1. С. 69.

¹² См.: Т. Табидзе. Ирония и цинизм. Ж-л *Мечтающие газели*. 1923, № 10. С. 10—11 (на груз. яз.).

¹³ См.: П. Нозадзе. *Трактат, написанный для поэзии.*—H₂SO₄. 1924, № 1. С. 13 (на груз. яз.).

¹⁴ См.: П. Нозадзе. *Трактат, написанный для поэзии...* С. 14; ср. строчки из стихотворения С. Валишевского: «Кушай, худож, говядину Рубенса—Заедай булкой Сезанна...», открывающего книгу А. Крученых «Учитесь худож» (Тифлис, 1917). В пассаже Нозадзе содержатся, в частности, аллюзии на нашумевшее стихотворение Крученых «Я жрец...» в 3-м выпуске «Союза молодежи» (П., 1913) и на стихотворение Терентьева «Серенький козлик», впервые опубликованное в книге Крученых «Ожирение роз» (Тифлис, 1918).

¹⁵ П. Нозадзе. *Трактат, написанный для поэзии.* С. 15.

¹⁶ Там же. С. 14.

¹⁷ Там же. С. 15.

¹⁸ Ж. Гогоберидзе. *Подготовка, которая в повернутом творчестве равняется мерке в возвращенном действии и пишется.*—H₂SO₄, 1924, № 1. С. 22 (на груз. яз.).

¹⁹ Там же.

²⁰ Там же.

²¹ П. Нозадзе. *Трактат, написанный для поэзии.* С. 13.

²² H₂SO₄, 1924, № 1. С. 2.

²³ См.: Л. Асатиани. *Проблемы поэзии (Поэзия и заумь).*—*Литература и другое. Тбилиси, 1932.* С. 31—39 (на груз. яз.). Подробнее об этой статье см.: Т. Никольская. *Рецепция идей ОПОЯЗа в Грузии. Пятые тыняновские чтения. Тезисы докладов и материалы для обсуждения. Рига, 1990. С. 31—33.*

²⁴ См.: М. Кипиани. *Футуризм в Грузии и поэтический путь С. Чиковани. Тбилиси, 1979. С. 15—17; Л. Магаротто. Русские заумники и грузинская поэзия.—Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре. Верн, 1991. С. 416—417. М. Kurdiani. Appunti sulla Zaum. Il vegg, 1988, № 29—30. С. 58—61.*

²⁵ См., напр.: М. Курдиани. *Футуризм и другое. Грузинский язык и литература в школе. Тбилиси, 1987, № 1—4. С. 122, 125; С. Сигуа. Авангардизм в грузинской литературе. Тбилиси, 1994. С. 194—285 (на груз. яз.); Л. Магаротто. *Русские заумники и грузинская поэзия. С. 414—415.**

²⁶ Этот эпизод описан в кн. Т. Цулукидзе. *Всего одна жизнь. Тбилиси, 1983. С. 65.*

²⁷ См. М. Курдиани. *Ук. соч. С. 125.*

²⁸ Рассказано мне сыном Н. Чачава летом 1992 г. См. подробнее: Т. Никольская. *Голубые Роги—H₂SO₄. Жизнетворчество и власть. Авангардное поведение. Сборник материалов. СПб, 1998. С. 127.*

²⁹ См. подробнее: Н. Амираджиби. *Литература и кинематограф. Советское искусство. 1965. № 8. С. 35 (на груз. яз.).*

Режис Гейро
Клермон-Ферран

ДОКЛАД ИЛЬИ ЗДАНЕВИЧА «ИЛИАЗДА» (Париж, 12 мая 1922 г.)

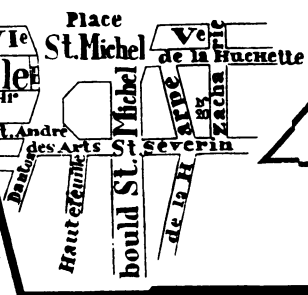
Заумный поэт и драматург Илья Зданевич (1894—1975) считал чтение лекций важнейшей ветвью своей деятельности. Именно благодаря своей лекции о футуризме, прочитанной 18 января 1912 г. со сцены Трицкого театра, он впервые получил известность и вошел в историю русского авангарда. В Петербурге и в Москве (1912—1917), затем в Тифлисе, где он вместе с А. Е. Крученых создал «всеучбище 41°» (1917—1920), он часто выступал с лекциями о новой заумной поэзии, вызывая у публики огромный интерес, а нередко и шумные возражения.

Чтение лекций было неотъемлемой частью его деятельности и в Париже, куда он приехал в ноябре 1921 г. 27 ноября 1921 г., не больше, чем через две недели после своего прибытия во Францию, он уже читает в студии русской певицы Марии Олениной доклад на французском языке «Новые течения в русской поэзии», который явился первым прозвучавшим в Париже обзором различных течений русского авангарда. На протяжении последующих двух лет (1922—1923) лекции следуют одна за другой. Этими докладами Ильязд надеялся привлечь к зауми внимание международного авангарда, который был в то время сосредоточен на Монпарнасе, и возобновить в Париже, с новыми силами, тогда уже отчасти мифологический «университет 41°». Ильязд сначала надеялся найти общий язык с дадаистами, но вскоре оказалось, что их художественные идеи с концепциями Ильязда не совпадают. Более того—дадаисты сами переживают кризис, что станет очевидным на вечере «Бородатое сердце», устроенном именно Ильяздом и группой «Через» в июле 1923 г.

Настоящей аудиторией Ильязда стала русская колония Монпарнаса— поэты и художники, к которым он обращается в публикуемом докладе.

В феврале 1922 г. чтением лекции «Горчичный 41°» (Le Degre 41 sinapisé) он открывает парижское отделение «41°». Он снимает большой зал на медицинском факультете, где произносит красноречивый доклад о лечении в клиниках и больницах 41° «жемчужной болезни», которой страдают живые языки. Эта речь, произнесенная по-французски и по-русски, имела некоторый успех. Перенеся за-

Chez HUBERT
25 rue de l'Hirondelle
UNIVERSITÉ
faculté russe
(2^e et 4^e vendredi)
le 12 mai 1922
à 21.00 heures



41°

ИЛИАЗДА ИЛИАЗДА
l'éloge de ИЛИАЗДА ЭЛОГА ИЛЫИ
ZDANÉVITCH ЗДАНЕВИЧА
nommé l'ANCE прозванного АНГЕЛОМ
sur lui même о самом себе

crétin
lâche
traître
fripouille
assassin
détrousseur
crapule
chenapan

бездарном хамѣ трусь предателе
 идиотѣ подлецѣ и царьгрязной бляхе
 суть: на дне рождения • триумфально зачат •
 бует трех зубов • слити ком кудри • рак
 ом дятится • пороки и пророки • де нуар
 и белъ этаж • кои что о брѣвах • целом
 удрие • бискровнае убѣство и бивоний
 язык • тайны и болезн • путешество
 е в албаню • рекорд нѣжности • аусися
 осед за человека и наоборот • скульптурный занят
 половина бзыпызы • облизѣ к ремѣ • почти апас
 слоната • СОШЕСТВІЕ СВЯТАГО ЗАПРЕДУХІЯ • орфей
 у трупперд • недопустимыя в озможности в детской

билеты у Поволоцкого, Родштейна, в Зеленой Палочкѣ, Librairie Universelle, The Kitty музга

Афиша лекции Ильи Зданевича «Илиазда»

тем «41°» в монпарнасское кафе «Хамелеон», где уже несколько месяцев собирались молодые участники «Палаты поэтов» и общества «Гатарapak» (Б. В. Божнев, А. С. Гингер, Г. Евангулов, В. Парнах, В. С. Познер, Б. Ю. Поплавский, М. А. Струве, М. Л. Талов, С. И. Шаршун и другие), он регулярно читает там лекции: «Дом на г-е [т. е. говне — Р. Г.], или Интеллигенция и империя» (16 апреля 1922), «Поэзия после бани» (28 апреля 1922), «Что выгоднее, брать серебро напракат или купить его в рассрочку?» (19 мая 1922).

«Илиазда», прочитанная 12 мая 1922 г. не в «Хамелеоне», а в маленьком ресторане «Юбер», имеет особое значение, о чем свидетельствует прекрасная афи-

ша, специально набранная Ильяздом для этого вечера. По случаю своего дня рождения Зданевич читает «эклогу о самом себе», то есть шутовскую автобиографию, привнося в нее, по образцу «Илиады», действительные и полупоэтичные происшествия. Наряду с исполненной самолюбования автобиографией он дает здесь вдохновленное фрейдизмом толкование своих заумных драм, обрисовывает забавную картину русского микрокосма Монпарнаса, еще раз уточняет место своего направления на шахматной доске русской поэзии (этой теме он уже посвятил четыре первых доклада)... Но интереснее всего оказываются его размышления о роли случая и случайности в процессе творчества. Эти размышления, развитые заумником Игорем Терентьевым в книге «17 ерундовых орудий» еще в 1920 г., сближают поэтическую деятельность «41°» не только с дадаизмом, но и с будущим сюрреализмом, с которым группу Зданевича, Крученых и Терентьева объединяет, в частности, интерес к работам Фрейда.

Каламбуру, которым названа «Илиазда» (соединение имени Ильи Зданевича с «Илиадой»), было суждено большое будущее. После этой лекции Илья Зданевич уже не именовал себя иначе, нежели Ильяздом. По-французски он вначале транскрибировал свой псевдоним с концовкой женского рода (Iliazde), чем намекал на транссексуальные мотивы своей автобиографии, но вскоре окончательно выбрал написание Iliazd.

Вскоре после этой лекции, а именно в начале июня 1922 г., Ильязд начал писать новый ее вариант, в котором разрабатывается и мифологизируется период детства автора. Это уже настоящий рассказ или, скорее, первая глава из рассказа о его жизни. Действительно, Ильязд был намерен издать книгу «Илиазда» и даже подготовил макет листовки с рекламой издания, что дает представление об успехе, который, по-видимому, имел доклад. Но планы Ильязды не были реализованы. Первоочередной его заботой было издание драмы «лидантЮ фАрам», которая, однако, вышла только летом следующего года. На первой странице «лидантЮ фАрам», где приведен список готовящихся книг, значится все та же «Илиазда», которая должна была стать первым из изданий нового цикла сборников под названием «Умума». Ильязд стал псевдонимом Зданевича, «умума» — одной из тем романа Ильязды «Восхищение» (1927—1930), а сама «Илиазда» была предана забвению.

ИЛИАЗДА

На дне рождения

Знаете ли вы художника Яковлева¹? Того самого, который ходит неизменно с тростью, прижав к сердцу серебрянный набалдашник в виде собачьей головы. Так он снят и на фотографии Шумова², знаменитого и с улицы Сен-Жак. Вот этот самый Яковлев повествует дружески о необычном, о том, как, проснувшись поутру, убедился он, что лежит не только в обуви, не только в смокинге, но и в пальто. Была ли на голове шляпа (очень дурной признак и предзнаменование, по мнению художника Ларионова³, который разумеется был бы вне себя от радости, узнав, что у

$$\begin{array}{r} 17 \\ 12 \\ \hline 119 \\ 438 \\ \hline 1511 \end{array}$$

$$\begin{array}{r} 2^2 + 1^2 \\ 2^3 + 3^2 \\ 2^4 + 4^3 \\ \hline 1511 \end{array}$$
 Илиазда
 2.3. На дне рождения.

Илья Зданевич

30/12/22
Paris

Знаете ли вы художника Яковлева. Того
 самого, который ходит неизменно с
 тростью, прижав к сердцу серебрянную
 пабадашник в виде собачьеголовы. Так
 он спит и на фотоплакате Ицкова, зна
 менито и с ушью Сен-Жак. Так вот этот
 самый Яковлев побеседует дружески о
 необычном, о том как проснувшись по
 утрачу убедился он, что лежит не только
 в обуви, не только в шляпке, но и в пост.
 то. Была ли в голове шляпа /осте дур
 ной признак и предзнаменованье по мн.
 нто художника Ларіонова, который ра
 зубитесь две дв втб себя от радости
 узнав что у Яковлева на постели в го
 ловае шляпа / так вот о шляпе Яков
 лев умолчал. Вы ощущаете электричество
 в атмосфере. Художника спрашивают
 как же это с Вами случилось? Ответ
 неувадаемый: ничего удивительного, на кан
 нуне я был на дне рождения.

Вот вам эпизод и сцена, такой краен
 ртливый. Витоват ли парше в том что
 Яковлев заговорил таким языком когда
 добрался от рада дне рождения превра
 щается в дне рождения эту постель

1-я страница рукописи доклада И. Зданевича «Илиазда»

Яковлева на постели в головах шляпа) — так вот о шляпе Яковлев умолчал. Вы ощущаете электричество в атмосфере. Художника спрашивают: как же это с Вами случилось? Ответ неувадаемый: ничего удивительного, накануне я был на дне рождения...

Вот вам эпизод и сдвиг, такой красноречивый. Винават ли Париж в том, что Яковлев заговорил таким языком, когда детская отряда—день рождения превращается в дно рождения, после которого мужчина ложится спать, ничего с себя не снимая, так как все уже снято—неважно. С другой стороны, это молчание о шляпе, чтобы не дать возможности Ларионову понадеяться. И все только потому, что беседу слушаю я, герой Илиазды.

В чем же дело? Что за новый Ахилл выискался, и что я такая за лакмусова бумажка, понуждающая людей откровенничать, вскрывая их противоречия и раздор? Роль провокатора сразу обнаруживается. Непременно всех перессорит, и все его ненавидят, и всюду видит гадость. Спрашивает Талова⁴,— скажите, Гингер⁵ не страдает запорами, его стихи слишком много говорят об этом? Талов—да страдает. Вопрос—а у Парнаха⁶ повидимому способность получать удовольствие при одном взгляде. Талов—да, да, идет бывало по Champs-Élysées, увидит какую-нибудь, и облако в штанах. Ну разве не гадость до всего доискиваться. И разве не гадость интимные разговоры с художниками и поэтами выносить в публику и вот так рассказывать черт знает что. И так всегда. Распространяет повсюду зловоние фетюк, а все понять не могут, откуда зло. Очень уж сладко поет канарейкой и добродетель играет почем зря. А на деле бляха.

Вот что я скажу вам: мы одинаково далеки и от попыток строить новое искусство, и от попыток его разрушать, и от всяких творческих рецептов вообще. «Искусство должно»—императив и дидактика, которой в одинаковой мере были одержимы и старые и молодые школы в последние годы—не существует больше. Искусство ничего не должно, и не потому только, что оно бесцельно и т. п. Искусство ради искусства—формула эстетов—есть такой же рецепт, как пожелания футуристов об ответе на вопросы духа. Дада та же дидактика, имеющая вид произвольности, это то же, что рабочий, идущий наниматься к жизни—никто не заставляет. Во всех случаях предвидена одна линия поведения. Я утверждаю, что такая линия не существует и не может больше существовать. Искусство не бесцельно, оно может быть или, лучше, оказаться целесообразным, может и не быть, как придется. Ответ на вопросы духа—возможно, а может быть и нет, новое ощущение, современный человек—прочее—отлично; старинка, архаизм тоже неплохо. Дело не в мериле, дело во множественности. Искусство не уместается ни в какую рамку, ни даже в рамку искусства. Это не беспринципность, как мне сегодня сказали. Это то, что я еще в 1913 г. назвал всёцеством (toutité)⁷. Это то же самое, что квадратура круга—вопрос не решимый. И объясняется, если хотите, тем, что плоскости рецептов, положений, определений—иные, чем природа искусства, по отношению иррациональная и потому не определяемая. Может быть и наоборот. Последние годы достаточно посветили вопросу об оригинале и подражании. Понятие копии таким образом было разрушено. То, что копируют, объект—всегда объект в искусстве, будет ли это картина или линия движения. Так мы расстались с тяжелой юриспруденцией, оставленной нам девятнадцатым веком.

Но у нас есть другой критерий, от которого мы не сумели до сих пор отделаться. А между тем все разговоры о том, дрянь искусство или вещь задушевная, что разрушать и что отстраивать и все красноречие, вокруг которого мы будем еще вертеться не одну сотню лун, не достигают цели, пока не будет поднят один маленький и щекотливый вопросик—о талантах и дарованиях.

Нужно ли вдохновение или нет для творчества, на это мы еще имеем разные ответы. Но вот вопрос о даровании. Как быть с этим? Судейкин⁸, уходя с моего доклада о доме на г-е⁹, говорит Липшицу¹⁰—это все так, но ведь он талантлив. Липшиц отвечает: конечно, этого никто не отрицает. Я извиняюсь перед авторами разговора, если он передан мной не слишком точно. Но пусть, из одолжения ко мне, все останется на своих местах.

Вот мнения, в которых необходимо разобраться. Имеет ли значение дарование в искусстве? Вы скажете: да. Достаточно ли дарования? Липшиц говорит: нет. Судейкин по существу согласен с Липшицом, но он в той игре, которую мы втроем ведем с болваном искусством, ставит мне ре-

миз — Зданевич талантлив, он себя еще покажет. Липшиц, разумеется, оставляет вопрос открытым — нечего забегать в будущее, очередь за мной. Разрешите. Я иду с бубнового туза.

Раскроем карты. Пять минут внимания и терпения. Я постараюсь вполне объясниться. Господин Гургунов издает в Москве книгу стихов с собственным портретом и называющуюся «Стихотворения Гургунова». При всем его желании писать, это ему почти не дается. О даровании Гургунова и речи быть не может. С мучением он выжал из себя несколько страниц, и это было его единственным подвигом в жизни. Вот что он пишет между прочим:

Однажды дева сидела у ручья
Подумала о слове мужа
И вдруг сделалась бледна
И вот видит лошадь перед ней
Что на спину сажает
Красотку полную страстей
И скачет через горы
И скачет через доли
Вдаль унося замечательную красавицу.

Разрешение и облегчение, которыми кончает поэт, дорвавшись до конца стихотворения, так же выразительны, как скач лошади. Я не могу отказать этому стихотворению в том, чтобы не обратит не него внимания. Другой поэт, Мельников¹¹, выпустил в Берлине книгу, которую назвал «Демон. Восточная повесть». В предисловии автор сообщает, что источником его поэмы послужила опера Лермонтова «Демон», и что его юная детская душа осчастливит в будущем публику еще множеством подобных же откровений. Интерпретирован «Демон» Лермонтова так. Допустим, Лермонтов пишет:

Печальный демон, дух изгнания,
Летал над грешною землей.

Мельников ставит:

Случайный демон, дух изгнания,
Летал над пышною землей.

и т. п.

Иногда строчки растягиваются. Заменяя так одни слова другими, автор движется по пути контрастов. И если «Демон» Лермонтова никакого впечатления, кроме пресного, сейчас не производит, то демон Мельникова таит в себе не мало острых положений:

И монотонное плесканье
В ушельях скачущей воды.

Терентьев¹² потратил не мало труда, чтобы обосновать тот прием творчества — его, Крученых, Пушкина и Маринетти, который последний называл *imagination sans fils*, а Терентьев прозвал маршрутом шаризны¹³ (по Крученых: «Пароход восторжен от маршрута шаризны»). «Пломбированный дуб» или «вертя поддельною веригой» — чудные случаи. Бальмонт еще восторгался испанками за их — «я вся лед и огонь». Это чернопламенное солнце Тютчева и у того же Лермонтова в его «Демоне» (вот) и был весь и лед и пламень, ни день ни ночь ни мрак ни свет. Но эта игра контрастами, предвосхищая маршрут шаризны, ничто по сравнению с тем богатством формы, которое дал Мельников в своем «Демоне». Это заставляет признать его книгу одним из замечательнейших произведений последних лет. Я сожалею, что у меня в Париже нет этой книги, чтобы можно было дать больше цитат.

У Picabia¹⁴ в гостинной висит японская гравюра, стекло которой треснуло. Показывая на узору трещин, брат Франсис восхищается. Знает ли он, куда ведет это восхищение? В 1913 г. в Петербурге покойный Марков издал книжку под названием «Фактура». Он пишет не о фактуре, а о структуре и совсем не разбирается в вещах, о которых говорит. Но это не важно. Любопытны страницы, где он говорит об игре случая в создании художественных произведений, о том, как хорошо клеивать холст газетой, отдиирать бумагу и пользоваться случайно расположенными пятнами. То же он говорит и о японских вазах¹⁵. В детских журналах часто помещают рисунки из клякс — несколько случайных клякс дают при обработке рисунок. И сознавали ли помпье, пригласившие осла написать картину «Солнце над Адриатикой»¹⁶, что они случайно делают ту же апологию случая, что и Марков и Picabia. Название «Ослиного Хвоста» было принято группой Ларионова. Но они подошли к этому делу иначе¹⁷. Наконец, Терентьев закончил одним из «ерундовых орудий»: собирать ошибки наборщиков перевирающих, критиков, которые бывают иногда гениально глупы и т. д.

Разумеется, апология случая не есть апология случая в ущерб построению и композиции. Конструкция вещей этим не задается. Это особь статья. Это только одно из проявлений убеждения, которое я выдвигаю, что не только рецепты не играют роли в творчестве и искусстве. Помните Мельникова, Гургенова и треснувшее стекло. В искусстве никакой роли не играет и что-то другое — дарование мастера. Совершенно безразлично, талантлив он или бездарен.

Что такое «гениально глупы»? Если случай играет роль и результаты познаются по результатам, то никакого отношения к делу не имеет факт, умеет ли или нет мастер обращаться со своим материалом и наделен ли он творческой потенцией в достаточной степени. Ведь дело не в именах, не в столпах искусства. Приведенное стихотворение Гургенова перевешивает обильные писания Бальмонта, хотя дарование последнего несомненно. Я бы сказал даже, что дарование чаще всего связано с посредственными вещами, с эклектикой, тогда как форма меняется и эволюционирует в вещах, незначительных по их заранее данному напряжению и необычайной тяжести по их конечному действию. Ото всего хотели освободиться, обо всяческом разрушении кричали и строительствовали, а вот вопроса о таланте в искусстве разобрать не смогли. Несколько дней назад я имел интервью с художником Бартом¹⁸. Чаще всего в беседе он повторял слово «дарование». Это слово слышалось по поводу Тинторетто и Эль Греко и Сезанна. И наконец самого Барта. А потом Барт сказал: «Я не решил вопроса: есть у Вас, Зданевич, дарование или нет. Я присматриваюсь, не ясно, посмотрим». Это то же, что говорила Саломея Андреева¹⁹ в Тифлисе, о чем написано в «41°»²⁰ — модной темой салонных разговоров является вопрос — поэт Илья Зданевич или нет. Признанный арбитр — Саломея Андреева — решает вопрос отрицательно. Это то же, что беседа с Ромовым около métro Vavin — центра мира²¹. Ромов²², деликатный господинчик, избежал ответа на вопрос — Зданевич умен, о таланте вопроса ведь не поднималось.

Я хочу прекратить страдания Барта, успокоить Ромова, поблагодарить Судейкина за мужественную защиту, освободить Липшица от дискуссий и согласиться с Андреевой — оставьте, господа, я бездарен, я не талантлив, я это отлично сознаю, и это сознают все находящиеся вокруг меня. Перестанем играть в жмурки, будем искренни. Нужно отрешиться от пагубной манеры размышлять — авось тут что-нибудь да неспроста. Ничего нет. Я начитан, умен, образован, но совершенно бездарен в поэзии, вымучиваю мало, с трудом, плохо, прячусь за ширмами зауми, поклоним с этим вопросом. Но поэтому-то я и претендую на Ваше внимание.

Если бы я был поэтом и обладал дарованием, все было бы так естественно и просто. Отмечен судьбою, родился таким и карты в руки. Но я играю партию с вами, не умея играть. И в этом-то все дело. Будучи бездарным, я занимаю в поэзии свое место (что открыл Ромов, журнал которого тоже занимает свое место) и это место разрастается и увеличивается. Рядом с символистами, стано-

вящимися самими символа(ми) и современными насосами и молокососами от модернизма, моя позиция поневоле признается угрожающей и совершенно никто не знает, чем кончится вся эта каша. Дело случая, какие выйдут узоры. У меня самого ничего нет, я гол как сокол и материально и духовно. Подвернутся обстоятельства, и бездарный хам, как меня резонно называли уже десять лет назад — выплывет, нет — потонет. Пока обстоятельства подворачиваются, и мне везет. Вот вам кое-что, после чего мы с вами можем возобновить прерванные разговоры об искусстве.

Я верен тому, что сказал вначале. Рамки невозможны. Были времена — хотя бы Веронеза, когда дарование было необходимо. Теперь пошлость не так уж неправa, говоря, что ничего не надо иметь, чтобы быть современным мастером — центр переместился. Теперь действительно можно ничего не иметь. Вот почему я родился на свете в 1894 г. В прошлое воскресение у милых Шухаевых²³ я справлял 28 лет своего рождения²⁴. Я тоже был на дне рождения.

Мы фатально оказываемся опять на дне рождения. Это заставляет меня добавить еще следующее: не только дарование не нужно современному искусству, но даже сильнее того — оно им исключается. Говорят, изобразительные искусства дошли до противоречия своим основным задачам. А что такое дарование, как не прежде всего умение эти основные задачи разрешить? Опять-таки — критерий не абсолютен, дело идет об условиях дня. Во времена Веронеза дарование, может, было не только полезно, но и необходимо. Потому что ход развития искусства был таков, что реализовать его достижения можно было только обладая дарованием. Теперь все стало иначе. Положение, что искусства пришли к основному противоречию, включает в себя два момента. Во-первых: пришли, а потому продолжение этой тенденции ведет к их гибели. Во-вторых: пришли, а потому творчество при этом положении вещей невозможно для дарования, не терпящего этого противоречия. Я меньше всего стремлюсь к парадоксальным положениям. Я утверждаю дедуктивно, что талант у современного мастера вреден, так как ничего положительного дать не может, а вреда принесет уйму. Раз в заборной литературе, потугах бездарностей больше воды живой, чем в творчестве талантов, то это потому, что сейчас искусство переживает подобный фазис. Отсюда лаконичность, трудность, запоры. И я утверждаю, что по своей конструкции случайного преодоления формы, дилетантизма, вымученности и теоретичности современное искусство есть искусство бездарностей. И я совершенно на месте.

Вот вам результат. Лермонтов истекал творчеством — напихал в «Демона» недостатки какие-то. А пришел чиновник из таможенного ведомства²⁵, переписал его «Демона», и вышло и живет и ценнее для нас. Таково современное искусство. Вам ясно теперь, почему я претендую на ваше внимание. Я не хочу играть в прятки, прикидываться и позволять обсуждать неуместные вопросы. И критикам своим я хотел бы сказать: вы, господа, талантливы бесспорно, но я не хуже вас. И как бы Фатма-хснум²⁶ ни возмущалась по поводу такого уравнения, я на нем настаиваю.

Первой достопримечательностью после того, как мы расстанемся со дном рождения, было то, что я родился с тремя зубами. Испуганные родители не знали, что предпринять, видя, что младенец скрежещет зубами и уже кусается. Таково было первое впечатление от меня после того, как я появился на свет.

Не знаю, почему Терентьев решил, что мои детские годы никого не касаются²⁷. Он прав, что я был необычайно красив, и это одно делает историю интересной. Впрочем, Терешковиц²⁸ находит и теперь, что я красив, а Гингер, с которым я познакомился много-много лет назад, узнал меня теперь по красивому животу. Но едем дальше.

Меня одевали девочкой. Моя мать не хотела примириться с тем, что у нее родился сын вместо дочери. В дневнике ее записано: родилась девочка — Илья, волосики — черные, цвет — темно-синий. Поэтому я носил кудри до плеч. Каждый вечер моя няня Зина делала грудку папилюток, снимая по очереди книгу за книгой с полок дедовской библиотеки, и я проводил ночь с несколькими

фунтами бумаги на голове. Так с полок исчезли Пушкин, Грибоедов, Державин, Гоголь по очереди. Во сне эти писания входили мне в голову, и я постепенно становился поэтом.

«Слишком кудри» сказал инспектор N-ской гимназии, когда в 1902 г. меня повели держать соответствующий экзамен²⁹. Но я был так очарователен, что экзамен был разрешен и мое появление было первым случаем совместного обучения в России. Теперь это обыкновенно, но мое путешествие в гимназию в юбке было сенсационным. Старания сделать меня девочкой были непрерывны. Но я пользовался своими привилегиями, часто ходя в женскую гимназию, посещая места, где написано «для дам», вызывая и тут всеобщее восхищение. Моя дружба с подругами продолжалась до тех пор, пока я с одной из них не сделал плохо. Мне было уже двенадцать лет. Положение стало невыносимым. Я был дважды избит, и дамы заявили в полицию. По постановлению мирового судьи мои родители должны были одеть меня в штаны.

Что осталось от того периода жизни, когда я был девочкой? Несколько фотографических карточек и мягкий знак, который я ставлю в торжественных случаях в конце своей фамилии. Реакция была катастрофической. Я пошел и остриг кудри. История получилась обратная с Самсоном. Моя ненависть к прошлому так возросла, что я решил перестать ходить вперед, как я делал будучи девочкой, а стал ходить назад, пятясь раком, словно черт знает что. Правда, дадаисты говорят: когда я стою спиной, тебя рассматривает мой зад. Но мой зад не был зрячим. Эта манера бегать спиной вперед привела к тому, что на морских купаньях я свалился со скалы. Не умер.

С тех пор все во мне сошло на нет. Мои ноги переместились, и я перестал расти. Моя мораль так же разрушилась, как и мое тело. Из очаровательного, гениально одаренного существа я стал тупым, бездарным, злым и порочным. В школе меня терпеть было невыносимо. Мое отношение к занятиям изменилось — из лучших учеников я стал худшим. К этому прибавилась еще пророческая болтливость. Поэтическое воспитание, привитое через папильотки, испарилось, память угасла. Я стал тем отвратительным дегенератом, каким и остался. Вот что значит перестать быть девушкой. Я приехал тогда в Петербург, где открыл «Школу Поцелуев».

Игорь Терентьевич, мой добрый и славный биограф, причислил меня к лику святых. Не знаю, так ли это. Об этом мы еще поговорим. Вот, что он обо мне пишет:

«Илья Зданевич молодые годы провел между Кавказом, Петербургом, Москвой и Парижем, где выступал публично с лекциями, чтениями чужих стихов и просто так. Общие знакомые передают анекдоты о «Школе Поцелуев», открытой будто бы Ильей где-то на севере, говорят о блестящей речи, произнесенной им в Кисловодске, кутежах, о распутстве, дерзости и веселом нраве добродушного, эгоистичного, сухого, сентиментального, сдержанного, запальчивого и преступного молодого человека. Вызывая в людях не только уважение, презрение, злость, но и участие, Илья много слышал полезных наставлений от родственников и друзей, которые всегда чувствовали, что юноша пойдет далеко»³⁰.

Как далеки эти мирные и тихие повести Святого Терентьева от моей второй действительности. Школа Поцелуев была первой в России лигой любви³¹. Это кончилось двумя убийствами, тремя самоубийствами и четырьмя витийствами. Я назову имена витий — все они пошли по плохой дороге. Это были Хлебников, Маяковский, Крученых и — прости меня дева Мария — названный в честь меня Ильей — Эренбург. Я закрыл Школу, как закрывают рот, и возненавидел землю. Подошва ботинка не казалась мне достаточной. Это был бенуар³² театра жизни. Я прибавил три сантиметра подошвы и влез в бельэтаж. Потом я сделался чистильщиком обуви на Невском³³. Вы слышали, может быть, о той глупой философии, которую я тогда развил вокруг башмака. В Москве из-за башмака и Венеры мне вскрыли вены. Настала та эра, которую историки называют эпохой башмака в истории России. А кончилось все знаменитой историей с брюками. Брюки мы заворачиваем тоже из презрения. Но лучше их подрезать. Я взял ножницы и подрезал. Брюки быстро износились.

Я опять подрезал. Пришлось распустить подтяжки. Укорачивая так внизу брюки на нет каждый день, я вскоре обнаружил, что это презрение ведет к тому, что подтяжек не хватает и брюки приходится носить не на поясе, а на крупе (одна из присутствующих здесь дам признавалась, что у лошадей круп лучшая часть тела, у ослов также).

Так вот. Через некоторое время низ брюк пришлось носить так низко, что я не снимал пальто и еле двигался — так я первый в моду ввел *entravés*. Скоро я не мог ходить, и укороченные штаны были ни к чему. Раз на Невском они упали, меня арестовали и долго удивлялись, как это человек мог ходить в подобном коротком трико. После этой глупой истории, сыгравшей самую решающую роль во второй половине моей жизни, все для меня было потеряно.

Я убил, еще раз убил, опять убил, потом опять убил и попал в тюрьму. Выйдя оттуда, поступил на содержание к старухе. Ограбил ее (Раскольников списан с меня), но попался только в карманной краже [sic! — *P. Г.*]. Опустился. Не погиб только потому, что не пил и стал целомудрен. Но из цеха наборщиков был исключен со скандалом. Обвинялся в хищничестве. Уголовщина мешалась с гололобовщиной. Раскрашивая лицо, выдавал себя с 1912 по 1917 гг. за поэта, никогда не будучи таким. Впрочем, я и сейчас выдаю себя за поэта, не будучи таким. Но там, в Петербурге, все было потеряно. Меня обвинили в литературном мошенничестве, и Бальмонт меня возненавидел. «Современные записки» — знаете, эс-эровские записки, здесь теперь издающиеся — взяли меня полотером. Керенскому я переписывал его статьи. Зензинов во мне души не чаял. Но было еще самодержавие, и они были бессильны. Меня посадили в тюрьму, и вторая полоса моей жизни кончилась.

Революция разбила двери тюрем, и я вышел на свободу. Так началась третья эпоха моей жизни.

Дальше мошенничать стало не выгодно, Посудите сами. Александр Бенуа хотел учредить Министрство искусств. Я повел в 1917 г. энергичную агитацию, организовав Союз деятелей искусств, действовал, агитировал, произнес знаменитую речь 23-го марта в Михайловском театре, и Бенуа провалился. Но когда стали выбирать по куриям Совет Союза, не оказалось места. Критик искусства — смеетесь Вы, что ли? Одну критическую книгу написал на своем веку, и ту о Ларионове и Гончаровой, и ту под псевдонимом³⁴. Поэт? Но никто никогда не слышал его стихов — да их у него и нет. Когда из огромного зала заседаний все деятели искусств разбрелись по комнатам для выборов, я, аниматор и витератор, остался один. Мне некуда было идти. Я сел за стол. И заплакал. Первый раз в моей жизни заплакал³⁵.

Когда я был девушкой, я болел менструациями, это была кровь, но не было убийства. Я решил теперь на бескровное убийство всего — всей жизни, литературы, Сологубов, русского языка, России. Мошенничать нельзя было больше. Я написал и поставил «Янку круля албанского»³⁶. Терентьев в своей книге так отмечает этот факт: «Молодой человек слушал всех и все наставления исполнял, уделяя каждому неделю, месяц или год. Но в то же время без всякого призвания — по собственной доброй воле — Илья стал поэтом».

По доброй воле — нечего сказать. Это вроде того, как я по доброй воле читаю эти доклады. Если бы можно было ничего не делать и жить в кредит (мы с Вами живем в кредит, говорит мне Барт³⁷), я бы также ничего не делал, как и раньше полгода. Но нельзя дальше мошенничать. У меня душа мошенника. Но я слишком труслив, чтобы зарываться. Мой девиз — мошенничай так, чтобы не зарываться.

Вот та житейская обстановка, в которой должно было сложиться мое творчество. Я тип деклассированный окончательно. Предрассудков и морали у меня нет не потому, что я их превозмог, восходя на какие-то ступени, а просто они так растаяли. В аспекте революции я занимаю место (опять это свое место), которое не может быть точно определено. Меня порицают во всех

лагерях. Шаршун сказал, что мой *mezzo-soprano* звучит одиноко³⁸. Я нравственный и литературный отщепенец, который всех раздражает своим отщепенством. В этом моя статья. А вот в чем она выражается.

Крученых, анализируя современную поэзию, написал историю трех мамудийцев. Я говорил прошлый раз: у Салтыкова-Щедрина есть это — «Возьми плакат и ступай в Ямудию». Отсюда страна Мамудия, что по-персидски значит маленькая золотая монета³⁹. Вы знаете, что значит бегство современного поэта от женщины. Еще Раймонд Дункан — Маринетти проповедывал(и) *mépris (de) la femme*⁴⁰. Это презрение повело к развитию уголовных историй. Наметились все прелести поэзии после бани. Для последней схватки пришли три поэта. Первым был Хлебников, вторым Маяковский. Портрет Хлебникова мы видели. И Маяковского знаем его Лилей Брик [sic! — P. Г.]. Третьим явился я.

Крученых беспристрастно вскрывает суть третьего мамудийца. Тема **бл**, отвлеченного во вне и превращенного из текучего во взрывное **бр**, указывает его место. Декабристы — вспомните декабрь для Тютчева — дали хмурый декабрьский вечер Маяковского. Верзила, ревет басом: «только два слова живут жирея, сволочь и еще какое-то, кажется борщ». Хвастался — я вор и карточный шулер, а потом упрасивал: «Я не крал серебряных ложек». Уверял, что Наполеона поведет как мопса, и что люблю возьму изнасилую, а потом в глаза плюну ей». А что вышло.

Тут пропала страница — выбросила *femme de ménage* у меня на улице Zacharie в отеле, № 20 — и приходится прерывать изложение. В этой потерянной странице было, кажется, написано: Хлебников (нрзб) грозился утопить в слюнях любви. А чем кончил? Что отдыхает теперь около Машука и Эренбург ему обещает судьбу современного Вячеслава Иванова⁴¹.

Прошу пощады. Пока я искал у себя в течение недели потерянную страницу, не имея возможности продолжить доклад, которому так и суждено остаться неоконченным, Блез Сандрап⁴², который был со мной в обществе Бранкузи⁴³ в кафе Парнас, показал мне «Вещь»⁴⁴ — журнал Эренбурга. И мы не сможем кончить историю трех мамудийцев, пока не поговорим о нем.

Жизнь Эренбурга и его деятельность определяются двумя фактами — тем, что будучи поклонником символизма и не зная куда приткнуться, он встретился с Франсисом Жаммом⁴⁵; другой факт — встреча со мной в период жизни, о котором речь будет впереди. Эренбурга от Жамма до стихов о канунах мы все знаем. Эти стихи он привез в город Тифлис, где в это время я был избран президентом Республики 41°. Некоторые из присутствующих помнят эту блестящую эпоху моей жизни. Так вот, Эренбург походил в 41°, приехал сюда, отсюда туда, оттуда прочь, и т. д.

Господа, современное искусство двигает не талантами, а бездарностями, Эренбург талантлив, вот почему он так неуместен. Когда он пишет под пароходом, что это парасноп(?), он свидетельствует, что в нем цветет прекрасная душа, ищущая восторгов. Когда он под псевдонимом Жана Сало (не буду разбирать, как по-французски пишется эта фамилия, это остроумие плоское)⁴⁶ называет 41° дадаистической корью, он ошибается, так как корь никогда не вызывает такого повышения температуры. Когда он приводит рифмованную декламацию Маяковины и вытаскивает за уши Пастернака — чтобы доказать, что в России все скифы — Боже как это все талантливо. Я понимаю, что моя бездарность портит очаровательную картину российского величия. Такие все жрецы талантливые, дом такой на г(...),е, приятно, а тут есть люди, портящие все дело. Ничего, из этого есть выход. Я не русский. У меня грузинский паспорт, и я сам грузин.

На этой стене будет висеть картина Страшного суда. На ней Эренбург будет возноситься в рай с карманами, набитыми добром обокраденных им наивных французов, которые так усиленно насаждают духовную реакцию.

Но утерянная страница восполнена, и вам остается судиться с консьержкой, что вместо дела я угодил вас долго такой невероятно талантливой гадостью, какой является Эренбург.

Моя позиция — не позиция Маяковского или позиция Хлебникова. Это древний декабрь декабристов **эго бри** (у Достоевского **бри бри** и **мабишь** и **эпузы**) я соединил с ю, влагой, местоимением любви. У Брюсова от этого **брю** ничего не было кроме имени, а история с брюками у меня случилась недавно. Вместо борьбы с Лилит, с женщиной я пошел по линии наименьшего сопротивления — как преступник и любитель легкой наживы. Вместо сухого устойчивого перпендикуляра Маяковского — вечер хмурый декабрь — я дал **брю** — хрящ. Хрящем мягкотелым ничего не сделаешь, это всем известно. Так было провозглашено положение, что поэзия — покушение с невыгодными средствами. Все совлекается до конца. Мысль не живет в таком мозгу, как мой. Я весь обнажен, мне нечего скрывать, ни бравады Маяковского, ни таинственность Хлебникова мне не нужны. Мои пороки очевидны. Я ничего не хочу завоевать, потому что я знаю, что все равно ничего на завоюю.

Ы — буква слов не начинается, говорится в неприличной азбуке. Я же создал целый ывонный язык — что за гадость — ывонный язык, и написал на нем «Янку круль албанского». Как человек неталантливый и ленивый, писал я его долго и в два приема. Начал писать я его в тюрьме при старом режиме. Послал в цензуру напечатать первую версию. Цензор Римский-Корсаков, сын композитора, он кажется здесь в Париже, придрался к фразе «ю асел...», и считая, что это пародия на царственную особу, запретил «Янку» к печати. Революция меня вывела на свободу. Я принялся писать вторую версию, проводя дни в Таврическом и в доме Кшесинской. «Харам бажам глаз» — было написано после речи Керенского по поводу принятия портфеля министра юстиции против желания совета — а ае бие бао оеу бао — после речи Ленина о том, кто выигрывает от войны. Моя подлость, цинизм и беспринципность заставили меня бежать из Петербурга. В апреле 1917 г. я покинул город, направляясь на Кавказ, куда меня звал мой давнишний друг di Лодо, парижский живописец, выставку рисунков которого в галерее Licorne на rue La Voëtie, вскоре открывающуюся, вы не должны забыть посетить⁴⁷.

Господа, в глубинах океана тоже живут рыбы под страшным давлением воды. Их формы несуразны, и извлеченные из их слоев наверх или наружу, они ломаются и умирают. Среда заушной поэзии — среда страшного давления звука, и существа, живущие в этой обстановке, не могут отличаться формами, целесообразными для слоев заушных. Почему в среде ывонного языка могут процветать только уроды, кретины, и автор не пытается даже иронизировать над своими героями. Я хочу, чтобы вы поняли, почему, обиженный Богом и людьми, я создаю персонажи по своему образу и подобию, не желая и не умея выпрыгнуть из кольца этих пороков, болезней, этих преступников, воров, идиотов и ничтожеств. Я человек, лишенный всякого творчества. Когда я убедился, что дальше разыгрывать из себя поэта, ничего не делая, нельзя, я сделал то, что мне легче всего было сделать — написал галиматью, персонажам которой придал свои качества. Разумеется, меня не может терпеть никакое общество.

Раз «Янку» не удалось напечатать в Петербурге, я издал его в Тифлисе — в мае 1918 г. Так я и обзавелся своей книгой. Вот вам секрет моих проделок и моей молодости. Это ничего, что был уже знаменит, когда в 1913 г. Маяковский робко начал свои выступления. Я сумел на пять лет оттянуть начало литературной деятельности. И в будущем году я буду справлять всего лишь пять лет своей литературной деятельности, тогда как некоторые — вместе со мной начавшие, будут уже справлять десять лет своей бездеятельности. Вот что писал Терентьев по поводу «Янки»: «Сюжет простой: проходимец Янко набрел на каких-то разбойников, которые в это время ссорились. Как человек совершенно посторонний и безличный, Янко приневолен быть королем. Он боится. Его приклеивают к трону синдетиконом, Янко пробует оторваться, ему помогает в этом какой-то немец Ыренталь. Оба кричат „вада“, но воды нет и Янко падает под ножом разбойников, испуская „фью“. Вот и все. Это сюжет для вертепа, или театра марионеток».

«Можно видеть тут 19 век России».

«Гадчино, дубовый буфет и Серафима Саровского».

«Голос Ильи Зданевича слышен в «Янке» достаточно хорошо, видна и постановка его на букву «ы», что позволяет легко брать верхнее «й»:

«албанскаЙ изык с русским идет от ыВонного».

«ыВонный язык открывает все чисто русские возможности, которые в «Янке» однако не использованы: там нет ни одной женщины, ни одного «ьо»,—ни капли влаги»⁴⁸.

Он немного ошибся—женщина там есть, но она блоха. Третья последняя битва с Лилей только начинается. Блоху не заметили и я был заподозрен. Надо было отдохнуть. С дорогим di Lado мы уехали в Турцию, где странствовали по деревням, изучая древнюю живопись и архитектуру. В один из дней, когда мы жили в Ишхане⁴⁹, солдаты, проезжавшие на фронт, привезли нам единственный номер газеты—мы более двух месяцев не видели газет. В ней я прочел статью брата моего, художника о смерти на войне художника Ледантю⁵⁰.

Если имя этого живописца вам незнакомо, то это ничего не значит, вы вскоре его узнаете. Весь этот поток художественных идей, которые я излагаю, идет от него. Это была самая сильная фигура среди русских живописцев. Я сидел за столом в Ишхане и плакал. Второй и последний раз в жизни.

Стало ясно. Война кончается. Тот круг идей, который начался в Албании—принц Вид⁵¹—так называемый дурацкий вид—был исчерпан. Война была изжита. Свой настоящий круг начало революция.

Но авторы медленно и скучно, особенно когда они бездарны, как я, отражают совершающиеся идеи. С ди Ладом мы вернулись в Тифлис. Я открыл совместно с Крученых, туда приехавшим—Университет 41°⁵². Продолжаю это дело я теперь в Париже. «Янко» мне опротивел. Нужно было искать новых оправданий. Женщина уже выросла в невесту, по восточным законам и нравам 14 лет вполне достаточно.

Я должен был писать снова. Вдохновение не приходило. Любви не было и неоткуда было взяться. Я счастливо ухитрился заболеть брюшным тифом. Вот когда температура вскакивает до 41°. Почувствовав приступы анального творчества, я заявил на лекции о болезни и ушел в молельню.

Брюшной тиф был несомненен. Доктора прописали клизмы и компресс. Тогда я написал драму «Асел напрокат»—знаменитый компресс из женщины. Янки сухость уступила место необычайной мягкости и влаге. Два жениха выражают наперерыв свои чувства невесте, то же делает и осел. Она выражает их то одному, то другому, то ослу. Анальная эротика достигает высшей точки и кончается. Признать осла за человека и наоборот могла Зохна неведомо как. Все было брошено на карту, и я выиграл. «Рекорд нежности поставил Илья Зданевич, сияя от удовольствия».

Хлебников разводил спюни, а тут откуда ни возьмись юпяник, который пересплюнил его безо всякого затруднения. «Все неприлично любовные слова в беспричинном восторге юлят, ются, вокают, сяют...:

напяляя кЛЮсь яслюсляйка вбильЕ пиизяти
ибУнбкубунь кЕю халявай пЕк
иффЯфсы цвиЮтью унаБи лЮПь
гяенЯй талЕстис мавзЕпит казЮку качЮчь
разивАю юпАпяк фЕйки падвяски...⁵³

После осла напрокат последовало воскресение женщины. Всякий возвращается к своей первой любви. Вот почему я додумался до острова Пасхи. Не менструации были у меня, когда я был

девушкой. И почему этот период не изжит в моих вещах? Женщина Лилит— достигла возраста баба. Это была третья драма осла обличий: «В третьей драме цикла «аслаабличья» («остраф пасхи») превращение осла в человека более решительное: хозяин говорит о действующих лицах «острова пасхи» почти ласково: «Купец порядочный асел ваяц таво пущы две с палавинкой каминых бабы тожы дрянъ».

Очень веселая драма: все умирают и все воскресают— период... месячны!!!

Две с ½ бабы (характеристика)— первая— мать припудренная землей; грим старухи. Вторая— свояченица с истерикой в ванной комнате.

Половинка — просто ы!

И самые милые слова ваяца обращены к половинке:

«лёся

лёжная лупанька

ланя»⁵⁴

Вы понимаете теперь, как я разрешил трудности мамудийцев Маяковского и Хлебникова. Лилит, Лиля,— это я сам— Илья, Лю, как меня зовут и называли. В жизни я был девушкой, а потом парнем. Это мне дало возможность бороться с самим собой, кусая себя за хвост, бороться будучи мужчиной с женщиной в себе и будучи женщиной с мужчиной. Но есть ли это цель превращений и не был ли я якобы Зданевичем в начале своей жизни, якобы женщиной, якобы згой, згой якобы. Не решается ли после воскрешения женщины эта проблема новым гермафродитом бездарного и лживого, беспринципного и неустойчивого Зданевича.

И я написал четвертую драму ослабличий. Стало ясно. Женщина осел и наоборот. Куда идти дальше этой гадости. Но женщина после бабы уже старуха.

На первом докладе о доме на г-е я читал вам уже раз Згу якобы. Ромов сказал, что эти Масс-нэ⁵⁵. Разрешите опять несколько извлечений. Старуха сидит перед зеркалом. В ней видна девушка. Это я. Девушка становится парнем. Это тоже я. Старуха становится мужчиной. Это тоже я. Вот чем кончилась эпопея, такая добродетельная вначале:

«аЮю згАгага сучЯли люлилЕли

ХазЯин`

вирнУлся слипОй канЕц».

Это аппасионата.

Но все воображения умирают и все видения тоже. Крученных открыл, что заключительные строфы «Зги» построены как «Горе от ума»: «хашАкай вЫисусь бааЮ яжуйияхи баЮ аЮю згАгага сучЯли лялилЕли». Это я украл у Грибоедова: «Ну, вот и день прошел, и с ним / все призраки, весь чад и дым, / которые мне душу наполняли»⁵⁶. После последней подлости с Лилит, у которой я украл имя Ильи, ей ничего не осталось, как умереть. Это я, Ильязда, умер во второй раз, во втором периоде своей жизни. Тут только осталось вернуться к занимавшей меня издавна проблеме Ле-Дантю. И я на смертном одре, после того, как женщина окончательно умерла во мне, написал последнюю драму из цикла ослабличий— лидантЮ фАрам. Служите панихиду по умирающему Зданевичу. После острова Пасхи совершается второе воскресение. И какая распущенность доводит меня вместо причастия перед смертью до кощунства. Вместо сошествия Святого Духа на апостолов, вызвавшего их глоссопалию, нисходит на меня святой запердухий. И второе пришествие нужно мне не для того, для чего оно вам:

во имя бога асла
и святого запредухия
и бешеной матки
однопроходные ставят
второе пришествие
концом концов

Если женщина мужчина, то почему и не стать нам однопроходными. По мне покойнике, и о нем покойнице и по покойнице служат последнюю панихиду.

Я не буду читать сегодня этой моей неопубликованной и нечитанной еще драмы, о том как я Орфей, растерзанный трупердами, сошел в ад. Коммерческие интересы и Ваша усталость заставляют посветить этому отдельный вечер.

Господа, на канонических портретах меня, покойника и святого, пишут с крыльями⁷⁷. Терентьев писал обо мне—ангел небольшого роста и наглый певец. Судейкин говорит: ангел миллиорк⁷⁸. На портрете, который я, конечно, попрошу написать Фотинского и никого другого, у меня тоже будут крылья⁷⁹. Гончарова также написала мой портрет. Это потому, господа, что, еще раз говорю, я давно умер. Был сволочью, а из куколки моей выбился ангел.

Сейчас постучали в дверь—это *femme de ménage*—она нашла утерянный лист. Вот он: выбираю из него то, что не было вписано:

Моя поэзия—доведение до конца всех тех тенденций, которые были заложены в моих предшественниках. Я понимаю поэзию как продукт болезни. У мертвого в гробу еще продолжают расти волосы, и когда бритых покойников открывали через несколько дней или недель, их находили бородами. Искусство давно умерло. Мое бездарное творчество с потугами на что-то, собирающее несколько любопытных в этот зал—это борода, растущая на лице трупа. Дадаисты—пирующие черви: вот наша основная разница. Они пришли извне, я—росток на теле, которое никогда не было живым. Разве откроют гроб—увидят бороду, но на это мало шансов. Я творю потому, что на мне лежит печать поколений, потому, что дегенерация рода дала в конце концов такого беспринципного, грязного и преступного отщепенца, как я, который может жить, только духовно мошенничая и растлевая духовно и физически. Не дайте же мне беспокоить вас после смерти. Не дайте моей организации отравить ваше счастье, таланты и воздух.

ПРИМЕЧАНИЯ

Текст доклада хранится в архиве семьи И. Зданевича в Париже.

¹ Александр Яковлев (1887—1938)—художник, живописец, иллюстратор, член «Мира искусства». Совершив несколько путешествий (в Италию, Монголию, Китай, Японию), он в 1920 г. эмигрировал и поселился в Париже, где ежегодно с успехом участвовал в Осеннем Салоне. В 1926 г. он был официальным живописцем при знаменитой экспедиции по Африке, организованной французской автомобильной фирмой Ситроэн, из которой привез замечательные картины на местные сюжеты.

² Шумов был одной из самобытнейших фигур русской эмиграции в Париже, где он жил с 1907 г. по 1933. Шумов родился в Гродно в 1872 г. Хотя он был из семьи русских дворян, в конце XIX века он выступал за независимость Польши и основал в родном городе польскую Партию социалистов. Просидев четыре года в тюрьме за революционную деятельность, в 1906 г. он был ос-

вобожден и уехал с семьей во Францию, где основал на улице Фобур Сен-Жак (а не на улице Сен-Жак, как у Ильязда) фотографическую мастерскую, которая вскоре стала одной из лучших студий столицы. В частности, Шумов стал официальным фотографом скульптур Родена, а также снимал многих французских деятелей искусства и политики. До 1929 г. он был связан с русскими кругами Монпарнаса, представителей которых фотографировал. В 1933 г. Шумов уехал в Польшу, где стал советником правительства. Умер в Лодзи в 1936 г.

³ Илья Зданевич впервые встретился с Михаилом Ларионовым и Натальей Гончаровой (1881—1962) в 1911 г. Его брат, художник Кирилл Зданевич (1892—1969), участвовал в выставках «Ослиный хвост» и «Мишень», подписал манифест лучистов. Зданевич работал с Ларионовым над редакцией этого манифеста (однако сам его не подписал), в декабре 1913 г. составил манифест «Почему мы раскрашиваемся» (подписал вместе с Ларионовым), написал под псевдонимом Эли Эганбюри монографию «Наталья Гончарова—Михаил Ларионов» (см. ниже). Фонд Зданевича, хранящийся в Государственном Русском музее, свидетельствует о большой роли, которую он играл в 10-е гг. в пропагандировании деятельности Ларионова.

⁴ Речь идет о поэте и переводчике Марке Владимировиче (Марке-Людовике) Талове (1892—1969), одном из основателей «Палаты поэтов». Талов, который в Париже был близок дадаисту Тристану Цара, уехал в августе 1922 в Берлин, а затем в Россию.

⁵ Гингер Александр Семенович (1892—1965)—поэт и прозаик, друг С. Шаршуна, вместе с которым издавал версию журналов-листочков, член «Палаты поэтов», а затем—основанной в конце 1922 г. Ильей Зданевичем и Сергеем Ромовым группы «Через». С Ильяздом сохранял отношения вплоть до своей кончины.

⁶ Валентин Парнок (псевдоним: Парнах, 1891—1951)—поэт, переводчик, журналист, балетмейстер, брат поэтессы Софии Парнок, был близок с французскими и немецкими дадаистами. Живя в Париже с 1915 г., он входил в «Палату поэтов», потом в группу «Через». В 1920-х гг. не раз ездил в Россию, куда экспортировал джаз, и окончательно вернулся на родину в самом конце 1930-х гг. Ильязд заказывает ему перевод на французский язык своего романа «Восхищение» (Парнах перевел 4 первых главы).

⁷ Это художественное понятие, выработанное в 1913 г. И. Зданевичем и художником М. В. Ледантю (см. ниже), было для Ильязда принципиальным. «Всёчество» является не очередным «измом», а скорее критерием, по которому «все́ки» оценивают все художественные явления настоящего и прошедшего. «При внимательном сопоставлении форм искусства расцветных времен мы находим большую общность, несмотря на совершенно разные культурные условия, влияющие только на внешность художественного произведения (М. В. Ледантю, Несколько слов о «всёчестве», осень 1913)». О «всёчестве» см.: М. В. Ледантю, Живопись все́ков. Публ. Дж. Боулта.—*Минувшее*. № 5. С. 183—202.

⁸ Ильязд знал Сергея Судейкина (1884—1946) со времен петроградской «Бродячей собаки», где он в апреле 1914 г. выступал с докладами «Раскраска лица» и «Поклонение башмаку». В конце 1917 г. Судейкин попал в Тифлис, где вместе с Д. Какабадзе, Л. Гудиашвили и К. Зданевичем декорировал кабачок «Химериони». В январе 1922 г. Ильязд исполнил каллиграфические украшения для платья по модели С. Терк-Делоне для второй жены художника Веры Судейкиной (впоследствии жена И. Ф. Стравинского). На рукавах платья располагались заумные стихи (с подписью Э. Эганбюри).

⁹ 16 апреля 1922 г. в кафе «Хамелеон», где помещалось «всеучбище 41°», Илья Зданевич прочел лекцию под названием «Дом на (овн)е», с подзаголовком «Интеллигенция и империя». Темой доклада был упадок русской поэзии и ее возрождение благодаря зауми.

¹⁰ Окончив Академию архитектуры в Вильне, Яков Липшиц (1891—1973) приехал в 1909 г. в Париж, где стал известным скульптором-кубистом, принял французское гражданство и там оставался до 1941 г. В 1920-х гг. близок к журналу «Удар», возглавляемому С. Ромовым, принял участие в деятельности группы «Через» и Союза русских художников в Париже. В 1941 г. оказался среди многочисленных интеллигентов, бежавших от нацистов в США, где показал свои работы на выставке «Художники в изгнании» (вместе с А. Бретоном, Ф. Леже, М. Эрнстом и др., и русскими мастерами М. Шагалом, П. Челищевым, О. Цадкиным).

¹¹ О книгах Гургенова и Мельникова сведений в нашем распоряжении нет.

¹² Игорь Герасимович Терентьев (1892—1937), поэт-заумник, один из участников тифлисского «41» наряду с И. Зданевичем и А. Крученых. В 20-е гг. занимался режиссурой в Ленинграде. Его авангардистская инсценировка «Ревизора» Гоголя вызвала большой скандал. В 30-е гг. был в заключении, в 1937 г. расстрелян. О нем также см. ниже.

¹³ Строка из стихотворения Крученых «Я поставщик слюны...» в сборнике «Софии Георгиевне Мельниковой. Фантастический кабачек» (Тифлис 1919). «Маршруту шаризны», или «Закону случайности в искусстве» Терентьев посвятил одноименную статью («Феникс». Тифлис, 1919, № 1). См.: И. Терентьев. *Собр. соч. Bologna, 1988. С. 233.*

¹⁴ Франсис Пикабия (Francis Picabia), французский художник (1879—1953), близкий к кубизму и футуризму, ставший с 1920 г. главой одного из течений дадаизма. Близок со Зданевичем с начала 1922 г.

¹⁵ В известной работе Владимира Маркова (Вольдемар Матвей, 1877—1914), изданной не в 1913, а в 1914 г. издательством «Союза молодежи», действительно содержатся интересные мысли о роли случайных — нехудожественных — элементов в создании фактуры. Книга «Фактура» имела большое значение для развития русского изобразительного авангарда.

¹⁶ «Солнце над Адриатикой» — название картины, выставленной в 1910 г. в Салоне Независимых неким Жоакимом-Рафаэлем Боронали. На самом деле, была создана с помощью осла, к хвосту которого художники с Монмартра во главе с литератором Роланом Доржелесом (1885—1973) прицепили кисть с краской. Это считалось издевательством над новыми художественными школами и критиками.

¹⁷ Ларионов назвал свою группу «Ослиным хвостом», чтобы выразить этим свое неприятие элитного искусства (на выставках группы были показаны работы непрофессиональных мастеров, детей и т. д.). Толкование шутки Доржелеса и его друзей как апологии случайности в манифестах ларионовцев не выражено. Такой интерес к случайному присутствует у сюрреалистов, особенно у А. Бретона («объективная случайность»). У них, как и у Ильязда, понятие случайного сочетается с понятием бессознательного и, среди прочего, поясняется на примере кляксы.

¹⁸ Барт Виктор Иванович (1887—1954), художник, близкий приятель И. Зданевича со времен Петербурга, соученик брата Ильи, Кирилла Зданевича, по петербургской Академии художеств. Вместе с М. Ледантю был в 1912 г. исключен из Академии, участвовал в выставках «Союза молодежи», примыкал к «Ослиному хвосту», экспонировался на выставке «Мишень» (1911). В 1919—36 гг. жил в Париже, сотрудничал в журнале С. Ромова «Удар», примыкал к «Через», писал статьи по теории живописи, рисовал костюмы для заумной пьесы И. Зданевича «Остраф Пасхи» (вечер поэта Божнева, 29. 4. 1923). 19 мая 1922 г. Барт под эгидой «Через» прочитал лекцию «Моим братьям по профессии», после которой Зданевич прочел ответный доклад «Что выгоднее — брать серебро напрокат или покупать его в рассрочку?» (см. ниже). Впоследствии Барт участвовал в оформлении советского павильона на Международной выставке в Париже (1925), где экспони-

ровались страницы «лидантиЮ ФАрам» Ильязда. Вернувшись в Москву в 1936 г., работал иллюстратором и оформителем наглядных пособий.

¹⁹ Знаменитая петербургская красавица Саломея Николаевна Андроникова (в замужестве Гальперн), воспетая Мандельштамом в стихотворении «Соломинка» (1917) и Ахматовой в стихотворении «Тень», была старой приятельницей Ильи Зданевича, который, когда жил в Петербурге, был в нее страстно влюблен. В 1923 г. Ильязд сделал ее действующим лицом пьесы «Преподаватель хлеба» (неоконченной) под именем «Солома», что повторяло мандельштамовскую игру слов. Впоследствии, живя в Лондоне, Саломея оставалась в хороших отношениях с Ильяздом.

²⁰ Речь идет о газете «41°», единственный номер которой вышел в свет 14 июля 1919 г. в Тифлисе. Действительно, на стр. 2 этого номера была напечатана следующая заметка: «Модной темой светских разговоров является решение вопроса— поэт или нет Илья Зданевич. Признанный арбитр С. Андреева, как говорят, решает этот вопрос отрицательно».

²¹ Станция метро Вавен (métro Vavin) находится на перекрестке бульвара Монпарнас с бульваром Распай.

²² Ромов Сергей Матвеевич (1883—1939)— критик, покровитель молодых русских поэтов и художников в Париже, первый переводчик А. Блока на французский язык, редактор парижского журнала «Удар» (1922—1923, вышло 4 номера), друг дадаистов. Выступал свидетелем обвинения в так называемом «деле Барреса», суде над французским литератором-шовинистом Морисом Барресом, устроенном дадаистами (См.: *Littérature*. № 20 / 8, 1920. P. 7—9). В 1922—1923 гг. вместе с Ильяздом основал группу «Через», целью которой было установление связей между художниками и поэтами, живущими в Париже и оставшимися на родине, а также тех и других— с французским авангардом. В 1927 г. Ромов, который был когда-то близок к меньшевикам и жил в Париже уже два десятилетия, поехал в СССР, рассчитывая скоро вернуться в Париж, где оставил жену и больного туберкулезом сына, однако вернуться уже не смог. В конце 1930 г. Ильязд обратился ко всем бывшим друзьям Ромова, чтобы собрать деньги для лечения сына. В СССР Ромов некоторое время работал в «Литературной газете», затем был арестован и умер вскоре после освобождения.

²³ С художником Василием Шухаевым (1887—1973), соучеником Кирилла Зданевича по Академии художеств в Петербурге в 1911—1912 гг., а впоследствии участником «Мира искусства», который он в 1920-х гг. воссоздал в Париже, Ильязд был связан с 1911 г. В первое время его бытования в Париже супруги Шухаевы были самыми близкими его друзьями. В сентябре 1923 г. Ильязд провел несколько недель на их даче в городке Гранкан-ле-Бен (нормандское побережье) и там написал роман «Парижачьи», который посвятил жене Шухаева Вере Федоровне, внушившей ему сильную, но безнадежную страсть. Вернувшиеся в 1935 г. на родину Шухаевы в 1937 г. были репрессированы. С 1947 г. они жили в Тбилиси, где И. Шухаев до самой смерти преподавал в Академии художеств.

²⁴ Ильязд родился 21 апреля (по старому стилю) 1894 г. В Париже он обычно праздновал свой день рождения 3 мая.

²⁵ Ильязд сравнивает поэта-самоучку Мельникова с известным французским художником-самоучкой Анри Руссо (1844—1910), который действительно был таможенным чиновником.

²⁶ Фатима-Ханум— от мусульманского имени «Фатима» и «ханум» (перс. и тур.), «госпожа». Здесь— С. Н. Андроникова (см. прим. 19).

²⁷ Ср. первую фразу книги Терентьева «Рекорд нежности. Житие Ильи Зданевича» (Тифлис, 1919): «Ранние годы поэта, его детство никого не касаются».

²⁸ Константин Терешкович (1902—1978), один из самых известных художников русского Монпарнаса, член группы «Через». В 1930 г. написал портрет Ильязда.

²⁹ Молодого Илью действительно одевали девочкой и называли Лилей. Об этом свидетельствуют фотографии и записная книжка его матери, Валентины Кирилловны Зданевич (урожд. Гамкрелидзе, 1870—1941). Эта записная книжка содержит интересные сведения о детстве братьев Зданевичей, но в ней нет сведений об этом экзамене. До 1903 г. оба брата воспитывались дома — матерью. В июне они с успехом сдали экзамен в I мужскую гимназию Тифлиса, а Илья, который был моложе брата на два года, поступил в гимназию только в сентябре 1904 г. Вторая, неполная версия «Илиазды» (см. Приложение) дает более насыщенный вариант этого куска текста.

³⁰ Отрывок из «Рекорда нежности» Терентьева.

³¹ О «Школе поцелуев» как таковой сообщений в нашем распоряжении нет. К этому периоду жизни Ильязда относятся воспоминания графа Б. О. Берга — о его связях со скандальной петербургской красавицей Палладой Олимпиевной Старынкевич (в замужестве Пэдди Кабечкой, Дерюжинской, Гросс, Богдановой-Бельской). Эти воспоминания и другие сведения о ней см.: *Русская мысль. Литературное приложение № 11. 2. 11. 1990. Стр. X—XI.*

³² Бенуар театра жизни — может быть, игра слов «бенуар» и имени вечного врага Ильязда Александра Бенуа, который был непрременной мишенью выступлений Зданевича против символизма.

³³ Отвращение к земле служило темой нескольких текстов и выступлений Зданевича в 1914 г. С этой же темой связан и мотив «башмака», который прозвучал у Зданевича в лекции, прочитанной в Московском Политехническом музее на вечере «Восток, Современность и Запад» 23 марта 1914 г. при открытии выставки «Мишень». Зданевич показал публике башмак и произнес: «Башмак прекраснее Венеры Милосской» (адаптированное высказывание Маринетти «автомобиль прекраснее Ники Самофракийской»). Вечер закончился дракой и вмешательством полиции. На ту же тему Илья Зданевич прочитал доклад «Поклонение башмаку» в «Бродячей собаке» (17 апреля 1914 г.). В этом докладе, написанном у П. О. Гросс, он выдает себя за чистильщика сапог. Основная идея, развитая в этом докладе, — следующая: «Земля из матери становится врагом». На полях доклада он делает пометку: «Обувь всегда и везде — великий символ и фетиш (...) Паллада тогда в ответ на эти высказанные мною ей положения заметила, что женщины влюбляются только в тех, у кого блестяще вычищена обувь. Паллада права. Не любите за верность символу свободы от земли». Вот характерный отрывок из этого доклада: «Пришли жрецы новой религии — освобожденного от земли человека. Вот почему я настаиваю, что чистка башмаков — самая почтенная профессия сегодня. Зову к ней. И обращаюсь к художникам и поэтам, к симультанистам, футуристам, кубистам, к Цеху поэтов, Мезонину поэзии и Гилее, к Союзу молодежи, Бубновому валету и другим — говорю: Идите, господа, на перекрестки улиц чистить обувь — это лучшее, на что вы способны» (РО ГРМ. Ф. 177, ед. хр. 27). В 1914 г. Зданевич написал проект манифеста «чистильщиков сапог».

³⁴ Книга «Наталья Гончарова. Михаил Ларионов» была написана Зданевичем под псевдонимом Эли Эганбюри и издана в Москве в 1913 г. Одноименные статьи о них Зданевич (под тем же псевдонимом) написал в 1922 г. (*журнал Жар-Птица. Берлин. № 7. 1922. и неопубл., Париж, 19.2.1922.*)

³⁵ О федерации деятелей искусств «Свобода искусству» во главе со Зданевичем и об агитации, которую она вела весной 1917 г., см. публикации и примечания М. Марцадури в сборнике «Русский литературный авангард», под ред. М. Марцадури, Д. Рици, М. Евзлина. Тренто, 1990. См. в частности выступление Зданевича на митинге в Михайловском театре. С. 112—113.

³⁶ Заумная драма «Янко круль албанской», первое из пяти «действ» вертепа «Аслабличья», была написана осенью 1916 в Петербурге и поставлена в декабре под эгидой журнала Леданто и Ольги Лешковой «Бескровное убийство», о котором здесь идет речь. Драма была напечатана лишь в мае 1918 г. в Тифлисе. См. о ней: М. Марцадури. *Создание и первая постановка драмы «Янко круль албанской» И. М. Зданевича.*—*Русский литературный авангард.* С. 21—32.

³⁷ На эту тему Ильязд прочитал 19 мая 1922 г. лекцию «Что выгоднее—брать серебро напрокат или покупать его в рассрочку?» (см. примеч. 18), в котором он с юмором скажет о французском влиянии («французское серебро») на русское искусство. В журнале «Удар» (№ 1, февраль 1922 г.) Барт опубликовал статью на ту же тему: «Существует ли русская живопись?»

³⁸ Высокий голос Зданевича часто бывал причиной издевательств. В пригласительном билете устроенного поэтом-дадаистом С. Шаршуном (1888—1975) вечера «Дада Лир Кан» (21. 12. 1921) И. Зданевич представлен как «меццо-сопрано». А в лекции, прочитанной в декабре 1922 г. для русских писателей Берлина («К Берлину»), сам Ильязд говорит, что когда-то в Петербурге его именovali Собиновым русского футуризма».

³⁹ «История Ямудии»— в сборнике А. Е. Крученых «Малахолия в капоте» (Тифлис, 1918). Она входит в число «сдвигологических» опытов Крученых.

⁴⁰ Американский эстет и живописец Раймон Дункан (Raymond Duncan), брат Айседоры Дункан, создатель «Академии Дункан», друг дадаистов, несмотря на противоречия во взглядах. Первый футурист Ф. Т. Маринетти провозглашал, во имя борьбы против традиции, «презрение к женщине».

⁴¹ На самом деле весной 1922 г. Хлебников был уже в очень плохом физическом состоянии. В середине мая художник П. Митурич привез его в деревню Санталово Новгородской губернии, где он и умер 28 июня 1922 г. О смерти Хлебникова А. Крученых известит Зданевича в письме от 10 августа 1922 г.

⁴² Швейцарский поэт, прозаик, режиссер и путешественник Блез Сандрар (Blaise Cendrars, настоящее имя Frédéric Sauser, 1887—1961), один из крупнейших новаторов французской поэзии, был близок к художникам Монпарнаса, участвовал в балах русских художников, о которых оставил своеобразные воспоминания. Он был близок к Аполлинеру и ко многим русским деятелям искусства в Париже. В 1908 г. двадцатилетним бродягой путешествовал по России и написал об этой поездке известнейшую поэму «Проза о транссибирском экспрессе и маленькой Жанне Французской», иллюстрированную Соней Терк-Делоне.

⁴³ Известный скульптор румынского происхождения Константин Бранкузи (Constantin Brancusi, 1876—1957), также принимавший участие в оформлении русских балов, был завсегдатаем русских кафе. Кафе «Парнас», основанное в 1910 г., находилось на бульваре Монпарнас, 103. Там помещались постоянная выставка картин художников кубистов и редакция журнала «Монпарнас». В 1924 г. кафе «Парнас» поглотило находившееся рядом с ним известное кафе «Ротонда».

⁴⁴ Первый номер журнала Л. М. Лисицкого и И. Г. Эренбурга «Вещь—Object—Gegenstand» вышел в Берлине в марте 1922 г. В третьем—и последнем—номере журнала (май 1922 г.) появилось объявление о том, что И. Зданевич возобновил в Париже Университет «41». Как будет видно ниже, Ильязд отнюдь не дружелюбно относился к Эренбургу, которого обвинял в халтуре. Но самые жесткие обвинения Эренбурга содержатся в лекциях Зданевича «Поэзия после бани» (28 апреля 1922 г.) и «Берлин и его халтура» (10 января 1923 г.). Несмотря на недолгое улучшение их отношений в 1925—1926 гг., когда Ильязд считал себя «попутчиком», в дальнейшем он продолжал относиться к Эренбургу враждебно. В марте 1937 г. он замечает в своей записной книжке по

поводу нашумевшего события, когда французский поэт-сюрреалист Андре Бретон, встретив в 1935 г. Эренбурга на бульваре Монпарнас, ударил его по лицу за то, что тот распространял клеветнические сведения о сюрреалистах накануне открытия Международного конгресса писателей в защиту культуры в Харькове: «Пощечиной Эренбургу французский поэт отомстил за клевету, и нам, русским, за нашу самокритику [sic!—P. Г.]». С такой же враждой к Эренбургу относились и другие члены «41°». И. Г. Терентьев в письме от 8 августа 1922 г. написал И. Зданевичу: «Хуже всех у вас за границей пишет Илья Эренбург— такую сволочь надо выводить», а А. Е. Крученых в письме от 10 августа 1922 г. заметил: «Вещь» знаю— она отдыхает на Ахматовой».

⁴⁵ Французский поэт Франсис Жамм (Francis Jammes, 1968—1938).

⁴⁶ Французское слово *salaud*— «негодяй», «сволочь».

⁴⁷ Под псевдонимом «Ди Ладо» (Di Lado) выступал в Париже с начала 1920 г. грузинский художник Ладос Гудиашвили (1896—1980). В Париже, где он связался с дадаистами, его сказочные картины, предвещающие сюрреализм, вскоре стали пользоваться успехом. На выставке его работ, о которой идет речь, открывшейся в галерее «Ликорн» («La Licorne») 26 мая и продолжавшейся до 9 июня 1922 г., были показаны 48 холстов художника. Зданевич и Гудиашвили действительно были давнишними друзьями. Последний был одним из самых упорных защитников Н. Пиросмани. С мая по октябрь 1917 г. оба друга участвовали в известной экспедиции, организованной археологом Е. С. Такайшвили по бывшим грузинским территориям Турции. На эту экспедицию здесь намекает Ильязд.

⁴⁸ Отрывок из «Рекорда нежности» (см. примеч. 27).

⁴⁹ Ишхан— деревня в Восточной Турции, где находится собор, план которого снял Ильязд.

⁵⁰ Михаил Ледантю (Ле-Дантю, 1891—1917), художник, участник группы Ларионова, близкий друг Зданевича, был открывателем Н. Пиросманишвили и теоретиком «всечества» (см. выше), с которого начинал Ильязд. Действительно, парижская публика, по предположению Ильязда, должна была скоро узнать о Ледантю, так как Ильязд готовил новую и последнюю заумную драму «лидантЮ фАрам», которая была напечатана в июле 1923 г.

⁵¹ Принц Вид (Wilhelm von Wied, 1876—1945), немецкий принц, ставший в 1914 г. марионеточным государем Албании. Он— один из первых прототипов Янко из «Янко круль албанскаяй». Столицей Албании был тогда город Дураццо, отсюда и игра слов «дурацкий вид».

⁵² Университет («всеучбище») «41°» открылся лишь весной 1918 г. Группа, созданная Зданевичем, Крученых, Терентьевым и др., продолжала свою деятельность в Тифлисе до октября 1920 г. (печатались сборники, читались доклады, устраивались вечера в помещении «Фантастического кабачка»).

⁵³ И. Терентьев. *Рекорд нежности*. С. 14—16. Последовательно описываются «драмы» Зданевича: *Асел напракат [Тифлис]*, 1918; *Остраф Пасхи*. Тифлис, изд. 41°, 1919; *згА Якабы [Тифлис]*, 1920.

⁵⁴ Там же.

⁵⁵ Французский композитор Жюль Массне (1842—1912), автор лирических драм «Манон» и «Вертер», пользовался в то время очень большой популярностью. Его произведения представляют собой тип легкой и сентиментальной оперы.

⁵⁶ Цитата из «Горя от ума», действие IV, явление 3, слова Чацкого.

⁵⁷ Именно так (с двумя крыльями) изобразила его в 1913 г. Наталья Гончарова (см. ниже). Портрет работы Гончаровой не раз воспроизведен в каталогах выставок, посвященных Ильязду, в том числе на обложке каталога выставки в Национальном Музее современного искусства (Париж, 1978).

⁵⁸ Фраза Терентьева из «Рекорда нежности» (см. примеч. 27). Слова «Ангел миллиорк» намекают на сборник Крученых «Миллиорк» (Тифлис, 1919).

⁵⁹ Живописец и театральный художник, видная фигура художественной эмиграции в Париже Сергей (Серж) Фотинский (1887—1971), кажется, никогда не писал портрета Ильязда.

П Р И Л О Ж Е Н И Е

Вторая версия «Илиазды»

Моя мать ждала девочку. В тетради, ею заранее приготовленной для дневника моей жизни, нежным почерком было отмечено: «родилась девочка», и ряд других рубрик— дата, час, вес, цвет и поведение. Сама певичка с лирическим голосом, она проводила последние недели, ожидая ребенка, перед роялем за пением оперных партитур. Мой отец— велосипедист и рекордсмен— мало интересовался предстоящим появлением второго ребенка, проводя апрельские дни на велодроме и тренируясь на горных дорогах западной Азии, где родители мои тогда жили*.

Роды были исключительно трудными. Высунув голову и зная о существовавших ожиданиях, я не хотел высовываться целиком, не давая возможности решить сомнения: девочка или вдруг мальчик. К вечеру, когда история эта всем надоела, решили наложить щипцы. Поняв угрожающую опасность, я перестал шутить и родился.

Пошли искать моего отца. Он спал у себя. Поняв, в чем дело, он встал и записал в дневнике матери против заготовленных рубрик— Илья, 21 апреля 1894 г., 5 пополудни, 11 футов, пунциновый. Наутро обнаружили новые затруднения— оказалось, что я родился зубастым. И вместо того, чтобы сосать грудь, выказывал поползновение жевать мясо. Моя мать должна была отказаться от мысли кормить меня. Вся эта типичная азиатская история так взволновала ее, что родители решили перебраться через пограничные хребты вечно снежных гор на европейский материк. Просторный дилижанс, увозящий меня в Европу через снег— такова обстановка моего первого путешествия тотчас после рождения. Выюга, сугробы, переход через перевал. Так из Азии, умерши как азиат, я родился как европеец.

Родившись зубастым и с черной густой бородой— вопреки всяким правилам— я был так безобразен, что даже матери внушил отвращение. Переход в Европу сыграл изумительную роль. Зубы ушли в челюсти и заросли, борода выпала из синего корявого уroda, волосы из черных стали золотыми— я становился белым, крупным, прекрасным ребенком. К году, когда я уже ходил и говорил, я представлял собою великолепно организованный экземпляр. С тех пор я стал не отстаиваясь хорошо.

Моя мать, было, почувствовавшая ко мне презрение, вернулась к своим миражам. Илья будет девочкой— таким будет ее решение. Как только я достиг возраста, когда детей начинают одевать или стричь в зависимости от пола, меня стали трактовать, как девочку. Платьице и кудри и шляпка стали моей неотъемлемой принадлежностью. И по мере того, как я рос и хорошо, из меня вырастала прекрасная и радостная девочка.

С годами я усвоил все понятия и обычные манеры, присущие женскому полу. Походка, реверансы, поклоны, круглые локти, рукопожатия, манера держать ноги сидя, взгляды и наконец кокетство привились мне с большой легкостью. Я требовал, чтобы на меня все обращали внимание,

* Мать Ильи и Кирилла Зданевичей (см. выше)— пианистка, ученица П. И. Чайковского. Отец— Михаил Андреевич Зданевич (1862—1941) преподавал французский язык в 1-й мужской гимназии Тифлиса. Он был также одним из пионеров велосипедного спорта в России и Грузии.

восхищаясь мною, и плакал, если мое появление в гостиной или на улице не вызывало возгласов восхищения. Говорил о себе я в женском роде, и так как некоторые различия физического строения с моими подругами меня мало интриговали,—все было благополучно. Я спал с женщинами, ходил туда, где и сегодня дамы купаются в женских купальнях, и проявил достаточные способности в игре теннис в double-dames. Звали меня Лилей, а так как фамилия Зданевич не склоняется, то все оставалось благополучно. Многочисленные фотографии и портреты, писанные рядом светил,—неистощимая галерея моего детства. На них я изображен во всех видах, которые мне придавала моя мать, чья борьба с моим полом как будто возрастала по мере того, как шло время. Я не вышивал—это правда, но рукоделия у нас были вообще воспрещены.

Ушей мне не прокололи только потому, что моя мать считает ношение серег варварством.

Мои волосы светлые, густые и прямые. Это нарушало канон, созданный для меня моей матерью,—я должен был носить локоны длинные и обильные. Каждый вечер моя няня готовила груды бумажных папильоток и полчаса уходило на то, чтобы наvertеть на них непослушные волосы. Итак, ночи я проводил с ворохом бумаги на голове. Чтобы регулярно завивать меня, нужен был регулярный приток бумаги. И няня снимала одну за другой книги с полок библиотеки моего прадеда. Так постепенно с них исчезли Пушкин, Грибоедов, Расин, Державин и Гюго. По ночам, когда я спал, стихи просачивались мне в голову, и так питаюсь ими из года в год, я сделался поэтом.

Восьми лет я написал в сотрудничестве с моим старшим братом стихотворение, которое позже я опубликовал в «згА Якабы»: «Охоту на джи».

хутарАджи
пинчиргАджи
тулитУ
нитутУ
феташы
меташы
кАмбвр

Тогда решили, что мне пора учиться, и отдали меня в школу.

Мое появление в гимназии одетым девочкой вызвало переполох. Инспектор энергично протестовал. «Это будет первым случаем **всеобщего** совместного обучения»,—сказала моя мать. Так я был принят в мужскую гимназию. Я быстро стал испытывать уродливость моего положения. Мои одноклассники привыкли меня бить и щипать, а гимназисты старших классов всячески пытались меня развратить и разгнить.

Эта обстановка развила во мне преждевременно мой пол. Пользуясь привилегией моего положения, я продолжала бывать в обществе девочек, отношение к которым сильно изменилось. И мне еще не было двенадцати лет, когда я изнасиловала одну из моих подруг. В дело вмешали полицию. Мировой судья, отдав меня на поруки родителям, потребовал от них снять с меня женское платье. Вечером этого дня, последний раз гуляя в юбке, я развлекался во дворе нашего дома, прыгая с земляных кубов, оставшихся от выемки почвы, которую делали по соседству с нами, где отец мой строил новый дом. Возвышавшиеся на (нрзб) они имели бока неравной высоты. Прыгая с низкого, я отбежал (нрзб) назад, чтобы разбежаться, и полетел назад. И я умерла.

После этого все во мне изменилось. Я стала дурнеть, нос вытянулся, волосы почернели, ноги переместились и скривились, я перестала расти. Из доброй я стала злой, бездарной, лживой и преступной. Из гимназии меня выгнали, и я опустилась до среды уличных мальчишек. Еще немного, и я превратилась в форменную блядь.

Владимир Марков
Лос-Анджелес

ЭКСПРЕССИОНИЗМ В РОССИИ*

До революции 1917 г. западноевропейская экспрессионистская поэзия не привлекала внимания поэтов, критиков и исследователей в России (дальнейшие исследования, возможно, заставят отчасти пересмотреть это утверждение). Интерес к этому течению в его художественных и литературных проявлениях стал заметен лишь в самом начале 20-х гг., когда появились первые статьи и книги, в которых либо рассматривался с разных позиций сам экспрессионизм, либо до сведения читателей доводились его границы, содержание, задачи и суть¹.

Но существовал ли русский экспрессионизм? На этот вопрос можно ответить двояко. Во-первых, предпринимались попытки пересмотреть творчество некоторых ведущих деятелей русской литературы, или, еще проще, снабдить его табличкой с надписью «экспрессионизм», независимо от того, считали они себя сами таковыми или нет. Подобные попытки относятся скорее к истории литературной критики в России и представляют собой, пожалуй, отдельный предмет рассмотрения². Тем не менее в Москве была в начале 20-х гг. группа (или, возможно, две) поэтов, называвших себя экспрессионистами. Несомненно, это была очень маленькая группа, полностью заслоненная прославленными в то время имажинистами, но у нее была своя интересная история, кстати, не такая уж короткая по меркам авангарда, насчитывающая не менее трех с половиной лет и более десятка публикаций. Кроме того, группа эта имела связи— не только вполне естественные, но и неожиданные—с русской и европейской литературой. В довершение всего экспрессионизм занимал особое место в общем ярком литературном ландшафте того времени, когда, например, в марте 1922 г. в Москве существовало 143 частных издательства³, а один критик жаловался, что в недалеком будущем ему придется не столько обозревать творчество тех, кто пишет стихи, сколько искать таких, кто этого не делает⁴. Ни в какую другую эпоху не удалось бы обнаружить столько поэтических групп и объединений. Кроме хорошо известных символистов, акмеистов, футуристов (иногда имевших приставку

* Английский вариант этой статьи был впервые напечатан в: «California Slavic Studies», Vol. VI, 1971. P. 145—60.

«нео-»), были еще центрифугисты, биокосмисты, люминисты, презентисты, неоклассицисты, ктематисты, ничевоки, фовисты, антитаксидермисты и, вероятно, множество других. Даже если принять, что результатом творческих усилий некоторых из этих поэтов была, по словам Зощенко, «маловысокохудожественная литература», то все же сведение истории литературы этого периода к бесцветному описанию деятельности пролетарских поэтов было бы, мягко говоря, весьма односторонним.

У истоков русского экспрессионизма стоит одна личность—Ипполит Васильевич Соколов. В 1919 он считал себя «эвфуистом» и был очень активен внутри и вовне Всероссийского союза поэтов. 11 июля 1919 г. его осенила, по его собственным словам, идея «экспрессионизма» как синтеза футуризма⁷. В самой идее не было ничего особенного: любая группа с претензиями на авангардность считала себя обязанной как-то управиться с футуризмом—либо его отвергнуть, полностью или частично, либо каким-нибудь образом «преодолеть». Результатом подобных попыток оставался обычно лишь письменный манифест. В Москве 1919 г. единственным настоящим поэтом-футуристом, привлечшим внимание читателей, был Маяковский—всех его друзей раскидала по России Гражданская война. Молодые поэты расценивали такое положение как поэтический вакуум. Соколов обнародовал свои идеи в одном из многочисленных публичных выступлений, которые организовывались вышеупомянутым Союзом поэтов, а видный критик-марксист В. Львов-Рогачевский позднее упомянул его в одной из своих открытых лекций, организованных тем же Союзом—и этого было достаточно, чтобы окрылить Соколова.

Ипполит Соколов не был, однако, новичком в литературе. Всего лишь за месяц до провозглашения им экспрессионизма он опубликовал тонюсенький «М»-страничный⁷ сборничек, в котором было всего шесть стихотворений, но на титуле значилось «Полное собрание сочинений. Издание не посмертное. Не стихи». Впоследствии он упоминал этот сборник «без портрета автора и без критико-биографического очерка В. Брюсова»⁸. Прокламировавшиеся Соколовым в предпосланной стихам фразе «новые полиметрические принципы» обернулись простым верлибром, образность которого сочетала «Мезонин поэзии», уже пять лет как почивший к тому времени, с только что зарождавшимся тогда имажинизмом. Влияние первого явствует из поэтических описаний Соколова, где природу непременно «перелагают» на слова из обихода салона красоты и из женской (а иногда и мужской) гардеробной (манто, пудра, бигуди, ткани, косметика, смокинг) с примесью театральной и «культурной» образности (например, «ущелье с саркастической усмешкой Вольтера»). Соколову, однако, интересны необычные метафоры как таковые, поэтому иногда он покидает атмосферу гостиной, туалетного столика или танцевального зала, вернее, эклектически привносит в нее такие «неэстетичные» тропы, как «небо в оспинах». Наконец, в поэме «Мадонна»

он близко подходит к тому сочетанию богохульства и секса, которого мы привычно ожидаем от русских имажинистов: поэма кончается тем, что автор отправляется в постель с Мадонной, правда, только во сне. Кроме того, встречается и городская поэтика ресторанчиков и улиц— совершенно в духе футуристов и напоминающая Маяковского. «Полное собрание сочинений» осталось единственным поэтическим сборником Соколова. В дальнейшем он публиковал теоретические работы, а его стихи появлялись только в альманахах (или в качестве приложения к его собственным рассуждениям).

Осенью того же года Соколов сделал гораздо более серьезную заявку своей следующей книгой, на титульном листе которой стояло «Бунт экспрессиониста» (и ниже на странице: «Издание конечно автора»). Книга открывается манифестом «Хартия экспрессиониста», который начинается словами гоголевского сумасшедшего Поприщина и кончается цитатой из Св. Луки. Манифест бодро провозглашает нечто, именуемое экспрессионизмом, и содержит практически все, что должен содержать уважающий себя манифест: историческую перспективу, полемику и конструктивную программу. Соколов выступает против двух хорошо известных «-изм'ов»: имажинизма и футуризма, но его интерпретация двух знакомых всем понятий не совсем обычна. Соколов заявляет, что имажинизм (который у него называется «имажизм») — это лишь метод, а не течение; что пользовались им Маяковский, Вадим Шершеневич, Константин Большаков и Сергей Третьяков и что расцвет его приходится на 1913—1915 гг. Что же до современного ему имажинизма 1919 г., то Соколов отмахивается от него как от псевдо-имажинизма, продешевившего собственные устои, нацеленного на газетные публикации и представляющего собой лишь жалкое подобие футуризма. С его точки зрения лучше было бы назвать его «гиперболизмом».

Футуризм же (для Соколова представленный Маринетти, Эзрой Паундом, Аполлинером и опять-таки Маяковским), напротив того, как бы он прежде ни был велик, ушел в прошлое: за девять лет своего существования он распался «на множество отдельных фракций», каждая из которых культивировала какую-нибудь одну сторону футуризма. Экспрессионизм не отрекается ни от одного из своих предшественников, но претендует на объединение фракций футуризма. Далее идет конструктивная, «революционная» часть, включающая: 1) отмену всех законов стихосложения, «от Гомера до Маяковского», с введением нового, «хроматического» стиха, основанного на схемах музыкального звукоряда; создание «полистрофики»; и 2) достижение «высшей эвфонии». Единственное предлагаемое Соколовым определение экспрессионизма состоит в том, что последний нацелен на «maximum экспрессии» и «динамику восприятия и мышления».

Стихи Соколова, сопровождающие «Хартию», весьма относительно иллюстрируют ее основные положения. Претенциозная пятистраничная «Фешенебельная ночь», предлагаемая как опыт хроматического стиха, есть не что иное, как

верлибры, несколько напоминающие «Зверинец» Хлебникова, и в остальном почти ничем не отличающиеся от ранней поэзии Соколова.

Он просто старается еще сильнее шокировать читателя («ветер-онанист», «твердое как после запора кало людей», «анальное отверстие дома»), но, как и раньше, соединяет эту антиэстетическую образность с салонным дендизмом «Чердака». И уж совсем часто он рабски следует по стопам имажинистов, столь поносимых им в полемической части книги, а также грешит «гиперболизмом», сравнивая крутизну подъема женской ножки со склонами Гималаев. В других стихотворениях он проводит весьма неоригинальные эксперименты с рифмами.

В «Экспрессионизме» Соколова, вышедшем летом следующего, 1920 г., не было стихов, как и почти ничего нового по сравнению с «Бунтом экспрессиониста»: снова встречаются те же фразы о «максимуме экспрессии и динамике восприятия», и опять провозглашается желание синтезировать все течения «аморфного русского футуризма», причем последний подразделяется Соколовым на имажинизм, ритмизм, кубизм и эвфонизм. По его словам, он провидит новую эпоху «высокого футуризма» (то есть экспрессионизма), который придет на смену «раннему футуризму», — точно так же как было с периодами итальянского Возрождения.

Нескромность последнего замечания разъясняется в другом месте брошюры: Соколов пишет о том, что когда он весной 1920 г. узнал о существовании европейского экспрессионизма, то возликовал при мысли о том, что теперь он докажет Львову-Рогачевскому, что течение это не курьез, а часть мощного движения, распространившегося по всей Европе и затронувшего уже Германию, Австрию, Чехию, Латвию и Финляндию. Неожиданно открывшиеся перспективы вызвали у Соколова очевидное головокружение, и, как результат, в этой его работе больше победных фанфар, чем смысла; соответствующим образом крайние формы приобрела и его предрасположенность к синтезу: он не только щедро оделяет званиями гениев некоторых своих современников, но и заявляет на манер Хлестакова, что создал теорию экспрессионизма для театра, соединив театр Мейнингена, МХАТ, Сергея Дягилева, Всеволода Мейерхольда, Алексея Крученых, Николая Евреинова, Вячеслава Иванова, Макса Рейнхардта, коммунистического комиссара по культуре Керженцева, Александра Таирова и Маринетти.

Соколов приводит источник своей осведомленности о западноевропейском экспрессионизме: Теодор Маркович Левит (род. 1904), туманная фигура на литературных задворках того времени; он, как и Маяковский, писал тексточки к плакатам «РОСТА», упоминается как футурист в перечне «Объединения поэтов», был автором немногих поэтических публикаций, позднее состоял членом группы «Московский Парнас» с экспрессионистской ориентацией, а вскоре исчез с литературной сцены. Именно он, очевидно, познакомил Соколова с широко известной книгой Казимира Эдшмидта «Über den Expressionismus in der Literatur und

die neue Dichtung», в результате чего Соколов решил, что его и Эдшмидта основные положения «совпадают» не только «по поэтико-техническому подходу», но и по философскому и историческому. Однако немногочисленными приводимыми им примерами такого совпадения являются желание «познать сущность предмета» и декларация о существовании экспрессионизма во все времена и у всех народов⁹.

На этот раз Соколов писал как глава группы и назвал еще троих русских экспрессионистов: Бориса Земенкова, Гурия Сидорова и Сергея Рексина¹⁰.

Борис Сергеевич Земенков (р. 1902), как и Соколов, был теоретиком и поэтом. Его единственный стихотворный сборник «Стеорин [sic!—В. М.] с проседью: военные стихи экспрессиониста» (1920) состоит из поэтических впечатлений, почерпнутых из собственного опыта Гражданской войны, и по швам трещит от катахрез, сильно напоминающих образы Шершеневича, который оказал, по-видимому, влияние также на метрику и рифмы Земенкова. Чуть позже был издан опус «Корыто умозаключений» (1920), писавшийся в конце 1919—начале 1920 гг. В нем Земенков пытался подвести фундамент под экспрессионизм в изобразительных искусствах. Это туманное эссе, напичканное иностранными словами, значение которых, как можно заподозрить, не вполне ясно для автора, в целом, однако, стоит ближе к идеям западного экспрессионизма, чем к теории Соколова. Земенков выдвигает в качестве конечной цели мироздания постулат «дематериализации», а от искусства требует не истины, а убедительности, по силе равной заклинанию.

Гурий Сидоров к тому времени был не только автором двух стихотворных сборников, но и ветераном молодого советского кино: он был исполнителем одной из ролей в фильме Маяковского «Не для денег родившийся» (по «Мартину Идену» Джека Лондона). Обе его книги—«Расколотое солнце» и «Ведро огня»—довольно косноязычные подражания Маяковскому (особенно «Облаку в штанах»), Шершеневичу (в рифмах) и Большакову (в аграмматизме). Несмотря на подражательность, его стихи не лишены некоей дикой своеобразности. Вступление в ряды экспрессионистов дало, вероятно, жизнь третьей его публикации («Ходули», 1920), обложку к которой выполнил Земенков. Наполнением и этого, и следующего тоненького сборничка «Ялик» (опубликованного в том же 1920 г., но состоящего в основном из более ранних стихов), была главным образом бурно-эмоциональная любовная лирика и гротескные городские пейзажи. Стих—белый и рифмованный, а в метрике используются все подручные средства от традиционных размеров до верлибра. Стихи исполнены самоутверждения и отдают модным «космизмом», не упуская из виду и апокалиптику. Нервные, беспорядочные и экстатические ноты поэзии Сидорова уже не звучат, однако, в последнем из известных нам его сборников «Стебли» (1922)—поэтическом изложении его романа с замужней женщиной, в чем-то перекликающемся с поэзией Василия Каменского.

Соколов между тем продолжал публиковать свои теоретическиеopusy—самую серьезную заявку в этом жанре он сделал в «Бедкере по экспрессионизму» (1920): это был пик русского экспрессионизма перед его внезапным закатом. Здесь Соколов предпринимает наивную попытку «углубить» свои ранние теоретические положения, используя множество пышно звучащих «-измов» и приводя как можно больше известных имен. Соколов продолжает придерживаться своего изначального призыва к «максимуму экспрессии», но приходит к выводу о недостаточности декларированного им ранее синтеза футуризма. Он заявляет, что в его экспрессионизме присутствует не только новизна видения, но и синтез всех достижений во всех искусствах. Чтобы дополнить свой, по его выражению, «синтетизм», Соколов добавляет два существенных понятия: «европеизм» и «трансцендентализм-ноуменализм». В конечном итоге все сводится к гимну Анри Бергсону, чья философия объявляется преемницей устаревшего христианства. Далее по всему трактату разбросаны неразвитые идеи и утверждения, как, например, о существовании 20—30 измерений и 20—30 чувств или о предчувствии конца. Он также намекает на внушительнейшую духовную подкладку своего экспрессионизма, включающую оккультизм, антропософию и т. д. В предвкушении вполне заслуженной критики Соколов спешит дополнить трактат заявлением, что его экспрессионизм отнюдь не сводится к желанию нескольких поэтов любой ценой украсить себя звучным «-измом», чтобы хоть как-то прикрыть посредственность своих стихов.

В то же время, или, пожалуй, чуть раньше, Соколов публикует «агитационную листовку» «Ренессанс XX века», в которой провозглашает явление «пан-футуризма». Перечень принадлежащих к этому течению ученых, писателей и исследователей (среди которых упоминаются Бергсон, Эйнштейн, Лосский, Роман Якобсон, Василий Розанов), а также художников и поэтов (среди них названо только четверо из России: Маяковский, Соколов, Шершеневич и Хлебников)—бесконечен и превращает листовку в настоящую оргию имен, к которым Соколов добавил еще один перечень—выдающихся «пассеистов». В завершение всего этого каталога автор именует себя «русским Маринетти» и «с Синайских высот мысли» провозглашает пришествие «Ренессанса двадцатого века».

Несмотря на все усилия Соколова, дни его экспрессионизма были сочтены, и все попытки оживить его пропали втуне. Одной из причин неудачи послужило то, что Соколов (как и его собратья-экспрессионисты) так и не смог отстраниться в своей поэтической практике от имажинизма, бывшего тогда последним криком поэтической моды. Соколов в известной мере подражал рифмам Мариенгофа и образности Шершеневича, часто «слизывал» и окарикатуривал ранние до-имажинистские стихи последнего—что, вероятно, для Шершеневича было и лестно и забавно. Во всяком случае, позднее Шершеневич писал, что наиболее убийственная критика его поэзии содержится не в шаманском бормотании марксистских критиков фричей и коганов, а в сборнике стихов Соколова¹.

Есть основания полагать, что все три экспрессиониста пытались присоединиться к имажинистам, но, видимо, получили от ворот поворот. Второе издание сидоровского «Ялика» вышло в издательстве «Имажинисты». Земенкову удалось привлечь двух имажинистов, в том числе и самого Шершеневича, к участию в альманахе «От мамы на пять минут» (1920), под маркой «Фаршированные манжеты», включавшем его собственные стихи. Что же до Ипполита Соколова, то в 1921 г. он издал следующий трактат, «Имажинистика», написанный в целом на гораздо более высоком уровне, чем вся его экспрессионистская теоретика, и заставляющий заподозрить автора в серьезном намерении возглавить движение имажинистов и стать его теоретиком. В своей работе Соколов использует статистический метод применительно к исследованию тропов и пытается проследить качественную и количественную эволюцию тропов в русской поэзии, начиная с Кантемира. «Имажизм» (здесь он снова настаивает на том, что по-русски следует говорить именно так) рассматривается им как логическая и венчающая стадия этой эволюции.

Соколов даже указывает пути, по которым должен в будущем развиваться образ, подходя здесь к некоторым положениям будущего конструктивизма.

Все три экспрессиониста «первого периода» готовили к изданию новые сборники стихов, а Соколов собирался исследовать экспрессионизм в театре и живописи и, кроме того, объявил о выходе книги под названием «Опыт построения программ немецкого, французского, итальянского и английского экспрессионизма». Вышеупомянутая книга Эдшмидта была заявлена к изданию в переводе Теодора Левита, с его же предисловием и комментариями¹².

В 1921 г. перво-экспрессионисты после распада их сообщества предприняли попытки слияния с некоторыми, вырвавшимися, как грибы, недолговечными группками того периода. Земенков переметнулся к ничевокам; странствия же Соколова оказались более запутанными. Земенков подал заявку на членство у ничевоков 15 апреля 1921 г., и уже двумя днями позже подписался под одним из их «манифестов». Затем он написал собственный «декрет» о живописи, стал членом «трибунала» ничевоков и собирался издать свой поэтический сборник в их издательстве «Хобо». Большая часть этой его деятельности шла прямо вразрез с их часто цитируемым лозунгом, в частности, провозглашавшим: «Ничего не пиши, ничего не публикуй»¹³.

Ничевоки, чья история заслуживает более пристального внимания и насчитывает немало примечательных моментов, возникли в Ростове-на-Дону в 1920 г. с малообещающей тоненькой книжечки «Вам». Сборник состоял из воинственного и бессвязного манифеста, «хоронившего» как имажинизм, так и экспрессионизм, и некоторого количества стихов, являвших собой бледное подражание имажинистам. К чести ничевоков надо однако сказать, что, когда «движение» двинулось в Москву, они открыто признали имажинизм¹⁴. В одном из их манифе-

стов заявлялось, что ничевоком может быть любой¹⁵; они подразделяли себя на ничевоков в творчестве и ничевоков в жизни. Лишь один из них вырос в поэта, чье творчество заслуживает внимания,—Рюрик Рок, лучшие строки которого можно найти в поэме «От Рюрика Рока чтение» (1921), но даже в этом произведении с его апокалиптическими нотами он по сути остается имажинистом (с примесью «скифского» Есенина и Маяковского). Идеология ничевоков состояла не только из революционного нигилизма с заявленной целью разложить и деморализовать литературу, но и из антиматериализма с примесью некоего неоиdealизма. В некоторых несущественных моментах их эстетика перекликалась с экспрессионизмом. Ничевоки действовали до начала 1923 г., а в январе и в феврале 1922 нападали на Маяковского, которому отказывали в праве производить чистку в советской поэзии. Эта попытка ничевоков потерпела крах, повлекший за собой их осуждение; «честь» последнего они разделили в такой неожиданной компании, как Ахматова и Вячеслав Иванов¹⁶. Высшим достижением ничевоков стали два издания «Собачьего ящика» (1921 и 1923 гг.), в которых они почти признались в своем стремлении стать русскими дадаистами и в которых, на сей раз в полном согласии с их лозунгами, нет стихов. Здесь будет уместно заметить, что Рюрик Рок готовил книгу о дадаизме в его связи с экспрессионизмом и издал в своем переводе «Чапелинаду» Ивана Голля¹⁷.

В последнем издании «Хобо» были объявлены три поэтических книжки «фуистов», что является интересным свидетельством не только связей между двумя поэтическими течениями того времени, но и перехода, как мы увидим ниже, от «имажинистского» экспрессионизма к «центрифугистскому».

Фуисты начали свою деятельность в начале 1921 г., опубликовав сборник под лаконичным названием «А». Одним из трех соавторов был Ипполит Соколов, вкладом которого были четыре стихотворения, наполненные зловещими и апокалиптическими, как и в «Бедекере по экспрессионизму», образами. В этих стихотворениях присутствуют и урбанизм, и знакомое уже желание шокировать читателя, но кроме того появляются *Ленин, радио и «победа новых сил»*. Далее Соколов не поддерживал связи с фуистами; и лишь один из авторов сборника остался фуистом до конца: это был Борис Перелешин, к которому в следующем сборнике («Мозговой ражжж», 1922 г.) присоединился Николай Лепок, как и он отстаивавший разрушение образа. В апреле 1923 г. членом группы стал Борис Несмелов. В апреле 1923 г. они выпустили три поэтических сборника¹⁸, на чем история фуизма завершается. Их теории в том виде, в каком они представлены во вступительных заметках к каждому из сборников, хотя и усложнены привнесенной азиатчиной, явно свидетельствуют о застое и разброде. Несмелов и Перелешин впоследствии были связаны с Крученых¹⁹. Несмотря на слабость теории, кое-что в поэзии фуистов может вознаградить не только исследователя, но и рядового читателя. Их рифмы и в некоторой мере поэтический синтаксис определенно

заслуживают внимания. Сергей Бобров, самый значительный из вождей «Центрифуги», с благосклонностью относился к Лепоку и Перелешину и писал об их творчестве как об ответвлении своего направления²⁰.

Фуизм, впрочем, ознаменовал переход к экспрессионизму «Центрифуги». Корни этой второй фазы русского экспрессионизма можно найти в 16-страничном сборнике «Экспрессионисты», изданном в Москве в 1921 г. В нем участвовали, помимо вездесущего Ипполита Соколова, Сергей Спасский, Евгений Габрилович и Борис Лапин. Стихи Соколова были обильно представлены в этой его, по всей видимости, прощальной поэтической публикации. В них мало нового по сравнению с написанным ранее: то же увлечение тропами, строящимися на отдельных ассоциациях или шокирующих контрастах, разве что теперь в них иногда происходит «обнажение приема», и тот же самый свободный стих (иногда рифмованный). Темы, главным образом, эротические, но есть и теософские стихи, и апокалиптические. Сергей Спасский (1898—1956) в течение своей многообразной, но в основном развивавшейся на литературной периферии карьеры часто соприкасался с авангардистами, по сути же остался неосимволистом (что особенно заметно по его стихам в «Экспрессионистах»).

Иногда его стихи могут напоминать Пастернака, что, разумеется, не противоречит его базовому неосимволизму²¹.

Те же пастернаковские (или, скорее, «центрифугистские») черты можно увидеть в смелых, хотя и туманных образах Бориса Лапина (1905—1941), который вместе с Евгением Габриловичем (1899—1994) вскоре занял ведущее положение на этом позднем, не-имажинистском, ориентированном на «Центрифугу» этапе русского экспрессионизма. Проза Габриловича в «Экспрессионистах» изукрашена изысками пунктуации и типографского набора, контрастными синтаксическими структурами, а также фрагментацией, разноплановостью, повторами и паузами. Этот прозаический киносценарий с вкраплениями лирических стихов носит печать сходства одновременно с Андреем Белым и Виктором Шкловским.

Эти же особенности можно заметить и в другом экспрессионистском произведении Габриловича — «Ламентации», опубликованной в «Молниянине» (М., 1922), где снова безраздельно царит фрагментация, а минимумы описательной прозы перемежаются потоками сознания. С Габриловичем в этом сборнике соседствует Лапин, представленный четырнадцатью стихотворениями. Поэзия Лапина, явно незрелая, привлекает внимание странной смесью метрической и метафорической сдержанности (особенно при сопоставлении с имажинистами и их последователями) с показной эрудицией. Заметна и сильная пронемецкая ориентация, особенно в эпиграфах и посвящениях (Эренштейн, Э. Т. А. Гофман, Якоб Ленц); некоторые стихотворения даже носят немецкие названия. Заметна и дань, отданная «Центрифуге»: эпиграф из Боброва, посвящение Ивану Аксенову, некоторое влияние Пастернака. Поэзии Лапина присуща, однако, известная остра-

ненность, доходящая до абсурда, что делает его предшественником обэриутов. «Молниянин» же замахивался на большее, чем простая публикация образчиков экспрессионистской прозы и поэзии: он открывается претенциозным, насыщенным аллюзиями манифестом, из которого следует только то, что Габрилович и Лапин считают себя экспрессионистами; русский футуризм они отвергают как изживший себя и приносят дань уважения группе «Московский Парнас» (кстати, и издавшей «Молниянина»). Экспрессионизму их не дано никакого определения, если не считать слов о том, что они перестраивают свои железные лиры на лирический лад, что тем не менее не означает «возврата к „Casta diva“». Весьма интересен список предшественников, причем оказывается, что сияющий мир экспрессионизма не может похвалиться практически никем, кроме Асеева, Аксенова, Иоханнеса Бехера, Боброва, Альберта Эренштейна, Пастернака и Хлебникова.

«Московский Парнас», чьим ответвлением считали себя экспрессионисты второй волны, на деле представлял собой всего лишь последнюю ступень эволюции группы «Центрифуга», соединяя в себе дореволюционный неосимволизм с футуризмом. Разумеется, еще была жива сама «Центрифуга», а «Московский Парнас» имел в своем составе и поэтов, которые никогда к «Центрифуге» не принадлежали, например, Бенара, Адалис, Шишова, В. Ковалевского и др., однако, очевидно, «Московским Парнасом» заправляли Сергей Бобров и Иван Аксенов, два очень влиятельных в московских литературных кругах начала 20-х гг. вождя «Центрифуги». Группа выпустила два номера одноименного альманаха, первый из них так и не поступил в продажу. Читателей смогли только известить, что среди авторов — Бобров, Аксенов, Асеев, Спасский и Габрилович. Второй номер вышел в свет. В его составе были стихи, проза и критические статьи Боброва, поэзия Аксенова (который во вступительной заметке к сборнику подчеркнул компонент бессознательного в искусстве, связывая его с характерной для всякого творца попыткой припомнить виденное во сне) и еще одного «центрифугиста», Евгения Шиллинга; рассказ, написанный Лапиным (чьи стихи также вошли в сборник) в соавторстве с Габриловичем, и рецензия Левита на книгу о Э. Т. А. Гофмане. В этом альманахе особенно интересным для нас представляется изобилие переводов из немецких экспрессионистов. Переводы эти выполнены, главным образом, Лапиным, и большинство из них сопровождается заметкой об авторе, иногда с его биографией, а также сообщением о намеченных к изданию сборниках переводов его произведений. Среди всего этого материала есть очерк Виланда Херцфельде о похоронах другого экспрессиониста, Альфреда Лихтенштейна; поэзия самого Лихтенштейна (представленного в качестве величайшего поэта раннего экспрессионизма), а также Якоба Ван Ходдиса и Георга Хайма. Встречаются отсылки (эпиграфы и пр.) к произведениям других европейских поэтов и писателей, а также переводы, начиная с Ангелуса Силезиуса и кончая ма-

известным дадаистом Теофилом Мюллером, от Жюль Ромена до поэта-коммуниста и функционера Коминтерна Анри Гильбо.

Именно «Московский Парнас» опубликовал, кроме того, в октябре 1922 г. (на обложке — 1923) единственный сборник стихов Бориса Лапина. Сборник, который называется «1922-ая книга стихов», был не только самым многообещающим во всем русском экспрессионизме, но, по иронии судьбы, и ознаменовал его финал. В насыщенном аллюзиями предисловии к сборнику Лапин заранее отвергает все возможные обвинения в неофутуризме, а заодно нападает на футуристов²². Невероятно, но противоядием зловредному футуризму и вообще идеалом должен послужить русский и немецкий романтизм начала XIX столетия (жизнь в поэзии в противопоставлении «фокусничеству и актерству» современников-футуристов). Упоминаются (или цитируются) Жуковский, Новалис²³ и Шеллинг, а ниже, в одном из стихотворений, Лапин именует своими прародителями Тика, Brentano и Эйхендорфа. Вошедшие в сборник сорок семь стихотворений не дают увидеть такой преемственности, но имена, мотивы и отголоски романтической поэзии представлены на страницах книги во множестве: кроме приведенных выше, мы встречаемся с Э. Т. А. Гофманом, Клейстом, Фридрихом Шлегелем и Ла Мотт-Фуке. Этим немецко-западноевропейский слой текстов не исчерпывается: встречаются также имена Шиллера и Клопштока, Киплинга, английской баллады (присутствует даже американский местный колорит — в упоминании Чикаго и слове «босс»). С русской стороны к Жуковскому присоединяются Лермонтов, Марлинский и Фет. Едва ли после Жуковского в России встречалась подобная беззаветная приверженность немецкому романтизму, которому соответствует хотя бы отчасти тематика стихов Лапина: поэзия, смерть, мотив «последнего романтика», алхимия, астрология; частично все это вырастает из поклонения Сергея Боброва и ранних «центрифугистов» Гофману. Эрудиция Лапина в стихах сравнима с бобровской, в них можно найти отсылки к трудам Боброва и даже его живую интонацию, а открывающее сборник стихотворение — это поэтическое изложение манифеста «Центрифуги» 1914 г. Присутствует, кроме того, и отчетливо пародийный элемент, который можно истолковать как приложение немецкой романтической иронии к контексту 1920-х гг. в России; как бы то ни было, эта нота доходит до абсурда, — опять-таки, предвосхищая Хармса и других обэриутов. И, наконец, культ Хлебникова²⁴: стихотворение на его смерть, отдельные неологизмы в его духе, примеры использования его «внутреннего склонения», — пока, наконец, в «Послесловии» Хлебников не преподносится изумленному читателю как тот, кто нашел желанную золотую середину между футуризмом и неоклассицистскими течениями.

Книга Лапина оставляет по большей части странное впечатление, возникающее главным образом потому, что романтическое «содержание» преподносится под покровом авангардизма: здесь и неуместные эпитеты, и общее пристрастие

к абсурду, оксюморону и перевертыши (*тихо и шумно, североюг, а дол опущен взору*), и склонность к смешению всего со всем. Встречается также немало нарушений грамматики и синтаксиса, хотя они используются сдержанно: *убья, улыбая, очень любовь, очень кровь*. Лапин, как подмастерье «Центрифуги», увлекается метрическими экспериментами: его привлекают необычные формы «ударника», и он даже изловчился переложить «дольник» в сафическую строфу. Некоторые, по меньшей мере, из лапинских метрических изысков представляют собой попытку передачи в стихе джазовых ритмов (см. послесловие к сборнику). С лексической стороны поэзия Лапина — это занятный винегрет из имен, грубых слов, технических терминов, иноязычных слов и неологизмов; звукопись же характеризуется использованием параномасии и разнообразных ухищрений в области рифмы: ассонансов, расщепленных рифм, удаления одна от другой рифмующихся колонок и пр.

Книга заканчивается адресованным Габриловичу прозаическим посланием, где можно распознать несколько экспрессионистских идей, хотя само слово «экспрессионизм» не упоминается ни разу. Лапин говорит об ускользающей сути предметов, противопоставляя футуристическому понятию слова как материала экспрессионистское слово как откровение, и утверждает новое бытие.

Книгу Лапина — хотя и не шедевр, но интересную и многообещающую — однако почти не заметили. Брюсов в своей рецензии²⁵ снизошел до признания одаренности Лапина, но порицал его за искусственность, вычурность образов, «отчаянные» метафоры, детское искажение языка и затемненность смысла (в который, как Брюсов сам спешит оговориться, сможет вникнуть любой читатель Малларме, декадентов и футуристов).

Книга эта ознаменовала конец русского экспрессионизма. Когда в ноябре 1924 г. Брюсовский институт (выпускником которого был Лапин) организовал Вечер современной поэзии, то поэзию эту представляли: «ЛЕФ», «Октябрь», «Молодая гвардия», «Перевал», имажинисты, но не экспрессионисты, фуисты или ничевоки. Ипполит Соколов с головой ушел в советский кинематограф²⁶; Земенков занялся книжной иллюстрацией, писал искусствоведческие книги, а позднее стал сотрудничать с художественными музеями²⁷; Габрилович сначала присоединился к конструктивистам, потом стал крупной величиной как журналист, потом — как киносценарист. Экспрессионистский период жизни в его мемуарах²⁸ отсутствует. Лапин также сблизился с конструктивистами: он забросил поэзию и вошел в историю советской литературы, главным образом, как журналист, специализировавшийся на окраинах России. Он много ездил за границу и написал — сам и в соавторстве — множество путевых заметок. Он верно следовал всем извивам и поворотам советской политики в литературе: его очерки вошли, помимо прочего, в сборник, посвященный строительству Беломорско-Балтийского канала, и в альманах под заглавием «И жизнь хороша и жить хорошо». Занимался он и пе-

реводами. Перед самой Отечественной войной он стал военным корреспондентом. Продолжал писать стихи, но редко их публиковал, используя их, главным образом, в своих книгах очерков. Кое-что из неопубликованного, что сохранилось в архиве вдовы Ильи Эренбурга, вошло в антологию «Советские поэты, павшие на Великой Отечественной войне»¹⁹. В этих стихах, даже тех, которые датированы 1923 г., нет ничего от авангарда.

Вот поверхностная история русского экспрессионизма. Детальный его анализ, который позволит определить его связи с западной литературой и поэзией современников в России,— дело будущего; здесь мы можем представить только предварительные наброски, некоторые итоги творчества. Экспрессионизм зародился в России в 1919 г. В одной из тех многочисленных групп, которые пытались выстроить новую поэзию авангарда на развалинах предреволюционного русского футуризма. Продержался он до 1923 г. Пионером его стал Ипполит Соколов, стремившийся теоретически обобщить идеи русского футуризма, но в собственном творчестве продолжавший традиции «Мезонина поэзии» и имажинизма. Узнав о «подлинном» западном экспрессионизме, Соколов был вынужден частично изменить и существенно расширить основные положения своей теории, но хватил через край— и его экспрессионизм лопнул как мыльный пузырь. Соратники Соколова по этому раннему, имажинистскому этапу экспрессионизма были в контакте с некоторыми другими авангардными течениями того времени, как, например, с ничевоками и фуистами, проявлявшими, в свою очередь, некоторый интерес к экспрессионизму.

Второй этап связан с именами Лапина и Габриловича, для которых экспрессионизм был сплавом «Центрифуги», немецкого экспрессионизма, Хлебникова и немецкого же романтизма. «Центрифуга» в этот свой последний период существования подошла вплотную к немецкому экспрессионизму— гораздо ближе, чем любая разновидность собственно экспрессионизма в России.

Бесспорным достижением русского экспрессионизма стала поэзия Бориса Лапина. Его стихи— с их подлинными или потенциальными достижениями— входили в оставшееся незамеченным течение, включавшее также позднюю поэзию Бенедикта Лившица, Михаила Кузмина, Ивана Аксенова и Сергея Боброва. Это течение вполне заслуживает изучения и ждет своего исследователя.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Приведем несколько примеров. Перевод главы 4 из 2-го изд. книги Оскара Вальцеля «Die deutsche Literatur seit Goethes Tod», изданной в России отдельной книгой под названием «Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии» (Пг., «Академия», 1922); «Экспрессионизм»

(под ред. Е. М. Браудо и Н. Э. Радлова) — сборник статей об экспрессионизме в переводе с немецкого («Всемирная литература», Пг.—М., 1923). В предисловии к сборнику сказано, что он призван устранить неразбериху в советском истолковании самого термина; А. Луначарский. *Несколько слов о немецком экспрессионизме.*— *Жизнь.* 1922, № 1; Е. Боричевский. *Философия экспрессионизма.*— *Шиповник.* 1922. №1; Б. Арватов. *Экспрессионизм как социальное явление.*— *Книга и революция.* 1922. № 6 (18). После продолжительного молчания не так давно появился сборник статей «Экспрессионизм» (М., «Наука», 1966). В этом сборнике экспрессионистами названы многие художники и театральные деятели дореволюционного и советского периода— даже в работах Маяковского обнаружены экспрессионистские черты. [С. 12].

² А. Луначарский считает экспрессионистами Маяковского, Василия Каменского, Асеева, Третьякова и, «отчасти», Пастернака («Георг Кайзер». *Собр. соч.* в 8 т. Т. V. М., 1965. С. 420). Э. Голлербах в «Поэзии Давида Бурлюка» (*New York, 1931. P. 22—23*) находит у него «некоторое сродство» с экспрессионизмом; он также называет экспрессионистским позднее творчество Михаила Кузмина и добавляет, что экспрессионизмом в той или иной степени затронуты все «прогрессивные явления в искусстве», признавая, однако, что само понятие экспрессионизма «расплывчато». В своем претендующем на полноту исследовании «Экспрессионизм в России» (*Груды Вятского педагогического института. Т. 1, вып. 4, 1928*) К. В. Дрягин пытается доказать, что в драматургии Леонид Андреев скорее экспрессионист, чем символист. Маяковского он также считает экспрессионистом, правда, не в чистом виде. В незаслуженно забытой книге И. И. Иоффе «Синтетическая история искусств: Введение в историю художественного мышления» (Л., 1933) поэзия Пастернака представлена как типичный пример экспрессионизма («психический функционализм»), в самой основе которого лежит якобы «деформация видимого». Из последних попыток приложения этого понятия к русской литературе можно отметить следующие: фрейдистский анализ творчества Юрия Олеши с попыткой дать определение экспрессионизма содержится в работе: W. E. Harkins: *The Theme of Sterility in Olesha's «Envy».*— *Slavic Review, XXV, № 3, 1966*; вступительная заметка Алексиса Раннита Zabolotsky — *A Visionary on the Crossroads of Expressionism and Classicism* к «Стихотворениям» Николая Заболоцкого *Washington — New York: Inter-Language Literary Associates, 1965*; и несколько вольное обращение с термином в: J. von Guenther. *Die Literatur Russlands. Stuttgart. Union Verlag, 1964.* Фон Гюнтнер называет Ремизова «первым русским прозаиком-экспрессионистом» [С. 186] и, противореча самому себе, Замятина— «первым русским экспрессионистом» [С. 197]. Он также считает Пришвина «экспрессионистом-природоописателем» [С. 187], Заболоцкого — «экспрессионистом, склоняющимся к сюрреализму» [С. 213], и замечает, что Василий Казин «писал насыщенным экспрессионистским языком» [С. 197].

³ *История русской советской литературы в трех томах.* М., 1958. Т. 1. С. 595.

⁴ Э. Бик (Сергей Бобров). Обзор в журнале «Печать и революция» № 1, 1922. С. 299.

⁵ Ипполит Соколов. *Бунт экспрессиониста.* М., 1919. С. 6.

⁶ Ипполит Соколов. *Экспрессионизм.* М., 1920. С. 3.

⁷ В этой книге пагинация проведена в алфавитном, вместо цифрового, порядке.

⁸ *Бунт экспрессиониста.* С. 17.

⁹ Книга Эдшмидта, на которую ссылается Соколов, издана в Берлине в 1919 г. Незаметно однако, чтобы Соколов был непосредственно знаком со статьей Эдшмидта (восходящей к тексту его выступления в 1917 г.), поэтому можно предположить, что он знал о ней только в устной передаче Левита. Многие положения Эдшмидта, кстати, входят в прямое противоречие с теоретическими писаниями Соколова.

¹⁰ Рексин, однако, написал только одну имажинистски направленную поэму «по-маяковски», напечатанную в сборнике «Явь» (М., 1919). У него нет ни одной публикации совместно с имажинистами.

¹¹ *Вадим Шершеневич: 2 × 2 = 5: Листы имажиниста. М., Имажинисты, 1920. С. 16; Иван Грузинов также презрительно отзывался о Соколове в «Гостинице для путешественников в прекрасном», № 4, 1924. С. 13.*

¹² См.: *Экспрессионизм. С. 8.* Вениамин Каверин упоминает Левита как соратника по группе «Зеленое кольцо» в 1919 г., отзываясь о нем как о «юноше необычайных способностей и познаний» (В. Каверин. *Автобиографические рассказы. М., Библиотека «Огонька», 1961. С. 54.*

¹³ *Ничевоки: Собачий язык. М., 1923. С. 8.*

¹⁴ *Там же. С. 8.*

¹⁵ *Там же. С. 6.*

¹⁶ См.: *Маяковский. Полное собрание сочинений в 13-ти томах. Т. XII. М., 1919. С. 461.*

¹⁷ *Рюрик Рок. Сорок сороков: Диалектические поэмы, ничевоком собранные. М., 1923. С. 4.*

¹⁸ «Бельма Салара» Перелешина; «Диалектика сегодня» Перелешина и Лепока и «Родить мужчинам» Несмелова — все три в апреле 1923 г.

¹⁹ Несмелов, например, написал предисловие к «Четырем фонетическим романам» Крученых (М., 1927).

²⁰ *Печать и революция. 1922, № 1. С. 301.*

²¹ Спасский был очень плодовитым поэтом, который умудрился опубликоваться в большем количестве мест, чем любой другой русский литератор. Его литературный дебют состоялся в Тифлисе, позже он публиковал свои стихи не только в Москве и Петрограде (Ленинграде), но и в Пензе, Нижнем Новгороде, Рязани и Самарканде. Перед тем, как примкнуть к экспрессионизму, он был близок к футуристам: К. Большаков написал предисловие к его поэтическому сборнику «Как снег» (М., 1917), он хорошо знал Хлебникова, сотрудничал в «Газете футуристов» и читал свои стихи в «Кафе поэтов». В 1930 г. он вошел в группу «Перевал». Кроме нескольких собственных поэтических сборников, он много публиковался в альманахах различного толка и направлений (например, «Без муз», «Явь», «Сопо» и даже в антифутуристическом «Чете и нечете»). Значительно больший интерес, чем поэтические сборники, представляет его автобиографическая повесть в стихах «Неудачники» (М., 1929) и небольшой роман «Парад осужденных» (Л., 1931). Среди персонажей последнего — Велимир Хлебников, а действие разворачивается в московских колониях анархистов вскоре после революции. Заслуживает внимания также его книга воспоминаний «Маяковский и его спутники» (Л., 1940).

²² Трудно сказать, кого он имеет в виду под «футуристами». Мне кажется, что эти «футуристы» — на самом деле зарождающиеся конструктивисты, возможно, способствовавшие развалу послереволюционной «Центрифуги».

²³ Ср. с интересом к Новалису поэта В. Петникова.

²⁴ См. также «Хлебникову» Лапина в «Молниянине» и стихотворение В. Ковалевского «На смерть Хлебникова» в его № 2 «Московского Парнаса».

²⁵ *Печать и революция № 4. 1923. С. 136.*

²⁶ Его первой работой на эту тему была книга «Киносценарий: Теория и техника» (М., 1926). Позднее он написал монографию «Чарли Чаплин: Жизнь и творчество» (М., 1938) и был состави-

телем «Истории советского киноискусства звукового периода» (М., 1940). Вообще то, как поэты-авангардисты переключились на кинематографию, заслуживает отдельного исследования. Юрий Рок и его брат Мариан Горинг стали кинорежиссерами, они издали в соавторстве книгу об искусстве США: «Хеп, хеп, мистер» (М., 1926); однажды оставшись за границей во время поездки в Европу, они продолжали свою деятельность в кинематографе. Шершеневич переключился с имажинистской поэзии на биографии киноартистов. Крученых написал книгу «Говорящее кино» (М., 1928). Особого внимания заслуживает сильное влияние немецкого экспрессионистского кино, проявившееся в последнем поэтическом сборнике Кузмина «Форель разбивает лед» (Л., 1929).

²⁷ Его книги: *Ударное искусство окон сатиры* (1930); *Графика в быту* (1930); *Гоголь в Москве* (1954); *Памятные места Москвы* (1959); *Очерки московской жизни* (1962).

²⁸ *Евг. Габрилович. О том что прошло.* М., 1967.

²⁹ *Библиотека поэта.* БС, М.—Л., 1965.

Г. А. Морев
Санкт-Петербург

К ИСТОРИИ РУССКОГО АВАНГАРДА: Статья А. Туфанова «Новый эго-футуризм»

Появление в печати ряда материалов к биографии А. В. Туфанова (1877—1941?)¹, дополняющих и уточняющих разыскания, предпринятые в свое время Ж.-Ф. Жаккаром и Т. Л. Никольской—составителями первого комментированного издания туфановских текстов², подтверждает справедливость принадлежащего покойному М. Марцадуре определения филологической работы по построению документированной истории русского авангарда как *work in progress*³.

Не удивительно, что документы, полностью или частично обнародованные к сегодняшнему дню, касаются позднего (1922—1930-е гг.) периода деятельности Туфанова—Председателя Земного Шара Зауми, «новатора-архаиста»⁴ и автора «Ушкуйников» (Л., (1927)); однако обстоятельства последних лет жизни Туфанова, в особенности после его ареста 10 декабря 1931 г. по «делу № 4246—32», более известному как «дело Детского сектора Госиздата», до сих пор являлись предметом догадок и предположений, не всегда обоснованных⁵.

В то же время рассмотрение выглядящего в этом смысле сравнительно благополучно раннего периода литературной биографии Туфанова также требует уточнений. Мы имеем в виду необходимость ввода в научный обиход сведений о первом собственно литературном печатном выступлении Туфанова—статье «Об эго-футуризме», оставшейся до недавнего времени вне поля зрения исследователей⁶. Статья Туфанова увидела свет в составе «литературного журнала-сборника» «Свежие силы», «органа новейших и начинающих авторов», вышедшего в Петербурге в январе 1914 г.⁷ Редактировавшийся К. Д. Давыдовым (Закавказским) и числивший среди других авторов Л. И. Гумилевского, М. Л. Моравскую, В. В. Баратынского и др., журнал намеревался ответить давно назревшей потребности в издании, посвященном произведениям только новейших и начинающих авторов»⁸.

Однако, «задавшись не коммерческой, а идейной целью»⁹, издание вынуждено было приостановить (несмотря на заявленную периодичность) свой выход на первом номере.

Статья Туфанова снабжена редакционным примечанием: «Не разделяя всецело взглядов автора, редакция все же помещает настоящую статью: «Свежие силы» должны служить трибуной для представителей всевозможных литературных направлений»¹⁰. Между тем известно, что никакого отношения ни к литературной группе эго-футуристов (в составе Игоря Северянина, К. Олимпова, Г. Иванова и Граалья-Арельского), образовавшейся в октябре 1911 г. и в ноябре 1912 (после выхода из нее Северянина) распавшейся, ни к основанной в начале 1913 г. «Интуитивной ассоциации» эго-футуристов (П. Широков, В. Гнедов, Д. Крючков), руководимой Иваном Игнатьевым, организатором издательства «Петербургский Глашатай», Туфанов не имел. Конец 1913 и начало 1914 г., когда была опубликована статья Туфанова, отмечены отчетливой тенденцией к сближению футуристических группировок: выпуск в Петербурге сборника «Рыкающий Парнас» с манифестом «Идите к чорту», подписанным Д. Бурлюком, А. Крученых, Б. Лившицем, В. Маяковским, В. Хлебниковым—членами кубофутуристической «Гилеи»—и Игорем Северяниным, знаменовал «недолговечный союз гилейцев с Северяниным»¹¹, а планировавшееся в то же время литературное турне Маяковского, Д. Бурлюка и Северянина по Крыму предполагало участие в нем эго-футуриста Игнатьева¹². Внезапная смерть Игнатьева, 20 января 1914 г. покончившего с собой¹³, привела к тому, что возглавлявшаяся им «ассоциация» блокировалась с Центрифугой¹⁴, а сам Игнатьев был объявлен центрифугистами (на страницах вышедшего в конце апреля 1914 г. альманаха «Руконог») «первым русским футуристом»¹⁵. На фоне этих событий, знаменовавших фактический распад эго-футуризма, получает объяснение и дебют¹⁶ Туфанова с неожиданной, казалось бы, манифестацией им «нового credo эго-футуризма»¹⁷.

Интерес Туфанова к «символизму» и, до некоторой степени, к «футуризму» в первый период творчества отмечен (со ссылкой на свидетельство самого Туфанова в автобиографии 1925 г.) Ж.-Ф. Жаккаром, справедливо замечаящим одновременно, что «детальное изучение литературной деятельности Туфанова этого периода не представляет значительного интереса, тем более что она во многом остается эпигонской. Однако, стоит обратить внимание на те ее стороны, которые помогают понять его последующие работы»¹⁸.

Именно в этой перспективе рассматриваемая нами статья имеет первостепенное значение, демонстрируя устойчивость ряда общих теоретических и частных положений в туфановской эволюции «от золоарфизма к зауми».

Действительно, отвлекаясь от общеиндивидуалистического пафоса статьи, сформулированное Туфановым credo («основной закон всех искусств») — «поэт должен давать только соответствия, ряды образов из великого символического трактата (<...>), в поэзии должно быть познание вне рассудочных форм, при котором внешней связи может и не быть» и т. д.—с одной стороны, содержит прямые отсылки к «предшественникам—символистам» и, в данном случае, к программной статье В. Брюсова «Ключи тайн» (1904)¹⁹, а с другой,—будучи осложнено от-

рицанием словотворчества и «быта»,—перекликается с позднейшими туфановскими формулировками «задач искусства»²⁰, являющимися, в свою очередь, шагом к созданию теории радикальной зауми.

Знаменательно также, что самая форма изложения при помощи гегелевской триады (тезис — антитезис — синтез), избранная Туфановым, будет вновь применена им в статье 1923 г. «Освобождение жизни и искусства от литературы», повторяющей в ряде случаев положения его дебютной работы²¹.

Приводимое Туфановым в тексте статьи стихотворение «Его» («Пролог к симфонии „Листья Мимозы“»), будучи кардинально переработано, послужило, очевидно, основой для одноименного стихотворения, открывающего книгу Туфанова «Эолова арфа» (Пг., 1917). Первоначальный текст стихотворения, как и текст статьи «Об эго-футуризме», в последующие годы не воспроизводился.

А. В. Туфанов

ОБ ЭГО-ФУТУРИЗМЕ

В жизни народов бывают эпохи, когда юные дети впереди отцов своих идут на героические горные вершины, а отцы в бессилии отказываются руководить их волевыми поступками; дети начинают жизнь с «общественности»; общественность—теза жестокой триады, в рамках которой обречены они уложить жизнь свою. Человеческая толпа любит «парсифалей», ибо души их горят состраданием к ней. Она любит их гибель, любит в герое самоотречение, и вожаки ее говорят: «Герой должен вовремя умереть».

Но почему же вовремя?..

Да потому, что «парсифаль», ушедший с Голгофы, страшен для современной ему толпы. Уход знаменует собой разобшествование, начало антитезы. Все развивается, превращаясь, чаще, чем думают, в свою противоположность; мудрость нередко превращается в безумие, блаженство— в муки, а «парсифаль»— в индивидуалиста, или даже в Касти Пьяни Ведекинда (см. «Пляска мертвых»).

По законам развития человеческого духа, общественный героизм неизбежно переходит в свою противоположность— индивидуализм, не имеющий границ. Есть, правда, исключения, когда он не переходит; но это— омертвление духа или рабий страх перед толпой, которая бросает камнями даже в утомленных героев, не погибших за нее, и клеймит их именем изменников. Толпа развращена «жертвой» и не признает эволюции, не признает естественной смены убеждений, называя ее «изменой», а омертвление духа кретинов мысли— верностью и честностью.

Но куда уходят бывшие герои толпы? Мы знаем, что в Швеции и Норвегии, после освободительного движения, интеллигенция выдвинула Гамсуна, Гейберга, Седерберга и др. писателей-индивидуалистов. Мы знаем, что, объявив крушение идеалов демократии, перешедшая в индивидуализм интеллигенция иногда объясняла свой уход словами: «души превратились в острова, с которых распались все мосты. Как жалки, как жестоки и смешны клички толпы бывшим героям, ушедшим на новый крест безграничного духовного одиночества!..»

«Все можно»,— говорит один из бывших героев, измученных толпой; и эта фраза полна глубокого смысла: отдал все, и общество не позаботилось об эквиваленте для души, а потому ищу и беру сам; все можно— и никто не осмелится бросить камнем, а если бросят, предъявлю вексель ко всему человечеству, своему вечному должнику».

Неизбежным звеном в этой жестокой триаде является синтез—безвольное созерцание. Воля к жизни привела на Голгофу. Стремясь к преодолению страданий, личность ушла в отрицание общественности и поставила в центр всего *его*; такая антитеза смягчила страдания, но не устранила их; в ее основе—та же воля, только направленная в самого себя.

И вот новое *credo* *ego*-футуризма.

Ставя в центре всего *его*, мы не принадлежим настоящему, но за нами будущее. Действительность, т. е. общественность, нас не приемлет, она нас сама отрешает от самой себя, отбросив к черте безвольного созерцания.

Представители чистого символизма—В. Брюсов, К. Бальмонт и Андрей Белый—творили, отрешаясь от действительности, как субъекты безвольного созерцания, а самое творчество обращая в познание путем интуиции, подобное радуге (по гениальному сравнению Шопенгауэра), тихо почившей на вечно-бушующем смятии брызг водопада.

Мы—навсегда отрешены, и благодаря такому отрешению, наша жизнь—поэма, и всякое творчество наше—художественное.

Нет места быту в наших произведениях. Мы стремимся к преодолению жестокой триады; вызывать бытовые видения при помощи людских настроений и бытовые настроения при помощи видений—противоречит этому преодолению и даже самому строю нашей личности. Мы—преображенная действительность, и реализм звучал бы фальшью в наших произведениях, в которых и действительность должна быть преобразена.

Мы—в лесу символов и выйти из него не можем; при всякой попытке выйти, напр., при чтении *злободневных отделов газет, журналов*, встает грозный призрак опошления поэмы каждого; мы творим только для того, чтобы освободиться от рядов представлений путем сопоставления их с «буквами» божественного трактата—Вселенной и чтобы дать место новым рядам. Творим не для славы, не для имени; славу создает толпа, а потому мы славы не приемлем. Подыскивание аналогий и новые слова нужны потому, что даже самые прекрасные слова людей не передают содержания нашего *его*: они ему равносильны.

Для истинного художника каждое слово, даже предложенное им самим новое,—ложь; оно, застывшее, годно только при омертвлении духа; выявлять содержание внутреннего опыта при помощи только слова—это значит говорить *злободневное*, что завтрашним днем будет погребено. Поэт должен давать только соответствия, ряды образов из великого символического трактата, всего лучше—внешне не связанных, потому что внешняя связь указывает на познание мира в границах закона достаточного основания, тогда как в поэзии должно быть познание вне рассудочных форм, при котором внешней связи может и не быть. Теория соответствий—богатое наследие для *эго-футуристов*, и пренебрегать ею нельзя; иначе получится погоня за новыми словами и стремление выразить словом по возможности все, а между тем мы не должны давать всего, а только намеки, чтобы будить воображение немногих к творчеству. Это основной закон всех искусств. При несоблюдении *его* даже немногие обратятся в фабричных продуктов природы, будут просить написать комментарии к каждому произведению. Но вскрывать символы нельзя, давать комментарии мы не будем, и нам тогда придется писать только для самих себя.

EGO

В каждый миг я весь новый, единственный,
по земле мой не бродит двойник,
в глубине я рождаюсь таинственной,
мир усталый в бессильи поник.

Каждый миг я законченный, радостный:
 дополнений к душе моей нет,
 и не надо; к себе я безжалостный,
 пусть земля — катафалк: я отпет.

Но я знаю свое воскресение:
 на цветную дугу надо встать
 и над морем при солнце в забвении
 исцеленья себе не искать.

Эго-футуристы не должны порывать преемственной литературной связи с тремя нашими символистами — В. Брюсовым, К. Бальмонтом и Андреем Белым; не должны потому, во-первых, что их произведения, наряду с симфониями Чайковского (6-ая), Бетховена (5-ая), музыкой Шопена, Глюка и др. поэтов личной тоски, учили и учат заменять переход в небытие иным синтезом — мудрым оптимизмом, и, во-вторых, еще потому, что между эго-футуристами, с их исторически-неизбежным отрицанием общественности, и символистами есть глубокая, неразрывная внутренняя связь; символисты творят, отрешаясь от действительности и не допуская в поэзию, как в самоцель, общественности; для эго-футуристов общественность — ступень превзойденная; им не надо отрешаться, они сами — поэмы, в которых нет звонов для глухонемой толпы и нет света для дома слепых, ибо творения их — ультра-фиолетовые лучи из божественного окна той башни, куда мы все уходим и откуда на землю не возвращаемся. И не о кризисе символизма говорят последние произведения Андрея Белого, К. Бальмонта и В. Брюсова, а о реакции в их творчестве. Наши произведения должны быть отблесками молнии в темную ночь общественных изломов их индивидуализма. Пусть представители периодической печати поймут, наконец, что путь их долог. Теперь расцвет индивидуализма. Мы — синтез всей пережитой исторической полосы и, вместе с тем, может быть, и неизбежная теза для новой эпохи; на нашем крайнем индивидуализме может быть чрез много лет взойдут семена иной общественности, которая не будет приводить юношество к синтезу безвольного созерцания и потому не будет жестокой.

Стремясь все время к преодолению страданий, личность сначала бежит от общественности в самое себя, как бы закрывается от опошления, подобно листьям мимозы, от грубых прикосновений. Но и в священном лесу символов происходит иногда возврат к волевым актам, что влечет за собою новые страдания от грубых соприкосновений с земным, и новый возврат к последнему волевому акту слабых около глубокой долины, и затем опять новую победу через (...)

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: J.-Ph. Jaccard, А. Устинов. Заумник Даниил Хармс: начало пути. *Wiener Slavistischer Almanach*. 1991. Bd 27. S. 159—228 (в приложении публикуется анкета Туфанова для Всероссийского союза поэтов от 9 апреля 1924 г.); Разгром ОБЭРИУ: материалы следственного дела. Вст. ст., публ. и комм. И. И. Мальского. Октябрь. 1992. № 11. С. 166—191 (в составе публикации — анкета, заполненная Туфановым в ОГПУ, протоколы допросов Туфанова, фрагменты записных книжек А. Урбана со сведениями о Туфанове); Н. Богомолов. Новые материалы о жизни и творчестве А. Туфанова. *Русский авангард в кругу европейской культуры. Международная конф. Тезисы и материалы*. М., 1993. С. 89—93 (в приложении полностью публикуется автобиография Туфанова от 22 февраля 1922 г.). См. также не привлекавшееся исследователями письмо Туфанова

ва А. Н. Толстому от 12 января 1938 г., содержащее биографические сведения о периоде 1931—1938 гг.—ИМЛИ, ф. 43, № 3691—1.

² Александр Туфанов. *Ушкуйники*. Сост. Ж.-Ф. Жаккар и Т. Никольская. Berkeley, 1991.

³ См.: Игорь Терентьев. *Собрание сочинений*. Под ред. М. Марцадури и Т. Никольской. Bologna, 1988.

⁴ См.: Т. Никольская. Новатор-архаист («Ушкуйники» А. Туфанова).—А. Туфанов. *Ушкуйники*. С. 105—112.

⁵ См.: Свидетельство И. В. Бахтерева об обстоятельствах гибели Туфанова, вызывающее сомнения, но пока не могущее быть документально опровергнуто (*Ушкуйники*. С. 26), а также «осторожное предположение» Д. С. Лихачева «о том, что А. Туфанов мог находиться в Соловецком лагере в 1929(!) г.», на необоснованность которого уже указал А. Т. Никитаев (см.: *De Visu*. 1993. № 2 (3). С. 66).

⁶ Впервые указание на статью Туфанова и ее краткая характеристика были даны нами в рецензии на издание, подготовленное Ж.-Ф. Жаккаром и Т. Никольской. См.: Г. Морев. «Мой читатель еще только рождается...»: К выходу в свет «Ушкуйников» Александра Туфанова.—*Русская мысль*. 1991. 30 августа. С. 14.

⁷ См.: Л. Н. Беляева, Н. К. Зиновьева, М. М. Никифоров. *Библиография периодических изданий России. 1901—1916*. Л., 1960. Т. 3. С. 149. (Возможно, указание на январь как на месяц выхода «Свежих сил» вызвано тем, что издание было описано как ежемесячное, но не имевшее продолжения. Во всяком случае, никаких данных, позволяющих датировать выход сборника именно январем, само издание не содержит, и, следовательно, более корректно было бы отнести его выход к началу 1914 г.). Содержание сборника отражено также в указателе Н. П. Рогожина: *Литературно-художественные альманахи и сборники: 1912—1917 гг. М., 1958*. С. 124.

⁸ *Свежие силы*. С. 111. Позднее, в 1917 г., Л. И. Гумилевский редактировал журнал «Вольный плуг», в котором Туфанов работал секретарем (см. об этом в воспоминаниях Гумилевского: *Волга*. 1988. № 7. С. 162—163; там же, между прочим, см. и об участии автора в «Свежих силах»: с. 150).

⁹ *Свежие силы*. С. 6.

¹⁰ Там же. С. 194.

¹¹ *Манифесты и программы русских футуристов*. Hrsg. von V. Markov. München, 1967. С. 81.

¹² См.: Н. Харджиев. *Заметки о Маяковском*. 18. Памяти Ивана Игнатъева.—Н. Харджиев, В. Тренин. *Поэтическая культура Маяковского*. М., 1970. С. 220. Ср. также: «В ноябре 1913 С. Бобров, выступивший в девятом (последним из вышедших) альманахе „Петербургского Глашатая“ „Развороченные черепа“ (СПб., 1913), заручился участием И. В. Игнатъева в литературных акциях левого крыла „Лирики“» [Л. Флейшман. *История «Центрифуги».—Статьи о Пастернаке*. [Вегетел 1977]. С. 66]. Как на симптоматичный пример сотрудничества членов различных футуристических группировок на рубеже 1913—1914 гг. укажем также на эпизод (впрочем, остающийся дискуссионным) совместного участия В. Маяковского, К. Большакова, Б. Лавренева и В. Шершеневича («Гилея» и «Мезонин поэзии») в съемках фильма «Драма в кабаре футуристов № 13» (подробнее см.: Рейн Круус. *Еще о русском футуризме и кино*. *Russian Literature*. 1992. Vol. XXXI. № 111. P. 333—352).

¹³ Подробности этого трагического происшествия, о котором сообщалось и в газетах (см., например, указанную нам Р. Д. Тименчиком публикацию: «Самоубийство И. В. Казанского (Ив. Игнатъев)».—*День*. 1914. № 22. 23 янв. С. 5), зафиксированы А. Блоком; см.: А. Блок. *Записные книжки*. М., 1965. С. 203.

¹⁴ Н. Харджиев. Ук. соч. С. 309.

¹⁵ См.: Л. Флейшман. Ук. соч. С. 67.

¹⁶ Составленная Ж.-Ф. Жаккаром библиография Туфанова учитывает его публикации, начиная с 1915 г. Заметим, что ни в одном из известных к сегодняшнему дню автобиографических документов (автобиографии — для «Словаря русских поэтов и поэтесс» 22 февраля 1922 г., для ГИИИ 22 апреля 1925 г., для «Словаря современников» Г. Г. Бродерсена 13 октября 1928 г., ответы на анкеты ВСП 9 апреля 1924 г. и ОГПУ 10 декабря 1931 г.) нет упоминаний о сотрудничестве в «Свежих силах».

¹⁷ Свежие силы С. 195. Попытка Туфанова солидаризироваться именно с эго-футуризмом — наиболее «декадентской» ветвью русского футуризма — неслучайна: наряду с интересом к Игорю Северянину (ср.: Ж.-Ф. Жаккар. Александр Туфанов: от элоарфизма к зауми. — А. Туфанов. Ушкуйники. С. 13) влияние символизма (периода «декадентства») было определяющим для поэтики Туфанова 1910-гг. Инициатива Туфанова осталась не замеченной не только его биографами, но и исследователями русского футуризма: см., например, статью В. Маркова «К истории русского эго-футуризма» в кн.: *Orbis scriptus. D. Tschizevskij zum* монографии *Russian Futurism: A History. Berkeley and Los Angeles, 1968*.

¹⁸ Ж.-Ф. Жаккар. Ук. соч. С. 14.

¹⁹ Ср.: «Ныне искусство, наконец, свободно. Теперь оно сознательно предается своему высшему и единственному назначению: быть познанием мира, вне рассудочных форм, вне мышления по причинности» [В. Брюсов. Собр. соч. в 7 т. М., 1975. Т. 6. С. 93]. Влияние на собственное творчество Брюсова, К. Бальмонта и Андрея Белого, о «глубокой, неразрывной, внутренней связи» которых с «эго-футуристами» заявляет Туфанов («Свежие силы». С. 198), неизменно отмечалось им и позднее (см. автобиографию 1925 г.: *Ушкуйники. С. 173*; ср. также тезис о футуризме как «музыкальной ветви» символизма в статье «Освобождение жизни и искусства от литературы» [1923]: *Ушкуйники. С. 156—157*). Необходимо указать также на несомненное отражение в статье Туфанова утверждений Брюсова о футуристах из его статьи «Новые течения в русской поэзии. Футуристы» и, в частности, следующего пассажа: «Придется футуристам поучиться многому у своих предшественников — символистов — и неизбежно принять самую идею „символа“» (*Русская мысль. 1913. № 3. С. 133. 2-ая pag.*). Взаимоинтерес символистов (в первую очередь, Брюсова, участвовавшего в альманахах эго-футуристов «Оранжевая урна» [СПб., 1912] и «Орлы над пропастью» [СПб., 1912]) и эго-футуристов отмечен В. Марковым (см.: В. Марков. *К истории русского эго-футуризма. Orbis scriptus... P. 499, 503, 509*; ср. также иронический акростих Н. Гумилева «Брюсов и Сологуб», написанный по поводу участия символистов в издательских предприятиях «Петербургского Глашатая», и его же рецензию на сборник «Орлы над пропастью»: Н. С. Гумилев. *Письма о русской поэзии. М., 1990. С. 163—164, 324 — комм. Р. Д. Тименчика*).

²⁰ Ср.: «Эстетическое удовольствие (...) не может иметь ничего общего с жизнью и реальностью (...). Чтобы произведение искусства было самим собой, оно не должно быть действительностью» [О жизни и поэзии [1918] *Ушкуйники. С. 118, 121*; ср. также «Слово об искусстве» [1925] *Ушкуйники. С. 181—183*]. Приведем здесь же совпадающие с текстом статьи в «Свежих силах» фрагменты из критических работ Туфанова 1915 г., когда мысль о самоидентификации с эго-футуристами была, по-видимому, оставлена (автохарактеристика «поэт Эго-центрист» встречается лишь однажды: *Северный Гусляр. 1915. № 3. С. 19*; ср. впрочем, позднейшую самоаттестацию — «старый футурист»: *Ушкуйники. С. 178*), а сама футуристическая практика признана «неплодотворной»: «(...) основной закон всех искусств, закон Тайны. В каждом стихотворении должно быть скрытое, второе содержание. Слово перестало быть равносильным содержанию нашего внут-

ренного опыта, а потому нужен символ, не простота и не сложность путем разрушения этимологии и синтаксиса, а интуитивное сопоставление рядов соответствий из великого символического трактата — Вселенной» (О стихах: *Северный Гусляр*. 1915. № 6. С. 43); «(...) слово перестало быть равносильным содержанию нашего внутреннего опыта, а потому нужны новые средства его выявления. Символизм находит выход в теории соответствий и инструментализации поэтической речи, а футуризм и Игорь Северянин видят возможность разрешения этого вопроса в образовании новых слов» (О поэзии Игоря Северянина. *Северный Гусляр*. 1915. № 6. С. 35).

²¹ Текст статьи см.: *Ушкуйники*. С. 153—164.

А. д'Амелия
Салерно

СТЕКЛЯННЫЙ ГОРОД В УТОПИЯХ АВАНГАРДА

Город в воздухе. Город из стекла из асбеста (...)
В воздухе,— чтобы освободить землю,
Из стекла,— чтобы наполнить светом,
Асбест,— чтобы облегчить стройку

Арватов 1923: 64

В истории культуры существуют мечтания, в которых проявляются желания человека, измученного историей, служащие выражением его неутолимой утопической жажды. Такими были в первые годы XX века — не только в России, но и во всей Европе — мечты о городе будущего. Тот, кто перелистывал выпуски ЛЕФа, где перекрещиваются творческие усилия поэтов, художников и архитекторов, неизбежно испытывал очарование подобных утопических замыслов. Тот, кто заглядывал в «Архитектурные фантазии» Якова Чернихова, резко отличающиеся от обычных архитектурных решений, вероятно, был тронут его решением организации пространства, ритмом масс и динамичностью форм.

Тот, кто читает поэзию авангарда, не может не быть соблазнен его бесчисленными утопическими проектами.

В первые послереволюционные годы, в годы великих переворотов и социальных перемен, Россия насквозь пронизана ветрами утопий: нет в ней художника, который не фантазирует об обществе будущего, о радикальном обновлении, способном охватить все стороны жизни. Это эпоха, построенная на безграничной вере в социальный и научно-технический прогресс, эпоха, пронизанная мощными художественными предчувствиями. С искусством связывается надежда преобразовать действительность, гармонизировать отношения человека с миром. Революционное действие сообщает особенный размах общественному воображению.

Динамика этого действия — переворот не только социально-политических структур и способа мыслить, но и систем ценностей — стимулирует постоянное возникновение новых смыслов и значений, утверждение новых символов [ср. Baczko 1986: 79—80].

Утопические проекты, на которых я остановлюсь, представляют город как привилегированное место, постоянный театр человеческого бытия, непрерывно

и быстро меняющееся пространство, идеальную модель вселенной, символ глобального переустройства общества. По сравнению с историческим развитием реального города, где неразрывность времен выражается и в плане городской застройки, и в названиях улиц, и в признаках прошедших эпох, город утопии является чистым умозрением без истории, кристаллизацией идеи.

Если город, как и культура,—механизм, постоянно заново рождающий свое прошлое и противостоящий времени [ср. Лотман 1984: 36—37], то искусственный город рационалистической утопии не имеет прошлого, он одновременно реальность и символ, архитектурное воплощение иного социального порядка, пространственное выражение новых социальных, моральных и эстетических ценностей [Baczko 1979: 322]. Город утопии— не «человечная вещь по преимуществу» («la chose humaine par excellence»), если вспомнить выражение Леви-Стросса, а искусственное создание, мифопоэтическая конструкция, абстрактная гипотеза осуществленной утопической мечты, то есть город будущей справедливости, всеобщего счастья, равенства между людьми, в котором исчезают любые противоречия между личным и коллективным, общественным и частным.

Предметом моего анализа будет лишь один из разнообразных вариантов утопического города— а именно стеклянный город, в котором комплексное представление о будущем воплощается в архитектуре из сверкающего и прозрачного стекла, как образ смены старых политических и социальных установок, как модель той желаемой и утверждаемой прозрачности, что является отличительной чертой нового общества. В проектах стеклянного города ведущие идеи связаны с общественными изменениями— справедливость/несправедливость, изобилие/нищета, равенство/неравенство, объединение материальных благ/частная собственность, терпимость/фанатизм— и не только изначально провозглашены как абстрактные принципы, но и реализованы в «прозрачных» образах, непосредственно воплощающих провозглашенные идеи. К классическим противоположностям утопии— старое/новое, прошлое/будущее, существующее/воображаемое— добавляются новые путеводные идеи: прозрачность/непрозрачность, легкость/тяжесть, свет/тьма. Стеклянный город будущего не утаивает обстоятельств своего бытия и благодаря легкости материалов создает образ, противостоящий тяжелой непроницаемости старого мира с его жесткими законами и несправедливостью.

Представление о стеклянной архитектуре как символе утопического города, обители обновленного человечества и преображенного общества, не ново в русской литературе. Еще в начале XIX века об этом размышляли Фаддей Булгарин («Правдоподобные небылицы, или Странствование по свету в двадцать девятом веке», 1824) и Владимир Одоевский («4338-й год. Петербургские письма», 1840), помещая эти города в отдаленное пространство («Полярная империя», «Северное царство») и в воображаемые временные пределы— в далекое буду-

щее, являющееся результатом научного прогресса и завоеваний технологии, ибо утопия всегда является уходом от настоящего, изобретением нового социально-политического устройства, бегством из «здесь и сейчас», отказом от пространственно-временных координат бытия [Catteau 1984: 40; ср. Catteau 1973]. Стеклянные города Булгарина и Одоевского облечены в новейшие архитектурные формы (хрустальные дома, здания из стекла и чугуна), они предвосхищают многие поразительные технологические изобретения и открытия (эластичное стекло, электрическое освещение, азростаты, гальваностаты, магнетические телеграфы, цветная фотография), но расцвет науки в них совмещается с консервативными устоями жизни. Булгарин и Одоевский не отсылают ни к какому новому социальному порядку, наоборот, они утверждают политическую неподвижность, движение вспять, ностальгию по прошлому [ср. Сакулин 1913; Святловский 1922: 36—43]. В их утопиях стекло выполняет лишь эстетическую функцию, является декоративным символом благородного собрания рода человеческого или пышной обстановки аристократических домов. Наиболее интересная черта утопического города Одоевского состоит в размещении среди стеклянных зданий роскошной растительности, прекрасных зимних садов, что однако не вызывает мыслей о восстановлении равновесия между городом и деревней или о слиянии рационалистической утопии с русской крестьянской утопией. Это лишь отражает первые попытки использования стекла в архитектуре в конце XVIII и в первой половине XIX века—создание парников и оранжерей [ср. Schild 1971: 21], хотя нельзя исключить и отсылку к мотивам земного рая, воспоминание об Эдемском саде, не омраченном грехопадением, о жилище «изначального» человека [ср. Eliade 1979: I, 185—187].

Во второй половине XIX века утопическая мечта о городе из стекла подкреплена использованием в строительстве этого нового материала, который наряду с железом радикально изменяет архитектурную среду, обозначая окончательную победу над традиционными строительными материалами. Подобное экспериментирование в архитектуре развивается параллельно с феноменом Всемирных выставок, архитектурных фантазмагорий, которые с 1851 г. постоянно проходят в Европе, «мест паломничества к фетишу-товару», как пишет Вальтер Беньямин [Benjamin 1962: 145]. Неразрывно и двусмысленно соединяя утопический элемент с коммерческим, эта индустрия продажи и развлечений привлекает посетителей как современностью своих павильонов, так и соблазном представляемых товаров.

Вслед за Всемирными выставками и пассажами, где помещались под стеклянными сводами роскошные «magasins de nouveautés» (Париж, Петербург), во второй половине XIX и в первые годы XX века использование конструкций из стекла и железа распространяется и на сооружения самого разного предназначения: железнодорожные вокзалы (лондонский St. Pancras Station), крытые рынки (па-

рижские Les Halles), читальные и концертные залы (Albert Hall в Лондоне). Максимилиан Волошин в статье 1904 г. связывает употребление новых материалов с мечтой о новой стадии развития города, когда железо станет символом новой эры и нового стиля в архитектуре, ибо «не разрушит ничего старого, не изменит векового вида улицы, но вернет горожанам небо и воздух (...) тогда на тяжелых каменных напластованиях исторического города вырастет травянистый мир железных стеблей, кружевных мостов, тонких металлических кружев, брошенных на темя города, как черная испанская мантилья» [Волошин 1988: 183].

Связь между развитием строительной техники и формально-эстетическими метаморфозами архитектуры из стекла находит наиболее полное выражение на двух Всемирных парижских выставках— 1879 и 1900 гг. Здесь железо, уже легкий и покорный в руках человека материал, поддерживает обширные здания из стекла, «разветвляется» волнообразными линиями Art Nouveau, виноградных лоз, крон и узоров в своеобразной игре, исполненной тайной связи с миром растений. Легкость и изящность железной структуры Большого и Малого парижских дворцов (Grand Palais и Petit Palais) вызывает ощущение счастливого слияния архитектуры с природой, выставочного пространства с растительным царством.

Значение, равно как и очарование Всемирных выставок не остается без внимания русских писателей. Не случайно описание социалистического будущего человечества в четвертом сне Веры Павловны в романе Чернышевского «Что делать?», на котором воспитывались целые поколения русских интеллигентов, включает в качестве символа изменившейся жизни именно «чугунно-хрустальное здание», задуманное по образцу Хрустального дворца со Всемирной лондонской выставки 1851 г. Это сооружение, дерзкое и полное света, символ победы над Временем и Злом, роскошный фаланстер, дающий кров новым людям, свободным от ига наемного труда и живущим иной жизнью. Это эмблема золотого века, царство света и счастья, его легкие архитектурные линии сливаются с окружающим пейзажем, с цветущей и плодоносной природой будущего, облагороженной цивилизаторским трудом человека: «Оно стоит среди нив и лугов, садов и роц. Нивы— это наши хлеба, только не такие, как у нас, а густые, изобильные, изобильные. Неужели это пшеница? Кто ж видел такие колосья? Кто ж видел такие зерна? Только в оранжерее можно бы теперь вырастить такие колосья с такими зернами. Поля— это наши поля; но такие цветы только в цветниках у нас. Сады, лимонные и апельсиновые деревья, персики и абрикосы,— как же они растут на открытом воздухе?» [Чернышевский 1978: 1, 383].

Смелое архитектурное решение Джозефа Пакстона— колоссальный Хрустальный дворец (564 метра в длину, 124 в ширину и 33 в высоту)— явилось первым большим шагом к новой форме в строительстве и символически было воспринято современниками как храм будущего единения человечества. Утопический социальный характер идеи Всемирной выставки отчетливо сформулирован

в торжественной речи принца-консорта Альберта на ее открытии 1 мая 1851 г. Первая Всемирная выставка, вдохновленная идеей свободного обмена, была порождением эпохи нововведений, связанных с паровыми двигателями, электричеством, фотографией [Expositions 1983: 17—22] и просветительским выражением результатов цивилизаторского труда человечества; воздушность структуры дворца и помещение в нем растительного рая воспринималось как символ духовного освобождения человека. Впрочем, стеклянную архитектуру предполагали уже первые градостроительные проекты утопического социализма: в фаланстерах Шарля Фурье (1808) предусматривались стеклянные галереи и зимний сад, в проекте идеального поселения, разработанном Робертом Оуэном (1817), содержится идея Народного дворца из стекла [ср. Ямпольский 1988: 318—322].

Символику Хрустального дворца лондонской выставки и его воздушную архитектуру отмечали также русские посетители. Один из первых, славянофил А. С. Хомяков [«Аристотель и всемирная выставка», 1851] по достоинству оценивал слияние природы (старые вековые деревья Гайд-Парка) с архитектурой и выражал свое удивление перед «чудным» и «стройным», «полувоздушным» зданием, в котором «легко поднимались трубчатые стволы», «смело перегибались стеклянные арки», «свет играл на том странном хрустале, прозрачном для лучей света и непрозрачном для зрения» [Хомяков 1900: I, 186].

После утопии Чернышевского символический Хрустальный дворец вновь появляется в некоторых русских утопических текстах начала XX века: прозрачная «электромагнитная» станция воображаемого будущего из рассказа А. И. Куприна «Тост» (1906) описывается как «великолепное здание из стекла, мрамора и железа, все украшенное экзотическими цветами и пышными деревьями, скорее похожее на прекрасную оранжерею, чем на общественное место» [Куприн 1970—1973: IV, 220]. Там живет и работает содружество ученых, напоминающее Эдем до грехопадения, не знающее подчинения одного другому, не ведающее зависти, вражды, обмана. Описания Куприна звучат как бы солнечным ответом на мрачную тяжеловесность городских утопий Брюсова: «непроницаемая для света крыша» полярного Звездного города в «Республике южного креста» (1904) и подпольный темный город вымирающего человечества в трагедии «Земля» (1905).

Образ Хрустального дворца вновь появляется в архитектуре коммунистического общества, которое философ Богданов помещает на Марсе («Красная звезда», 1908), и особенно в описании фабрики из стекла—обширной постройки, которая неразрывно объединяет признаки классической архитектуры (план в форме креста и колонны) со строительными материалами современности [Богданов 1929: 24—25]. О величественном сооружении Лакстона напоминает и отсылка к храмовой стороне здания, и железный остов, поддерживающий стеклянные стены фабрики, и запутанная сеть подвесных коридоров, и вся внутренняя

организация пространства, где работают те машины, что на Лондонской выставке были всего лишь экспонатами.

Использование при строительстве стекла, позволяющего солнечному свету проникать в комнаты и являющегося прозрачной перегородкой между внешним и внутренним миром, намекает также на иной стиль жизни, на абсолютное овладение пространством, на уничтожение мелкобуржуазного интерьера: стекло противостоит отъединенности человека. В противовес одноцветному и дисгармоничному агрессивному миру кирпичей немецкий архитектор и писатель Пауль Шеербарт мечтал создать стеклянный город для новых людей, миролюбивых жителей прозрачных, солнечных домов. Его книга «Архитектура из стекла» (1914), вышедшая на плодотворной почве Югендштиля, весьма скоро стала теоретическим манифестом молодых архитекторов, объединившихся в те годы вокруг Бруно Таута [Scheerbarth 1982]. Шеербарт придает архитектуре из стекла роль мессианского освободителя от зла и бед, соединившихся под общим знаменателем милитаризма той эпохи. По его замыслу, стеклянная архитектура есть символ вновь обретенной общей чистоты, полного слияния обитаемого пространства и мира природы, космического освобождения человека, почти что земного рая. Инновационный заряд и взрывную мощь утопии Шеербарта сразу же заметили такие внимательные и тонкие критики, как Карл Эйнштейн и Вальтер Беньямин, который приветствовал в очерке «Архитектура из стекла» попытки вырвать человека из ограниченности интерьера: «Пришел последний час способа жизни в старом смысле, где интимность и безопасность были на первом месте... Будущее — под знаком прозрачности» [Benjamin 1979: 123]. Покоренный 'астральным эсперанто' прозы Шеербарта, Беньямин признает в последнем мыслителя, предложившего новый стиль отношений между человеком и природой, видя в его грезах будущий образ нового человечества, обретшего согласие с техникой и готового использовать ее по-человечески.

В архитектурных фантазиях Шеербарта (один из его романов, «Мюнхгаузен и Кларисса», посвящен чудесам Всемирной выставки в Мельбурне) сохраняется та метафорическая цепочка *стекло-природа-храм*, которая несла столь значительную смысловую нагрузку на всемирных выставках: стеклянная архитектура для него — чистый лирико-философский миф, максимально полно связывающий стекло с космической духовностью и фантастическим преображением мира [ср. Ямпольский 1988: 330—334].

В мечтаниях авангарда первоначальное «выставочное» значение стекла уже соединено с его символическим толкованием: световая, парящая в воздухе архитектура из стекла воскрешает в памяти социально-художественную утопию новой возобновленной жизни, гигантское переустройство мира. Но поэты и писатели не должны больше фантазировать об ином, измененном обществе в далеком будущем, потому что история уже осуществила тотальный переворот дей-

ствительности. То, что раньше проектировалось в рамках утопии, теперь уступает место художественному воплощению уже состоявшегося политического процесса. Архитекторы и инженеры должны лишь направить свои усилия на построение социалистического города [ср. Tafuri 1980: 183—209 и Tafuri 1979, Chan-Magomedov 1979]. Ощущая себя «жизнестроителями», они планируют устройство социалистического города—огромные сооружения, предназначенные для спортивных и культурных зрелищ, общественные места—общий дом для новых людей. Архитектура не только решает чисто практические проблемы строительства, но и реализует человеческий порыв к идеалу, новые идейные устремления [Khazanova, Chvidkovski 1979: 288]. Бесчисленны в 20-е гг. архитектурные проекты, в идеологии которых доминирует стремление порвать с прошлым (космический город Г. Крутикова, город на рессорах А. Лавинского, пространственные конструкции И. Леонидова и Я. Чернихова). Такие проекты «звучат к революционной смелости и к разрыву с традиционным естеством, к организации жизни во всем ее объеме», как замечает Арватов в статье «Овеществленная утопия» по поводу проекта 'города будущего' Лавинского, фантастического образа кругового многоэтажного дома, поднимающегося над землей с помощью рессор.

Город, целиком выстроенный из алюминия и стекла, одушевлен желанием преодолеть законы земного тяготения; его безмолвные улицы, свободные от какой бы то ни было вибрации, обеспечивают доступ в разные его секторы [Fachereau 1991: 203]: «Город в воздухе. Город из стекла из асбеста. Город на рессорах. Что это—эксцентрика, оригинальничанье, трюк?—Нет, просто максимальная целесообразность» [Арватов 1923: 64].

В новой архитектуре стекло часто избирается в качестве строительного материала, и стеклянные дома внедряются в быт: среди прочих, из стекла планируется Дворец труда (1923), здание АРКОСа (1924) и большие магазины (1926)—проекты братьев Весниных; павильон СССР на Всемирной парижской выставке (1925), рабочий клуб фабрики «Буревестник» (1928—1929) и Дворец труда—проект Константина Мельникова. Стеклянными часто выглядят здания во многих архитектурных замыслах В. Кринского, И. Леонидова, М. Гинзбурга, А. Голосова [Quilici 1969; Khazanova, Chvidkovski 1979; Chan-Magomedov 1983]. Сохраняя свою символическую нагрузку, стекло, помимо прозрачности, легкости и солнечности, приобретает также новые смысл и значение: оно становится прозрачной перегородкой, которая не ограничивает, а объединяет внутреннее и внешнее пространства, обеспечивает взаимоналожение поверхностей и геометрическое распространение объемов. Легкая стеклянная масса, которая в зданиях Ле Корбюзье и Гропиуса была еще статичной, приобретает в замыслах русских архитекторов динамичность [Vogt 1974: 84]—динамичность пространства, объема и поверхности. В «архитектурных фантазиях» Якова Чернихова прозрачные плоскости и объемы отличаются богатством сочетания прямолинейных и криволиней-

ных элементов, наличием технических средств и прелестью вертикальных и динамических линий: «Архитектурные фантазии показывают новые композиционные процессы, новые приемы отображений, воспитывают чувство формы и цвета, тренируют воображение, возбуждают творческие импульсы, влекут к новым творениям и представлениям...» [Черников 1933: 22].

Метафорой динамичности, выражением вертикализма и воздушности, через прозрачность материала проявляющей свою противопоставленность силе земного тяготения, является стеклянная масса и в стихотворениях Хлебникова. Как старик Пиранези из рассказа Одоевского, преследуемый призраками своих неосуществимых архитектурных «капризов», Хлебников, кажется, сосредоточивает в мечтах о стеклянном городе будущего часть своего утопического запала и неугасимое желание изменить мир. Стеклянный город для него не только символ нового мира и новых социальных завоеваний, но и прозрачное место обитания, царство солнца и света — «мы входим в город Солнцестана». Его прозрачный «город-тучеяд» — листы стекла и полет углов, вершины небоскребов и башен — выражает неутолимую волю к возвышению, к движению ввысь.

Стекло словно преследует воображение этого поэта и математика, «Колумба новых поэтических материков». Воображаемый город в его стихах является слиянием разных исторических эпох (победа над временем) и бегством из каменных построек, уходом от статичности (победа над пространством). Этот бесконечно изменяющийся город превращается в «стеклянный дол», в «стеклянные утесы» [III, 61], в «стеклянные овраги переулков», в «стеклянную пряжу жилищ» [III, 288], преломляется в кристаллические массы, во «множество зеркального излома» [III, 65], в прозрачные скалы. Своего рода стеклянная растительность проступает в стихах в образах неожиданной архитектуры с кубистическими овалами и углами контррельефов Татлина [Ripellino 1968: LXXVII; ср. Lodder 1983: 208—210]. Изображаемый как расширяемое пространство, город подвергается серии метаморфоз: превращается в «жилой стеклянный парус, плющем обвитый улиц» [III, 61], в прорастающие побеги, в наброшенный на мир невод, в «стеклянную книгу страниц» [III, 65]. В стихах, напоминающих трактаты по архитектуре, Хлебников сводит вселенную как совокупность всего человеческого к образу книги и с настойчивостью перечисляет «дворцы-книги», «дворцы-страницы», «жилые тетради», «стеклянные развернутые книги», «прозрачные ребра необъятных томов»:

Здесь площади из горниц, в один слой,
стеклянную страницу повисли,
Здесь камню сказано «долгой»,
Когда пришли за властью мысли
Прямоугольники, чубраны из стекла,
Шары углов, полей полет...

[III, 63].

Утопист Хлебников, мечтавший о преодолении пространства и времени, о синтезе поэзии и науки, противопоставил миру собственников-приобретателей мир изобретателей [ср. Харджиев 1970: 121], и для нового освобожденного от науки человечества поэт сформулировал в статье «Мы и дома» (1914—1915) проект солнечного поселения, соединяющего мир природы с прозрачной архитектурой из стекла и железа: «Мы, сидящие в седле, зовем туда, где стеклянные подсолнечники в железных кустарниках, где города, стройные как невод на морском берегу, стеклянные как чернильница, ведут междуусобную борьбу за солнце и кусок неба, будто они мир растений: «посолонь» ужасно написано в них азбукой согласных из железа и гласных из стекла!» [IV, 275]. Этот проект движущейся архитектуры, во многом сходный с шеербартовскими фантазиями, предусматривает дом как «ящик из гнutoго стекла» или «бродячую каюту»; в городе будущего человек освобожден от неподвижной статичности кирпичных построек благодаря «подвижным стеклянным хижинам», обретающим свое место на железном острове различных зданий [IV, 279].

Мечта о стеклянном городе будущего получает дальнейшее развитие в творчестве поэта в связи с его желанием преодолеть земное тяготение, с устремлением ввысь, с выходом в космическое пространство. Эта тема, воспринятая поэтами и художниками авангарда из философии Николая Федорова, увлекает в 20-е гг. также многих архитекторов. Г. Т. Кутиков, ученик и сотрудник Николая Ладовского, проведший в своей лаборатории некоторые исследования о движущихся элементах в архитектуре, планирует космический город, способный перемещаться в пространстве вокруг земли. Малевич еще в 1913 г. мечтал о тех временах, когда «на громадных цепеллинах будут держаться большие города и студии современных художников...» [Ковтун 1988—89: 160]. И Хлебников в отрывке «Утес из будущего» (1921—1922) рисует картины человеческой жизни, свободной от гравитации в «летающих городах» из стекла [IV, 296].

Страстные утопические помыслы Хлебникова, нашедшие выражение в его архитектурных мечтах, тесно связаны с художественными поисками того времени: супрематические и алогические полотна Казимира Малевича, живописные рельефы и угловые контррельефы основоположника конструктивизма Владимира Татлина или конструктивистские работы Александра Родченко суть проявления той же динамической тенденции и рывка ввысь: желания уничтожить силу земного тяготения, отказаться от однонаправленности движения, ввести новый эстетический и этический порядок,—свободное «бегство форм», если перефразировать название одной из картин Ивана Пуни [ср. Nakov 1981: 75—76; Bowlf 1983: 25; Сарабьянов 1988—89: 70]. Сам Малевич рассуждает об этом в теоретических письмах к М. Матюшину: новая «живопись не принадлежит земле исключительно. Земля брошена, как дом, изъеденный шашлями. И на самом деле, в его сознании лежит устремление к пространству, тяготение „отрыва от шара

земли» [Малевич 1976: 192]. Его картины и тексты, особенно после 1917-го г., постоянно отсылают к воздушной иконографии, к некоему вертикальному измерению, которое заменило бы горизонтальное, характерное для искусства XIX века. И в экспериментальных супрематических объемостроениях («архитектоны») Малевич развивал свои пластические принципы—выход из живописных формообразований в реальное пространство. В последние годы жизни он даже обратился к архитектурной практике, к разработке проекта социалистического города (Харджиев 1976: 99).

Своеобразными моделями новой архитектуры, архитектурными экспериментами в области формообразования, поисками новых геометрически-пространственных представлений являются также «проуны» Эль Лисицкого—аксонометрические изображения геометрических тел, «то покоящихся на твердом основании, то как бы парящих в космическом пространстве», которые художник рассматривал как «пересадочную станцию на пути от живописи в архитектуру» и которым дал название «город», «мост» и т. д. [Хан-Магомедов 1990: 40]. А самым «грандиозным пластическим символом революционной эпохи замыслов» [Харджиев 1978: 91] является проект памятника III-го Интернационала «тайновидца» Татлина [Tatlin 1986]. Благодаря прозрачности структуры, смелости выбора материалов и запечатленному восходящему стремительному движению памятник, задуманный автором более высоким, чем Эйфелева башня—«горящий фейерверк Всемирной выставки», по словам Сандрара,—увековечивает миф XX века, связанный со Всемирными выставками, и представляется моделью утопической архитектурной мечты авангарда.

«Динамика современности выражена в изумительной спирали. Наконец, материал, рядом с уже вошедшим в архитектурный быт железом,—дерзкое стекло»,—восторженно отмечает Эренбург [1922: 19]. Памятник из «железа, стекла и революции» [Шкловский 1923: 111], который не скрывает своей структуры и побеждает статичность, заставляя вращаться вокруг собственной оси три геометрических стеклянных тела,—это выражение человеческой жадности к возвышению, желания оторваться от земли, проявившихся в изгибах спирали, «линии движения освобожденного человека», по словам Пунина. Именно форма металлической спирали, еще более чем прозрачность стекла, оказывается важной для утопической символики; решетчатая железная башня напоминает как легкие структуры дворца Пакстона, так и смелость инженера Эйфеля, знаменитое сооружение которого присутствует, несомненно, среди образцов для модели Татлина [Nakov 1981: 109]. Прямой путь ведет от Эйфелевой башни к памятнику III-го Интернационала через работы Германа Обриста [проект памятника, 1902, Museum Bellerive, Zürich], Роберта Делоне (картину Tour Eiffel, 1911, Guggenheim Museum, New York), Умберто Боччини (стеклянную скульптуру Sviluppo della bottiglia nello spazio, 1912, Museum of Modern Art, New York) [ср. Vogt 1974: 203; Zadowa 1987; Chan-Magomedov 1983].

Немногочисленные указания Татлина символического порядка не просто сопровождают описание проекта (угол наклона оси совпадает с углом наклона земной оси; период вращения тел внутри воспроизводит ритм циклов земли), но и проводят идею пластической перестройки космоса, физического существования человека, основанного на вечности земных ритмов [Benjamin 1979: 44—47; Wolf 1979: 225—227; Nakov 1981: 107—113]. Идеальный символический смысл спиралеобразного решения подчеркнут чистотой геометрических тел, заполняющих внутреннее пространство спирали. Сосуществование двух материалов, игра геометрических объемов, воздушная легкость структур делают этот памятник прообразом многих утопических стеклянных жилищ тех лет: например, павильон «Известий», спроектированный А. Экстер и Б. Гладковым для Сельскохозяйственной выставки 1925-го г., или здание московской редакции «Ленинградской правды» (1924), которое должно было выразить жизненный напор советской журналистики и в котором братья Веснины упорядочивают пафос и динамизм диагоналей и спиралей башни Татлина [Quilici 1969: 135; Lodder 1983: 166—167].

К характеристикам стеклянных городов, уже приводимым в утопиях XIX века (солнечность, легкость, слияние с природой), авангардистская изобретательность добавляет новую черту: подвижность, взлет в высоту, стремление побороть земное тяготение. Подобную возможность движения приписывает «первому движущемуся городу человечества» Асеев в рассказе «Завтра», не случайно опубликованном в ЛЕФе рядом с рисунками Лавинского [Асеев 1923: № 1, с. 172—170]. Это рассказ о последнем сне поэта, в смутных грезах которого возникает «идея передвигающихся городов». Во сне геометрический город будущего помещен в 1961 г., он называется «Самолет I» и состоит из прозрачных домов в форме параллелепипедов или домов-призм, вращающихся на шпильях, как памятник Татлина. Раскинувшись стозэтажными домами-obeliskами, стеклянный прозрачный город Асеева пронизан лучами солнца, играющими на его блистающих поверхностях. Подобно городу будущего в «Летающем пролетарии» Маяковского (1925), город Асеева изобилует признаками современности и техническими новшествами в футуристическом духе: кинотелефоны, радиорупоры, аэроплощадки, экраны. Люди там перемещаются на аэропланах в вертикальном полете; «система горизонтального полета сохранилась лишь как устаревшая». Здесь живет изобретатель Динес, мечтающий побороть статичность городских построек, используя силу вращения земли, чтобы изменить каждодневное существование людей. Но его эксперимент удастся лишь частично. Кварталы города поднимаются в полете, как «стая журавлей»: «Последний сигнал начала полета прозвучал певучими сиренами всех шести тысяч зданий. Земля поползла длинным шлейфом, волнуясь и передергиваясь конвульсиями за первым движущимся городом человечества. Шестьдесят четыре тысячи домов неслись косяком журавлей, разламывая воздушный хрусталь поднебесным мальштремом» [с. 177].

В какой-то момент этого блистательного взлета город перестал отвечать командам изобретателя: рычаги бездействовали, «здания стали сыпаться, как бобы из прорванного мешка... и город врылся в землю остриями шпилей» [С. 178]. Подобно тому, как многие архитектурные проекты оставались в те годы только фантазиями, движущийся город Асеева, которому не удается преодолеть законы земного тяготения, низвергается в первобытный хаос «раскрошенного стекла и согнутого исковерканного металла» [С. 179]. Негативный оттенок в утопии Асеева не указывает на подчинение человека машине, о чем писал Брюсов в рассказах «Восстание машин» (1908) и «Бунт машин» (1916), предполагая, что в будущем человек станет рабом научно-технических достижений. Это и не бунт машины против сверхвласти человека или восстание вещей, грозящее человеческому роду, о котором идет речь во многих произведениях авангарда [о восстании вещей в пьесах Хлебникова и Маяковского ср. Харджиев 1970: 110—113]; здесь имеется в виду только обусловленное законами природы ограничение титанической воли изобретателя к новому «жизнетворчеству».

Еще более отрицательный оттенок добавил образу города будущего несколько лет спустя Маяковский в «Клопе». Это город стерильный, асептический; в его пределах и внутри матовых стеклянных стен Института человеческих воскрешений живет сообщество людей, лишенных даже проблесков фантазии, толпа стерильных роботов. Если картина будущего в «Мистерии-буфф» еще окрашена в радужные тона и проникнута радостным чувством, то в «Клопе» она становится голой и схематичной. Если грядущее в «Мистерии-буфф» отражало живопись супрематизма, то в «Клопе» оно вполне согласуется в своей выхолощенной сухости с правилами конструктивизма: стены опаловые, гладкие, полупрозрачные экраны, доски, радиораструбы, провода, микрофоны. И в первой постановке (13 декабря 1929 г.) Родченко, автор костюмов и декораций к последним картинам, предложил для представления этого асептического мира жесткие структуры из стекла, металла и клеенки [ср. Февральский 1932: 65—69], а также тонкие перегородки в серебристых тонах, которые создавали образ будущего, по сути не слишком отличающийся от кубистских декораций к действу на Марсе из фильма Якова Протазанова «Аэлита» [Ripellino 1959: 151].

Будущее, описанное в комедии,—это предвестье царства скуки, проглядывающего в космической остраненности речей Фосфорической женщины из «Бани». Приводится и весьма недалекая дата, 1979 г., но это будущее нематериально, сухо, до отвращения совершенно, а его обитатели—схематичные, жесткие фигурки, напоминающие числа, предложенные Замятиным для героев романа «Мы». Это произведение можно читать как ответ Маяковскому, а также как реплику в известной дискуссии тех лет о строительстве грядущего общества на фоне спора о будущем человека и человечества, о методах и устройстве счастливого общества [ср. Heller 1983a: 230—239; Долгополов 1991: 163—175].

В первом номере «Дома искусства» 1921 г., где Замятин опубликовал предупреждение «Я боюсь», появился и рисунок М. В. Добужинского «Тень» из цикла «Сны»; там изображен стеклянный город будущего, над которым висит черная, угрожающая тень огромного паука. Аналогично в романе «Мы» невидимое присутствие Добродетеля грозит ежедневной жизни и равномерному поведению жителей Единого Государства, он бросает свою тень на «брызжущее лучами стекло» городских улиц и на прозрачные дома, управляя «квадратной гармонией» социального строя. Также появление Добродетеля в День Единогласия уподоблено «сошествию с небес» огромного паука: «Все глаза были подняты туда, вверх: в утренней, непорочной, еще не высохшей от ночных слез синеве—едва заметное пятно, то темное, то одетое лучами. Это с небес нисходил к нам Он (...). И я вместе с ним мысленно озираю сверху: намеченные тонким голубым пунктиром концентрические круги трибун—как бы круги паутины, осыпанные микроскопическими солнцами—сияния блях; и в центре ее—сейчас сядет белый, мудрый Паук—в белых одеждах Благодетель, мудро связавший нас по рукам и ногам благодетельными тенетами счастья» [Замятин 1967: 121].

Рисунок М. В. Добужинского не только предвещает стеклянный город романа и образ паука-Добродетеля, но составляет как бы промежуточную связь между замятинским описанием и Всемирными выставками, в особенности в символической цепочке—Хрустальный дворец—Эйфелева башня—стеклянный город. Впечатление, производимое Эйфелевой башней на посетителей, часто связывалось как с легкостью и воздушностью, так и с неодушевленностью хищного зверя: «А это вот Эйфелева башня, в 10 раз выше Пизанской башни—300 метров—и соткана из воздуха... Это гигантское сооружение раскинуло свои лапы на несколько кварталов»,—писал архитектор Мельников [1985: 113].

В своем представлении общества будущего Замятин окончательно и радикально переосмысливает символику стекла, которое больше не означает прозрачности, солнечности и свободы, а становится неподкупным инструментом стерильного полицейского контроля, удушения и ограничения той же самой свободы. Прозрачность и блеклость, ключевые категории символической структуры романа, приобрели противоположное значение [Heller 1983a: 226]. Ужасающий контур «незыблемого вечного стекла» Единого Государства, покровительствуемого Добродетелем, с «непреложными, прямыми улицами», с параллелепипедами «прозрачных жилищ», говорит только о бренности омассовленной человеческой жизни, о ее регламентации.

Выражая свои мрачные прогнозы, писатель как бы повторяет формулу Великого инквизитора, что счастье и свобода несовместимы [Heller 1983: 118].

Утопия о новом мире, представленном в образе стеклянного города, которым восхищались писатели XIX века и художники авангарда, утопия о гармоническом слиянии личного и общественного, о явлении миру цельного человека, освобож-

денного от рабства наемного труда благодаря прогрессу науки и техническим завоеваниям, есть не более чем обман. Замятин противопоставляет ему возвращение назад, бегство за пределы утопического города к Древнему Дому, к развалинам, к дикой природе. Антиподом стеклянному пространству грядущего, ограниченному, контролируемому и замкнутому, становится прародительское, чистое прошлое. Жесткой геометрии Единого Государства писатель противопоставляет муравейник старого мира, нестерпимо пестрого, беспорядочного, а стеклянному космосу города— хаос природы.

Реакция писателей XX века на утопические проекты стеклянных городов сливается с мрачным предчувствием Достоевского, возникшим при виде колоссального 'кристального дворца' на лондонской выставке. В отличие от него, Замятин не пользуется библейскими образами (Ваал, пророчество из Апокалипсиса, Вавилон), но передает их смысл: миру стеклянного дворца, герметичного и подавляющего, рационалистической утопии противопоставлен уход в мечту о потерянном счастье, к архетипу мифического Золотого века.

В текстах русского авангарда Хрустальный дворец на лондонской выставке, прообраз стеклянного города многих утопий, переосмыслен и через утопию Чернышевского, и через антиутопию Достоевского. Выбор стеклянного символа соединяет как соблазнительные идеи утопического мышления— новый социальный порядок, равенство, счастье, свобода,—так и отрицательные, пессимистические утверждения человека из подполья против этой рационалистической утопии. 'Кристаллизация жизни' носит в себе и положительный и отрицательный знаки. Положительный знак яснее проявляется в проектах архитекторов-теоретиков нового мира, которые экспериментировали с новыми строительными материалами и стремились к свободе и гибкости пространственно-пластической структуры зданий. Отрицательный намек сильнее чувствуется в прозорливых текстах писателей, которые как бы предчувствовали время, когда тяжелые каменные глыбы советской архитектуры заменят стеклянные здания-утопии.

ЛИТЕРАТУРА

B. Baczko. 1979. L'utopia. Immaginazione sociale e rappresentazioni utopiche nell'età dell'illuminismo. Torino; Einaudi.

B. Baczko. 1986. Immaginazione sociale. Utopia.—Enciclopedia. Torino; Einaudi.

W. Benjamin. 1962. Angelus Novus. Saggi e frammenti. Torino; Einaudi.

W. Benjamin. 1979. Critiche e recesioni. Torino; Einaudi.

J. E. Bowlt. 1979. L'oeuvre de Vladimir Tatlin.—Cahiers du Musée National d'Art Moderne. Centre Georges Pompidou (1979) 2. P. 217—227.

J. E. Bowlt. 1983. Le vol des formes.—Malévitch. Cahier I. Lausanne; L'Age d'homme. P. 23—33.

- J. Cateau. 1973. Du Palais de cristal à l'Age d'or ou les avatars de l'utopie.—Dostoievski. Paris: Editions de l'Herne. P. 176—185.
- J. Cateau. 1984. De la métaphorique des utopies dans la littérature russe et de son traitement chez Andrej Platonov.—*Revue des études slaves*. 5 (1984). № 1. Pp. 39—50.
- S. O. Chan-Magomedov. 1979. Les nouveaux types dans l'habitat et les équipements.—J. L. Cohen, M. De Michelis, M. Tafuri. URSS 1917—1978: la ville, l'architecture. Paris: L'Equerre. P. 234—247.
- S. O. Chan-Magomedov. 1983. Pioniere der Sowjetischen Architektur. Dresden: Verlag der Kunst.
- M. Eliade. 1979. Storia delle credenze e delle idee religiose (I—III). Firenze: Sansoni.
- Expositions 1983. Le livre des Expositions universelles 1851—1989. Paris: Union Centrale des Arts Décoratifs.
- L. Heller 1983. Quand le Grand Inquisiteur quitte la légende.—Dostoievski. Les cahiers de La nuit surveillée. Paris: Editions Verdier.
- L. Heller 1983a. La prose de Zamjatin et l'avantgarde russe.—*Cahiers du monde russe et soviétique* XXIV (1983) № 3. P. 219—239.
- V. Khazanova, O. Chvidkovski. 1979. L'urbanisme soviétique 1900—1930.—In: Paris-Moscou 1900—1930. Paris: Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou. P. 286—302.
- C. Lodder 1983. Russian Constructivism. New Haven & London. Yale Univ. Press.
- A. Nakov 1981. Abstrait/Concret. Art non-objective russe et polonais. Paris: Transédition.
- V. Quilici 1969. L'architettura del costruttivismo. Bari: Laterza.
- A. M. Ripellino 1959. Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia. Torino: Einaudi.
- A. M. Ripellino 1968. Poesie di Chlebnikov. Torino: Einaudi.
- P. Scheerbart 1982. Architettura di vetro. Milano: Adelphi.
- E. Schild 1971. Dal Palazzo di Cristallo al Palais des Illusions. Firenze: Vallecchi.
- M. Tafuri 1979. Avant-garde et formalisme entre la NEP et le premier plan quinquennal.—In: J. L. Cohen, M. De Michelis, M. Tafuri, URSS 1917—1978: la ville, l'architecture. Paris: L'Equerre. P. 16—65.
- M. Tafuri 1980. La sfera e il labirino. Avanguardia e architettura da Piranesi agli anni '70. Torino: Einaudi.
- Tatlin. 1968. Vladimir Tatlin. Moderna Museet. Stockolm.
- A. M. Vogt 1974. Russische und Französische Revolutions Architektur 1917—1989. Köln: Verlag M. Du Schanberg.
- L. Zadova (L. Shadowa) 1979. Architecture et utopie.—*Cahiers du Musée National d'Art Moderne. Centre Georges Pompidou* (1979) 2. P. 228—240.
- L. Zadova (L. Shadowa) 1987. Tatlin. Larissa Alexejewna Shadowa Herausgeber. Weingarten: Kunstverlag Weingarten.
- Б. Арватов 1923. Общественная утопия.—*Леф*. № 1. С. 61—64.
- Н. Асеев 1923. Завтра.—*Леф*. № 1. С. 172—179.
- А. Богданов 1979. Красная звезда. Роман-утопия, Ленинград: Изд. Красная газета, 1929 (Reprint Hamburg: Helmut Buske Verlag).
- И. Верч 1991. Заметки об утопических страницах В. Хлебникова.—*Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре*, под ред. Л. Магаротто, М. Марцадури и Д. Рицци. Bern: Peter Lang. P. 141—152.
- М. Волошин 1988. Лики творчества. Ленинград.
- Л. Долгополов 1981. Маяковский в 1916—1920 гг. К вопросу о поэзии и революции. Маяковский и Замятин.—*Россия/Russia*. 1991, № 7. С. 163—180.
- Е. Замятин 1967. Мы. Нью-Йорк, Международное Литературное Содружество.

- Е. Ф. Ковтун 1988—89. Путь Малевича.—Казимир Малевич 1878—1935. Каталог выставки, Ленинград, Москва, Амстердам. С. 153—173.
- А. И. Куприн 1970—73. Собрание сочинений в 9-ти тт. Москва.
- Ю. М. Лотман 1984. Символика Петербурга и проблемы семиотики города.—Ученые записки Тартуского гос. ун-та, вып. 684. С. 30—45.
- К. С. Малевич 1976. Письма к М. В. Матюшину (Публ. Е. Ковтуна).—Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 г., Ленинград. С. 177—195.
- В. В. Маяковский 1955—61. Собрание сочинений в 13-ти тт. Москва.
- К. С. Мельников 1985. Константин Степанович Мельников. Сост. А. А. Стригалева и И. В. Коккинаки. Москва.
- В. Ф. Одоевский 1975. Романтические повести. Ленинград, Прибой, 1929 (Reprint Oxford: William A. Meeuws Publishers).
- Н. П. Сакулин 1913. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. Т. 1. Москва.
- Д. В. Сарабьянов 1988—89. К. С. Малевич и искусство первой трети XX века.—Казимир Малевич, 1878—1935. Каталог выставки, Ленинград, Москва, Амстердам, 1988—1989. С. 66—72.
- В. Святловский 1922. Русский утопический роман. Петроград, Гос. Изд.
- А. Февральский 1932. Десять лет театра Мейерхольда. Москва.
- С. О. Хан-Магомедов. 1990. Новый стиль, объемный супрематизм и проуны.—Лазарь Маркович Лисицкий. 1890—1941. Москва. С. 35—42.
- Н. Харджиев 1970. Маяковский и Хлебников.—Н. Харджиев, В. Тренин. Поэтическая культура Маяковского. Москва. С. 96—126.
- Н. Харджиев 1976. Детство и юность Казимира Малевича.—К истории русского авангарда. Stockholm.
- Н. Харджиев 1978. Маяковский и Татлин.—NRL. Neue Russische Literatur. Almanach. Salzburg. S. 98—91.
- В. Хлебников 1968. Собрание сочинений в 5-ти тт. Москва 1928—1933 (Reprint München: Fink Verlag).
- А. С. Хомяков 1900. Полное собрание сочинений Алексея Степановича Хомякова. Москва.
- Я. Чернихов 1933. Архитектурные фантазии. 101 композиция в красках. Ленинград.
- Н. Г. Чернышевский 1978. Избранные произведения в 3-х тт. Ленинград.
- В. Б. Шкловский 1923. Ход коня. Сборник статей. Москва—Берлин.
- И. Эренбург 1922. А все-таки она вертится. Москва—Берлин.
- М. Б. Ямпольский. 1988. «Мифология» стекла в новоевропейской культуре.—Советское искусствознание. № 24. С. 314—347.

Раздел VIII

ОБЭРИУ, ОБЭРИУТЫ

ФИРМА РИФМЫ

(о некоторых способах рифмовки в ранних произведениях А. Введенского)

Попрошу наоборот

А. Введенский

Данная работа строится на анализе рифмы в произведениях А. Введенского, относящихся к 1926 г.: «Начало поэмы», «Минин и Пожарский», «ОСТРИЖЕН скопом Ростислав», «Воспитание души». На наш взгляд, эти произведения объединены между собой не только хронологическими рамками, но и общими чертами поэтики рифмы.

Цитаты приводятся по изданию: Александр Введенский. Полное собрание сочинений. Энн Арбор, 1980—1984, тт. 1—2, со ссылкой на страницу.

Для построения рифмы Введенский использует два механизма соположения слов: анализ, то есть разложение слова на составляющие элементы (графемы и сочетания графем), и синтез, то есть операции над словом как целым. При этом Введенский явно исходит из опыта авангардной поэтики рифмы. В сущности речь идет о чисто комбинаторных явлениях, приложенных к области рифм.

Ярким примером синтеза в соположении слов является рифма-палиндром, которая образуется переворачиванием графической структуры слова:

кончается как немка перочинный лес

тут он и встал и вместе сел

(6)

умираю на один ус

(...)

кораблем су башмаком су

(202)

Классический палиндром разрушается привнесением в синтез механизма анализа. В этом случае рифмующиеся слова не прочитываются палиндромически без остатка:

и смотрят на детинец

(...)

супруга мечется цените

(17)

под ним кусты стоит **Саратов**
 <...>
 отец! мундштук! кричат **Тарасу**
 (20)

При переключении с синтеза на анализ число элементов, воплощающих па-
 линдромический принцип «зеркальности», сокращается до минимума (три гра-
 фемы, произвольно выбранные в любой части слова; нам представляется непра-
 вомерным говорить о сознательном обыгрывании двух графем). Иначе говоря,
 расчленение слова на графемы не противоречит синтезу, но подчеркивает его.
 Именно такое одновременное использование обоих принципов построения
 рифмы встречается наиболее часто.

спят поля. Сон **ручью**
 спят еноты **чересчур**
 (5)

Я Минин говорю им **вон**
 закон часов я знаю **вновь**
 (6)

и месяц пробует в **тиши**
 хотел я пуговку **пришить**
 (7)

как вдруг народ из **Риги**
 <...>
 снимите ваши **гири**
 (7)

прохожие уж шурили **глаза**
 <...>
 и догорает **деревянный зал**
 (6)

он пальто свое поймал и там уже **дыра**
 <...>
 медведь на ней стоял **навзрыд**
 (8)

всю ночь бурчали **долы**
 <...>
 и Кунцев сядет в **лодку**
 (12)

и три домашние **клопа**
 как няньки светят **тополя**
 (9)

платком широким улыбаясь
 (...)

перелетев он страстью был
 (15)

и слышит княжескую речь
 суков полей и Вятки чернь
 (15)

велик ли улов? —
 сюргуч и воля
 (202)

Палиндром может строиться с учетом фонетического закона нейтрализации глухих и звонких согласных на конце слова:

одна неметчина ее картуз
 а Боже мой какой в плечах-то зуд
 (6)

При этом к фонетическим закономерностям Введенский подходит избирательно, игнорируя различие фонем по твердости-мягкости:

и так зигзагом кровь лилась
 на сало и на тусклый глаз
 (7)

Таким приемом может оформляться не только конечная, но и внутренняя рифма:

вот Жучки гудят
 и ноги дугою расставив капрал
 (12)

Палиндром можно описать как способ зеркального прочтения одного слова в другом. Но существуют и другие, менее канонические, средства получения на-прямую из одного слова другого. Так, благодаря перекомбинации графем, метатезе, в одной словоформе прочитывается другая в пределах того же грамматического класса слов.

сияла за плечом коса
 и был он бабка был осока
 (8)

и в этом гугенотском чреве
 (...)

на час на градусник на вечер
 (12)

ее он робко пожалел
 он одеялом вспять лежал
 (11)

не видно позухам **числа**
но усмехается **силач**
(11)

куда племянницей летит **пчела**
<...>
водкой потекла **печаль**
(14)

один усмешкой видит **Ригу**
<...>
как ножниц пушечных **игру**
(20)

душа топорщится **челом**
вдохнув он скажет **мелочь**
(20)

Подобно тому как наряду с каноническим палиндромом Введенский использует усеченный, в трансформации одной словоформы в другую могут быть задействованы не все буквы. По мере усиления роли графемы в построении рифмы прием синтеза оттесняется на второй план, и приоритет остается за анализом:

лягушки в воду звать **того**
и кто ж ответит не **готов**
(6)

он на штык **зевнул**
сидит комар родной **в лузе**
<...>
нет он лишь **зулейка**
(201)

завязывают **часы**
сидел грозный **сыч**
(202)

им словно кум кричит **макар**
<...>
и в можжевелевый **карман**
(203)

а волки сбрую **почесали**
и эта **сеча** началась
(14)

онкль
бинокль
(201)

не говорит лишних слов
так вот ему повелось

(201)

в богатырские очки
язык вложит?
кто ее жито
разложил на похабных стенках

(202)

Встречаются случаи, когда трансформация происходит на уровне не всей словоформы, а лишь ее части, то есть внутри слова выделяется произвольный набор графем, который затем воспроизводится в рифмующемся слове в иной последовательности:

что жирен памятник пучок земли
когда вокруг одна мамзель

(6)

людей лежащих на земле
родриго в зыбке спит мамзель

(7)

да говорю вам что не все
и стали сеять все овес

(9)

могучий панцырь был утыкан
(...)

собачка лает спят коты

(9)

в окне он видит за избой
стоит пылающий бизон

(10)

как туча что месяц

(...)

мама мама что за смесь

(12)

Наконец, рифма может прочитываться на уровне графем. В данном случае мы имеем в виду консонантную рифму, которую Введенский преобразует в соответствии с логикой комбинаторики. Так, общая консонантная структура двух рифмующихся словоформ выступает в разной последовательности графем:

где вы тучные ребята
пушки воздух теребят

(5)

медведь в берлоге нарожал ребят
те в долги дни в кулак трубят
(9)

он к ней — та замуж за Петра
там пролежала костяная тропа
(8)

ужели это Ржев поляк
и три домашние клопа
(9)

слагая травы черепа
<...>
уж в отдалении текла Печора
(10)

и свечка острая горит
уже сидел Рабиндранат Тагор
(10)

вот жук нет хоромы
<...>
ах нет то уточек монарх
(12)

им музыка играла
<...>
не наш ли это лагерь
(203)

и скажет князь карету
и подадут ракиту
(207)

Комбинаторные преобразования могут разворачиваться, захватывая два и более слова. Возникает перераспределение графем между словами, иногда с их перестановкой:

он пальто свое поймал и там уже дыра
он к ней — та замуж за Петра
(8)

и он говорит не вы черепа
желаю доспехи вычерпать
(15)

вот Катя каковы они
и вся судьба такой овин
(18)

и нож чувствует **слабы**
 подушка просит унесла **б**
 (20)

ерши да **дули**
 (...)
 к падучей **иду ли**
 (202)

Таким образом, в рассматриваемых текстах Введенский пользуется способами рифмовки, которые впоследствии оказываются малозначимыми для его поэтики. На наш взгляд, это связано с сознательным отпалкиванием от арсенала приемов, свойственных футуризму.

Действительно, аналогичные явления в области построения стиха встречаются у «реформатора рифмы» В. Маяковского, но не как композиционный принцип, а как единственный прием. Приведем, к примеру, фрагмент из стихотворения «Из улицы на улицу»:

у-
 лица
 Лица
 у
 догов
 годов
 рез-
 че.
 Че-
 рез
 железных коней
 с окон бегущих домов
 прыгнули первые кубы.

Однако комбинаторный подход к рифме, использующий механизмы синтеза и анализа слов, имеет разную функциональную значимость в поэзии В. Маяковского и А. Введенского. Если у В. Маяковского подобные операции над рифмой являлись лишь частным проявлением «воли» над формой, то для А. Введенского это было одним из шагов к «воле» над смыслом.

Б. М. Констриктор
Санкт-Петербург

«ВБЕГАЕТ МЕРТВЫЙ ГОСПОДИН» (О поэме Введенского «Кругом возможно Бог»)

Искусство пересказа обрело в XX веке новое дыхание не только в связи с гулаговской традицией «тискать романы» и утонченными ритуалами времен спецхрана, но и в связи с серьезными изменениями самой природы художественного произведения. Этот глобальный феномен связан с кризисом авторского самосознания, принципиальной абсурдностью самого речевого акта. Поэтому пересказ авангардного текста именно в силу своей нелепости представляется нам вполне корректным методом-монстром. Опыты терентьевской миниатюры, анализа «Минина и Пожарского»¹, возможно, оправдывают нашу попытку пересказа мистерии «Кругом возможно Бог» Александра Введенского².

Попробуем расчлнить действие традиционным образом на пролог, эпилог, акты и явления. Текст Введенского без особого напряжения поддается такому эксперименту, в нем присутствуют основные атрибуты драматической поэтики. В развернутых ремарках преломляется опыт символистской пьесы.

Название

Пролог «Священный полет цветов»

Акт I (Без имени. Казнь)

1. Эф, воображаемая летающая девушка
2. Воробей, клюющий зерна радости
3. Толпа, Коровы, они же Быки, Голос
4. Царь, Палачи, Толпа, Приговоренные
5. Девушка, Эф
- A. Ремарка («Толпа как Лондон закричала...»)
6. Царь, Девушка

Акт II (Без головы. Дуэль)

- B. Ремарка («Фомин лежал без движенья...»)
1. Фомин, Девушка
2. П. И. Стирkobреев, Голос («У меня зазвонил телефон»)
3. Николай Иван., Степан Семенов., Мар. Натальев., Фомин, Стирkobреев, Метеорит, Серг. Фадеев, Нина Картин., Куно Петр. Фишер., Паралич

Акт III (Без ума. Опасные связи)

С. Ремарка («Шел сумасшедший царь Фомин...»)

1. Нищий на обрезе, сумасшедший царь

Интермедия (Беседа часов)

2. Фомин, Соф. Мих.

3. Венера, Фомин

4. Фомин, Женщина, Девушка

5. Фомин, Господь, Носов, Женщина

Акт IV (Без смысла. Метаморфоза)

D. Ремарка («И тогда на трон природы сели гордые народы...»)

1. Фомин, Народы.

2. Затычкин, Фомин, Народы.

3. Речь Фомина, Народ

4. Фомин, Остронос

5. Фомин, Предметы, Бурнов

Эпилог («Лежит в столовой на столе / труп мира в виде крем-брюле»).

Название. К счастью, попытка закрепить за пьесой название ее пролога «Священный полет цветов» провалилась: публикации допросов поэта подтверждают, что старое название остается единственно верным³. Это так еще и потому, что оно вполне увязывается с теорией расширенного смотра М. Матюшина (группа «Зорвед»), а также туфановской классификацией (учениками последнего одно время являлись Введенский и Хармс) поэтов по кругу, где полнота поэтического гения (360 градусов) определяется степенью его проникновения в заумь. Здесь же можно обнаружить фейербаховский прием «выворачивания вывернутого», если вспомнить евангельское «Царство Божие внутри вас». Вообще для Введенского характерно семантическое богатство строки, обеспеченное связями-разрывами как с общеупотребительными языковыми нормами, так и с культурным контекстом эпохи.

Пролог «Священный полет цветов». Поэт сразу берет быка за рога. В первых двух строках декларируется фундаментальная тема мистерии — дихотомия неба и земли. Солнце, образец точности (видимо, после одержанной над ним футуристами победы и чаепития с самоубийцей), может светить только в беспорядке. Цветы почему-то «летят на грядке». Этот антипоэтизм ниспровергает «голубой цветок» до уровня брюссельской капусты и в то же время позволяет огородному выродку вкушать блаженство полета.

Итак, первыми двумя строками парадигма мировой гармонии разрушена, поэт сразу вводит нас в странный и по-своему стройный мир мистерии. Здесь, если воспользоваться формулировкой Юма, между объектами нет доступной нашему наблюдению связи, и только при помощи действующей на воображение привыч-

ки можем мы вывести из существования одного объекта заключение о существовании другого. Поэт эту вредную привычку отбросил давно и пришел к «ощущению бессвязности мира и раздробленности времени», а поскольку это противоречит разуму, то, значит, разум не понимает мира. Таким образом, не успев узнать еще ничего, читатель оказывается в сердцевине поэтики чинаря. Жирная земля лежит, как рысь, цветы, подобно божьим коровкам из детского фольклора, просятся на небо, а наша планета остается подчиненной своей горькой судьбе⁴. Конец космической завязки.

Эф, Воображаемая Летаящая девушка. Место действия эпизода очень существенно. На наш взгляд, здесь можно воспользоваться словами Томаса Мора и определить его как «нигде». Событие, которое предстоит пережить герою, можно обозначить только маловразумительным термином «смерть—рождение». Ибо в этой сцене герой ни жив ни мертв, это даже не «полуживой» Крученых, а просто абстрактное Эф, но до конца Божественной комедии еще очень далеко.

Итак, Эф сидит на столе, который скоро (вспоминая эпитафию из «Дубровского», метаморфозы с площадью Согласия в «Иордано Бруно» Терентьева) превратится в лобное место. Эф сидит на столе у ног Воображаемой Летаящей девушки. Однако какой же длины ноги вообразил Эф у этой Валькирии, если он может сидеть около них на столе. Или наш Эф так уж мал, так уж мал... Последовательное нарушение связей между объектами продолжается, теперь искажаются не их функции, как в прологе, а их масштаб.

Новоявленный Гулливер приветствует Гигантшу, бодлеровская греза вдохновенно летает над болотом. Динамо-девице чужд человеческий страх. Эф приглашает ее на казни, как на аттракционы. Здесь, словно в симфонии, вводятся темы казни и боязни огня (камин в финале!).

I

Фундаментальным структурным элементом мистерии Александра Введенского «Кругом возможно Бог» является «бинарная номенклатура» (этот термин мы позаимствовали из «Системы природы» Линнея) действующих лиц.

- Группа I: 1. Эф—Фомин
 2. Девушка—Софья Михайловна
 3. Венера—Женщина
 4. Царь—Стирkobреев
 5. Носов—Остронос
 6. Марина Натальевна—Нина Картиновна
 7. Николай Иванович—Степан Семенович
 8. Толпа—Народы

- Группа II: 1. Воробей — Нищий
 2. Метеорит — Паралич
 3. Затычкин — Бурнов
 4. Сергей Федорович — Куно Петр. Фишер
 5. Коровы — Быки
 6. Палач — Приговоренные
 7. Голос, Предметы — Господь

Вся номенклатура действующих лиц разбита нами на две функционально неоднозначные группы. В первую группу входят такие пары двойников, связь между которыми основана на принципе некоторой тождественности. Вторая группа, как будет показано ниже, сформирована на основе принципа оппозиции. Все пары двойников, входивших во II группу, играют второстепенную роль в мистереии, выполняя функцию семантического обслуживания главных героев.

Приступаем к анализу пар I группы.

1. Эф — Фомин. Прямая генетическая связь между этими персонажами выявляется в сцене казни (в нашем плане акт I, явление 6). Хочется лишь обратить внимание на то обстоятельство, что фамилия главного героя образована от древнееврейского имени Фома-«близнец», и на автоматически возникающую в связи с этим именем череду новозаветных ассоциаций.

2. Девушка — Софья Михайловна. Тождественность этих персонажей, на первый взгляд, представляется проблематичной, но она может быть выявлена, если мы обратимся непосредственно к тексту (III, 2). После посещения «неба» и общения с С. М., едва появляясь в «разбитой спальне» Венеры, Фомин говорит: «Надежда, Любовь, София и Вера мне дали совет». Стало быть, София Михайловна не просто небесное создание без роду и племени, а сама СОФИЯ. Иначе как следует расценивать реплику Фомина на просьбу С. М. целовать ее в щеки: «Нет в туфлю. Нет в туфлю. Большого не заслуживаю. Святыня. Богиня. Богиня. Святыня»? Любопытно и то, что в данной ситуации «благочестивость» Фомина лишь усиливает пародийное звучание всей сцены, вводя в контекст православной концепции Софии чуждые ей элементы католического культа. С. М., выражая испуг: «...кругом все мрачно» (здесь будет небесполезно напомнить читателю о названии поэмы), призывает «Сергея, Ивана и Владислава и Митю» покрепче ее обнять. Этот ономастический набор, по-видимому, не случаен, так как С. М. употребляет латинское, древнееврейское, славянское и греческое имя, то есть это имена тех «народов-родоначальников» христианской веры, к которым безумный царь Фомин обращается в финальных сценах (IV, 3f). Поразительную характеристику дает себе сама С. М.: «Разве я так божественна. Нос у меня курносый, глаза щелки. Дура я, дура». Это акмэ всей небесной сцены, ее абсурдный катарсис:

София (мудрая!), ничтоже сумняшеся, заявляет: «Дура я, дура». Существенно и то обстоятельство, что автопортрет С. М., при всей его скупости, может быть интерпретирован как типический для целого этноса. Определенный интерес может представлять реплика С. М.: «Фомин золотой. Лейка моя». Не является ли она реминисценцией мифа о Данае, в медную башню к которой не мог проникнуть ни один из **смертных**? Напомним, что Фомин является к С. М. после смерти. Пародийным отголоском этого же мифа, возможно, является и то состояние стыдливого счастья (вспомним «Данаю» Тициана), которое испытывает С. М., наблюдая за своим возлюбленным из окна: — «Как птичка, как маленький».

Сцена между С. М. и Фоминым ослепительно-гротескна, здесь снижающая интонация достигает предела. Это воистину божественная сцена!

В отличие от С. М. **Воображаемая Девушка** ведет с Эф-Фоминым беседы философского характера (I, 1), «умна» и упрекает в отсутствии последнего Женщину: «Ты глупая натура не блещешь умом, как великие ученые Карл Маркс, Бехтерев и профессор Ом» (III, 4). Но Эф-Фомин постоянно определяет ее как «дуру», «идиотку», «глупую, как лодку», «ничтожество». Одновременно в его речах проскальзывает и иное отношение: «Прости милая, я тебя обругал», «дорогая дура». Так же двойственно отношение Фомина к С. М.: «Как я тебя люблю. Скучно что-то». Если Эф сидит на столе у ног Воображаемой Девушки, то сама С. М. при встрече с Фоминым сидит «изящно на столе». Видимо, Девушку можно представить как неземного посла С. М., ибо она постоянно опекает Эф-Фомина и проявляет к нему достаточно теплые чувства. Об этой паре двойников можно сказать, что они функционально тождественны в своей привязанности к главному герою поэмы и связаны друг с другом в рамках оппозиции глупость — ум.

3. Венера — Женщина. В этой паре персонифицирован плотский, земной («географический») компонент мистерии. «Венера мычит» (III, 3), а «женщина-цветок садится на ночную вазу» (III, 4). Если Венера воплощает амбивалентные начала красоты-уродства, то в ее двойнике — Женщине они трансформируются в оппозицию смерть — рождение. Для обеих Фомин как мужчина несостоятелен.

4. Царь — Стирkobреев. Тождество этой пары также функциональное: Царь участвует в казни Эф (I, 4, 6), Стирkobреев дерется с ним на дуэли (II, 3), после казни Царь собирается «пойти затопить камин и выпить с друзьями своими», в начале сцены пирушки Стирkobреев «один в своей комнате жжет поленья». Узнав имя героя, царь приходит в ужас, формальным поводом к дуэли между Фоминым и Стирkobреевым также служат препирательства, возникающие вокруг проблемы имени.

Казнь — дуэль, камин — огонь, имя.

5. Носов — Остронос. Аналогично Эф-Фомину этот персонаж приобретает новое имя, которое свидетельствует о его прохождении через летальный опыт

(нос заостряется у покойника). Косвенно эту гипотезу подтверждает и тот факт, что именно Остроносос беседует с Фоминым в темной комнате. Характерен и первый обмен репликами между героями в этой сцене (IV, 4):

ФОМИН: Остроносос, ты здесь?

ОСТРОНОСОС: Я весь.

6. Марина Натальевна — Нина Картиновна. Одинаково экзотические имена этих дам, а также равно непринужденный характер их поведения на пирушке у Стирковбреева обязывает нас отнести их к парам I группы. Отметим только, что необычное отчество М. Н., возможно, служит характеристикой ее отношений с Н. К. (II, 3).

7. Николай Иванович — Степан Семенович. Эта пара стирковбреевских гостей безлика под стать их именам, это Бобчинский и Добчинский, сжатые до состояния эмбриона. Любопытно, что в «Лапе» Даниила Хармса, написанной одновременно с мистерией Введенского, главного героя также зовут Николай Иванович.

8. Толпа — Народы. Участие в массовых сценах кончается для героя всегда плачевно: толпа тащит его на эшафот (ремарка А), пирушка превращается в дуэль (II, 3), народ остается глух к его проповеди (IV, 3). Толпа — активна, то есть способна на убийство, народы — пассивны, то есть не способны (в отличие от человечества из «Иордано Бруно» Игоря Терентьева) «превращения вынести». В этой оппозиции нельзя отдать предпочтения ни тому, ни другому члену, что является косвенным подтверждением ее глубинного тождества.

Приступаем к анализу пар II группы.

В подавляющем большинстве эти «двойники» являются только спутниками пар I группы, между собой они не соприкасаются.

1. Воробей — Нищий. В начале мистерии Воробей клюет зерна радости и славит Господа. Нищий на березе, эта земная проекция птички небесной, жалуется на свирепость богов: «Мое мнение будет мрак». Это кредо Нищего еще замечательно оттеняется вопросом, который в начале встречи задает ему Фомин: «Ты фонарь?»

Оппозиция радость — мрак.

2. Метеорит — Паралич. Этих секундантов Фомина и Стирковбреева можно уподобить двойниковым образованиям в монокристаллах, когда они представляют собой зеркальное отражение атомной структуры матрицы кристалла в определенной плоскости.

Оппозиция движение — неподвижность.

3. Затычкин — Бурнов. Первый персонаж приветствует «пришествие козла» (IV, 2), второй утверждает, что «тема этого события — Бог, посетивший предметы»

(IV, 5). Семантика фамилий также достаточно прозрачна (например, широко известный афоризм Козьмы Пруткина: «Если у тебя есть фонтан, заткни его: дай отдохнуть и фонтану»).

Оппозиция преграда — поток.

4. Сергей Фадеевич — Куно Петр. Фишер. Обыденному имени здесь противопоставлен невиданный иероглиф (из имени реального немецкого философа, автора 10-томной «Истории новой философии», и абстрактного Петра). Примечательно, что именно эта пара вступает с «девушками» на пирушке у Стирковеева в беседу весьма фривольного характера.

Оппозиция заурядное — незаурядное.

5. Коровы — Быки. Автор преподносит читателю эту оппозицию в виде тождества: «Гуляют коровы, они же быки» (I, 3).

Оппозиция женское — мужское.

6. Палач — Приговоренные. В сцене казни и тот, и другие плачут. Эф, как уже отмечалось, убивает толпа, а палач убегает. Судьба приговоренных не раскрывается, то есть полюса как бы меняются местами.

Оппозиция палач — жертва.

7. Голос, Предметы — Господь. Голос, Предметы и Господь вмешиваются в ход повествования единожды, но в экстравагантных ситуациях. Голос и Предметы выступают в роли ответчиков, в первом случае опровергая опасения Коров (I, 3), во втором — Предметы подтверждают опасения Фомина (IV, 5). Здесь следует отметить эпизод между Коровами и Голосом. Это единственный во всей мистерии случай, когда происходит непосредственное общение между парами, принадлежащими ко II группе. Возможно, данное исключение отчасти может быть объяснено тем обстоятельством, что пару Коровы — Быки автор преподносит как тождественную (см. выше).

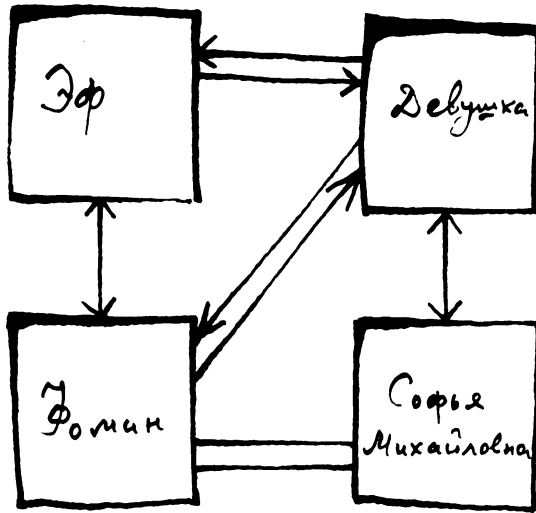
Господь задает вопрос Фомину (III, 5), когда тот разрешает загадку лица Женщины. Парадоксальность ситуации в том, что Бог спрашивает человека, а не наоборот (вспомним хотя бы суд Пилата с его знаменитым вопросом «что есть истина?»).

Единственное действующее лицо, которое не может быть уложено в рамки нашей классификации, — Мертвый Господин. Однако в отличие от своих литературных собратьев⁶ этот персонаж никоим образом не взаимодействует с другими героями действия. Он только таинственно **вбегает** в текст мистерии из неизвестных сфер, видимый лишь Воображаемой Девушке и автору, и «молча удаляет» в финале эпилога время. Примерно через год в «Серой тетради» Введенский выведет одну из своих главнейших формул: «Смерть есть остановка времени». Мертвый Господин есть смерть.

II

Завершив обзор бинарной номенклатуры мистерии, приступим теперь к анализу степени и характера связей, возникающих между парами двойников I группы.

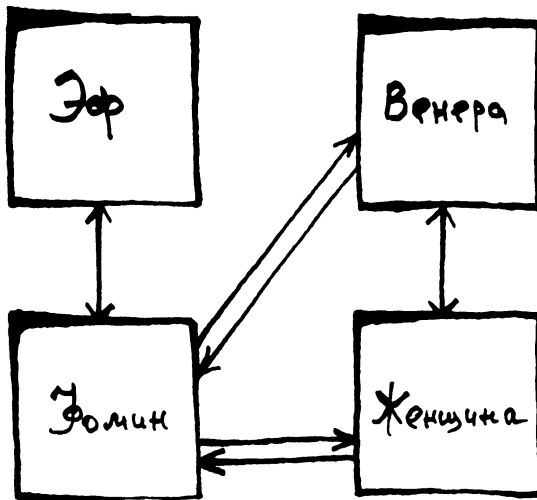
Рис. 1



Между этими парами образуется стабильное поле взаимного тяготения. Девушка наиболее упорно следует за Эф-Фоминим. Этот динамизм составляет суть ее образа. «Здравствуй, девушка движение». Девушка, как и С. М., представляет «небо». Так, по словам Эф, ей «чужд человеческий страх». Она летает.— «Не ты девушка, не ты вы птичка». Девушка советует Эф: «Остерегайся, учись гадать и ворожить». Она же предсказывает смерть героя: «Повадилса дурак на казни ходить, тут ему и голову сложить». Девушка постоянно просит героя быть с ней: «идем со мной», «приди Фомин в мои объятия», «вернись Фомин». Этого же хочет С. М.: «Ангел. Богатырь. Ты уходишь. Когда же мы увидимся». Фомин и С. М. обнимаются и **плачут**. Это подчеркивает, что связи между героями носят не механический, чисто внешний характер, как это происходит в сценах с Венерой и Женщиной, а, напротив, существенно необходимый.

Эта модель противоположна предыдущей: связи между героями носят негативный характер. Доминирующим мотивом поведения Венеры и Женщины является неприкрытое вожделение — «жажда жизни». В первом случае оно осложнено безобразием героини, во втором — страхом перед смертью. Для Венеры Фомин представляет интерес как потенциальный партнер; когда выясняется его не-

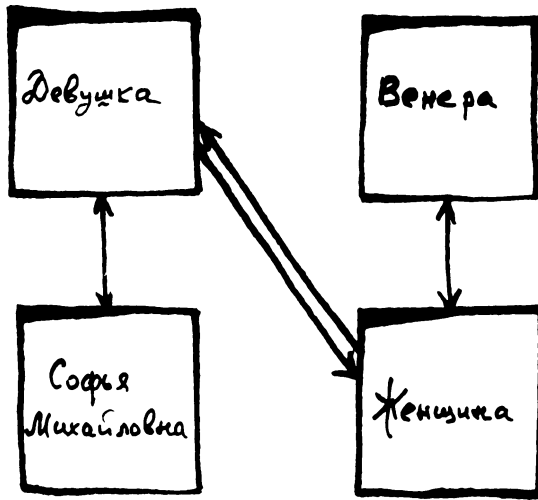
Рис. 2



состоятельность, она утрачивает к герою всякий интерес: «Иди ты к чертям». Женщина-Мать («О женщина! о мать!») в разговоре с Девушкой стремится эпатировать последнюю, подчеркивая и выпячивая на первый план «низменный», физиологический характер бытия. «Изысканно-эротическая метафорика» (это определение мы позаимствовали у М. Мейлаха) сцены с С. М. резко контрастирует с грубо животными реалиями разбираемых эпизодов («Я начинаю скотскую жизнь»).

Реплика Женщины «Хочется, хочется, хочется повернуться», усиленная авторской ремаркой: «ворочается так и сяк», заслуживает более подробного анализа. Мотив любовного томления, проявляющего себя в переворачивании с боку на бок, характерен еще для куртуазной литературы XII века. Сравните: «Да и сам Эней переживает любовные муки; он мечется, переворачивается с боку на бок, любовь (Амор) заставляет его не смыкать глаз, дрожать, задыхаться, трястись, вздыхать и т. д.» («Роман о Трое», ст. 8927—8936). Можно смело сказать, что такое натуралистическое изображение проявлений любви (а затем и других переживаний) стало общим местом и обрело «этикетность», то есть прочно заняло определенное место в системе изобразительных средств куртуазной литературы⁷. Чудовищность ворочающейся женщины в данном случае объясняется тем, что ее страсть не целенаправлена, не адресована какому-то определенному лицу, а просто излучается вовне. Регламентация половых отношений сопутствует всему процессу становления человека (запрет инцеста, экзогамное устройство

Рис. 3

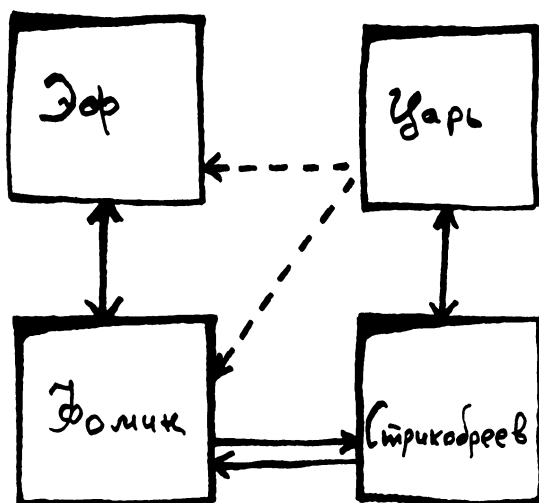


коллектива), в этом древнем институте табуирования сексуальной жизни и гнездятся корни чувства отвращения, которое вызывает в нас демонстрация слепого неуправляемого инстинкта.

Связь между этими парами самая минимальная и самая негативная. Появление Девушки у Женщины связано только с Фоминым. Женщины «неба», опекающие Эф-Фомина, не замечают его «неполноценности», наоборот, Фомин для них «Ангел. Богатырь». (Девушка менее идеализирует Фомина, чем С. М., однако и ее симпатия несомненна). В спальне Венеры Фомин безголов и недееспособен, для вожделеющей женщины он интересен только как собеседник. Пройдя через смерть, герой теряет привлекательность для женщин «земли», но не для женщин «неба». Интересно и то обстоятельство, что на пирушке у Стирkobреева Н. К. и М. Н. никоим образом не реагируют на внешность Фомина.

Важнейшим комплексом поэмы, связанным со смертью, именем и камином, является нижеследующая «модель». Между Царем и Эф-Фоминым нет прямой связи (в диалог они не вступают), Царь, как Понтий Пилат, не отдает конкретного указания казнить Эф (его убивает толпа), но приходит в ужас, услышав от девушки имя героя. Возможно, это посмертное имя Эф открывает монарху земному то, что потом открывает читателям Нищий: «Здравствуй, Фомин, сумасшедший царь», или даже то имя, которое называет народам Фомин: Царь мира Иисус Христос. Всего же в поэме упоминается о четырех царях: царь — Стирkobреев, безумный царь — Фомин, царь болезней — Паралич, царь мира — Иисус Христос.

Рис. 4



«Парикмахерская» фамилия двойника царя, Стиркобреева, невольно ассоциируется с тем кругом представлений, который сопутствовал средневековой цирюльне, где не только брили и стригли, но и отворяли кровь или просто беседовали. (Например, в «Книгах простеца» Николая Кузанского Ритор приглашает Простеца пойти в цирюльню, чтобы там в спокойной обстановке продолжить беседу). Отметим, что царь появляется на площади среди толпы, а Стиркобреев затевает пирушку, то есть оба этих персонажа, в отличие от остальных, мыслятся автором только в социуме, что он и подчеркивает, наделив одного из двойников функциями государя и присвоив другому специфическое имя.

Стиркобреев созывает гостей, чтобы **рассеяться**, потому что «Скоро вечность, скоро ночь». Царь при помощи казни, Стиркобреев при помощи пирушки хотят забыть о надвигающейся катастрофе. Фомин же, безумный царь, несет в себе частицу ее грозного дыхания. Это герои-антагонисты, Царь и Стиркобреев остаются по ту сторону камина, Фомин и Остроносос достигают рубежа.

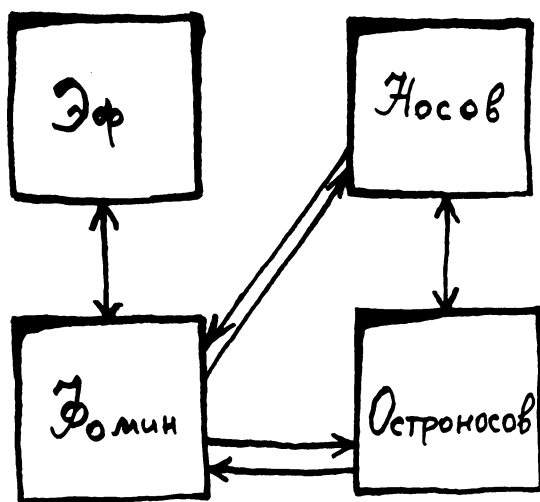
Камин в этой мистерии играет роль царских врат в алтаре. В ретроспективе связь камина с потусторонним миром легко прослеживается. Ведьма, осуществлявшая связь между живыми и мертвыми, это архаическое коммуникационное средство мирового фольклора, отправляясь в полет, непременно должна была проследовать сквозь трубу. Сравните: «Тут через трубу одной хаты клубами повалился дым и пошел тучею по небу, и вместе с дымом поднялась ведьма верхом на метле» (Н. В. Гоголь, «Ночь перед Рождеством»). Но и цивилизованная Алиса,

казалось бы, не имеющая ничего общего с диканьковской Солохой, попадает в Страну Чудес через туннель кроличьей норы, который обрывается глубоким колодцем, а в Зазеркалье, пройдя сквозь зеркало, стоящее на камине, первое, что она делает в асимметричном царстве, проверяет, горит ли огонь в камине. В книгах Р. Моуди интервьюируемые больные, которые прошли через клиническую смерть, делясь своим летальным опытом, также сообщают о каком-то загадочном туннеле, соединяющем тот свет с этим. Можно вспомнить и о «щели между мирами» из эпопеи Карлоса Кастанеды. Несомненна связь всех этих моделей с обрядом инициации, в процессе которого неофит проходил сквозь смерть под руководством опытных наставников и на пороге новой (уже взрослой, полноценной) жизни получал новое имя. Отголосками этой древнейшей мифологемы питана вся мировая культура. Так, например, в «Козлиной песни» К. Вагинова имя главного героя, Неизвестного Поэта, становится известным только в финале в связи с его гибелью. Тот же прием использует и Введенский в рассматриваемой поэме, но здесь проблема имени играет более существенную роль, ибо она сопряжена с проблемой тождества. Как уже отмечалось, дуэль Фомина со Стирковбреевым возникает из-за имени Петра Ивановича Стирковбреева, которого Фомин почему-то именует Борей, последний, в свою очередь, отвечает: «Здравствуй море». Мотив моря занимает в поэтике Введенского одно из центральных мест. Например, «Парша на отмели», «Больной, который стал волной», «Значенье моря», «Кончина моря», «Над морем теплым благодатным...» Решив не спустить Стирковбрееву обиды, Фомин в то же время размышляет: «Если я море, / где мои волны. / Если я в море, / то где челны». Это очень важный момент действия: Фомин утрачивает веру в то, что он тождественен самому себе. Напомним, что Девушка в начале мистерии предостерегает Эф: «Надо знать все, что будет, / может жизнь тебя забудет». Море безлично, оно полярно понятию индивидуальности (оппозиция Я—ОНО). Более детальное воплощение этой оппозиции будет осуществлено поэтом через три года в «Ковре—Гортензии». Дуэль между Стирковбреевым и Фоминым неизбежна, хор гостей это недвусмысленно подчеркивает.

Войдя в камин, Фомин уже тем самым преодолевает дуализм архаической модели мира и открывает для себя его всепоглощающее единство.

В рамках этой «модели» решается проблема тождества. Еще перед появлением Носова Фомин хочет спросить Женщину: «Откуда она знает, что она то?» (Это почти дословное воспроизведение одной из главнейших формул Упанишад, в которой в максимально сжатой форме сформулирована идея тождества субъекта и объекта: «Тат твам аси», то есть «Ты есть то»). «Неожиданное появление» Носова пугает Фомина. Дальнейшее общение между этими героями сводится к обмену личными местоимениями первого и второго лица. Интересно и то обстоятельство, что Женщина определяет время совместного пребывания Носова и Фомина — 3 часа. Сам же Фомин утверждает, что находится здесь («стоит») дней

Рис. 5



пять или семь. Каждый герой в этой сцене воспринимает события субъективно, поэтому коммуникация затруднена. Заслуживает внимания и такая фраза: «Здесь все время один Фомин, / это я». Опять-таки парадокс: «субъективизм» приводит героя к тому, что он начинает говорить о себе в третьем лице, объективируется. Возмущенный Носов (Фомин сомневается в достоверности его «я») определяет «я» Фомина следующим образом: «Ты? Ты скотина!» Аналогичная ситуация на пирушке у Стирkobреева явилась причиной дуэли, но последующие события изменили героя настолько, что на оскорбление Носова окончательно потерявший веру в свое «я» Фомин отвечает следующее: «Кто я? я? (успокаиваясь). Мне все равно. (Уходит)». Тогда Носов приходит к тому же выводу, что и нищий: «Он сумасшедший». Эта сцена окончательно проявляет характер «безумия» Фомина: потеряв веру в тождественность самому себе, герой как бы принимает те обличья, которые ему навязывают окружающие: «Если я море,— где мои волны». Этот конфликт окончательно реализуется в сцене в темной комнате, посередине которой Фомин и Остроносков видят дорогу.

Теперь, совершив над текстом нечто близкое крестному знаменю, обратимся к действию как к целому. Двойничество на уровне персонажей существует как в тематике актов («Без имени» — «Без головы», «Без ума» — «Без смысла»), так и в сюжетах явлений. Небесное и земное взаимно отражаются. («В этом зеркале земля отразилась как змея»). Пары явлений-близнецов пародируют друг друга. Умопомрачительный юмор действия состоит в том, что катарсис достигается отсут-

ствием катарсиса. Введенский с самого начала вводит тему «надвигающейся тьмы», и мистерия постепенно меркнет, как витраж в сумерках. Солнце светит только в прологе, далее: «Крупная ночь» (I, 1); «Появляется царь. Царь появляется. Темнеет в глазах». (I, 4); «Скоро вечность. Скоро ночь». (II, 2); «Комната тухнет». Примечание: «временно» (II, 3); «После этого Фомин вошел в темную комнату, где посередине была дорога» (IV, 4). И вот, как бы совсем погаснув, «мир накаляется Богом». «Мир потускнел» (Эпилог), и только «звезда бессмыслицы» продолжает гореть над ним. Кстати, эти две знаменитые строчки «Горит бессмыслицы звезда — Она одна без дна» — связаны не только с ломоносовской бездной (где «звездам числа нет, бездне дна») все теми же фейербаховскими отношениями «выворачивания вывернутого», но и с романсом «Гори, гори, моя звезда...» Введенский в своей формуле равно близок-далек как от классического просветительства, так и от романса. Эта виртуозная «игра в бисер» только заостряет разящие слова финала. Этим семантическим хакари исчерпываются не только поэтические, но и человеческие возможности. Мертвому Господину предоставляется последнее «слово». Дальнейшее — молчание.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ ЕУЫ. Трагедия Игоря Терентьева «Иордано Бруно». (Текст. Спектакль. Легенда.), Второй сборник манифестов эпохи режиссерского театра (рукопись).— Л., 1988. С. 186 — 210.

² Ср. Н. Таршис, Б. Констриктор, Историческая тема у обериутов.— В спорах о театре. СПб., 1992. Текст поэмы цит. по: А. Введенский Полное собрание сочинений в двух томах. Т. 1. М., 1993. С. 127 — 152.

³ См. газету Санкт-Петербургского университета. 1991. 1 ноября. № 32 (3297). С. 7.

⁴ Ср. у Гюрджиева (в передаче П. Д. Успенского): «С космической точки зрения Земля очень плохое место, подобно отдаленным местам северной Сибири: она далека от остального мира, здесь холодно, очень тяжелая жизнь. Все, что в другом месте приходит само собой или приобретает с легкостью, здесь достигается упорным трудом, приходится бороться за все» — П. Успенский. В поисках чудесного. Пб., 1992. С. 106.

⁵ Ср.: «Недаром их имена представляют четыре национальности: французскую (Эстрагон), английскую (Лак), итальянскую (Поццо), одну из славянских (Владимор) — действительно, человечество в миниатюре; в этом смысле «Годо» — наиболее наглядный пример в драматургии Беккета». — В. Ряполова. Беккет: ретроспективный взгляд. — Театр, 1993. № 8. С. 121.

⁶ «Символических мертвецов в русской литературе предостаточно — от «Мертвых душ» до «Живого трупа», от блоковского «Как тяжело мертвецу среди людей» до пьесы Леонова «Нашествие», где бывший купец, бежавший после революции за границу и вернувшийся в родные края вместе с фашистами, в перечне действующих лиц так и обозначен: «из мертвецов...» — См.: Владимир Медведев. «Как тяжело мертвецу среди людей». (Три типа сознания в «Преступлении и наказании»). — Дружба народов. 1993. № 10. С. 161.

⁷ А. Д. Михайлов. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе. М., 1976. С. 57.

Юлия Гирба

Москва

«ДВИЖЕНИЕ — НЕИЗВЕСТНОГО ПУТЕШЕСТВЕННИКА».

ТЕЛО, ЖЕСТ И ПЛАСТИКА В ПОЭТИКЕ ТЕАТРА ОБЭРИУ

(На материале реконструкции спектакля
«Елизавета Бам» 1928 года)

Все театр для меня
а театр как Земля
чтобы люди там ходили
настоящими ногами,
пели, дули, говорили,
представляли перед нами

Даниил Хармс

Наиболее полно история театральной деятельности объединения описана в статье М. Мейлаха «О „Елизавете Бам“ Даниила Хармса (предыстория, история постановки, пьеса, текст)»¹. В филологических исследованиях театральные опыты ОБЭРИУ характеризуются либо как предвестие западноевропейского театра абсурда на уровне вербальных соответствий², либо как гипотетический эксперимент левых литераторов, попавших под влияние темпераментного экспериментатора Игоря Терентьева³. Данное исследование ориентировано специфически: оно сосредоточено непосредственно на сценическом тексте такого явления, как «театр обэриутов».

В данном исследовании под «театром ОБЭРИУ» подразумевается реализованная публично часть творческой программы объединения: театрализованные выступления предшествовавшего ОБЭРИУ объединения «Левый фланг», репетиции в театре «Радикс», литературные вечера самих обэриутов, вершина их театральной программы — спектакль «Елизавета Бам», показанный на вечере «Три левых часа» в 1928 году в Ленинградском Доме печати, а также ряд текстов Хармса подготовительного характера, зафиксированных в дневниках, записных книжках, набросках, черновиках, письмах.

Восстанавливая пластический облик спектакля, необходимо обратиться и к воспоминаниям участников и зрителей представления, и к тексту «Декларации ОБЭРИУ»⁴. И, конечно, наиболее ценную информацию о визуальном строе спектакля содержит сценический вариант текста пьесы «Елизавета Бам» с множеством ремарок, режиссерских пометок и указаний исполнителям.

Театральная эстетика обэриутов стала финальным звеном в последовательном развитии русского авангардного искусства. Пожалуй, именно они наиболее полно реализовали установку на самоценность любого артефакта. «Текст или картина стали пониматься в этой перспективе не как дубликаты реальных вещей в некоем воображаемом идеальном пространстве, а как, в свою очередь, реальные вещи среди других вещей»⁵. На театральные опыты обэриутов непосредственное влияние оказал Игорь Терентьев. Обэриуты в постановке «Елизаветы Бам» воплотили выдвинутую Терентьевым установку на спектакль как монтаж сцен. Кроме того, «Терентьев настаивал главным образом на четырех принципах: 1) на антидраматическом, повествовательном характере своего текста (для которого он создал формулу «Живая книга»); 2) на антииллюзионистской концепции спектакля, согласно которой театр есть слово и жест («Слово-движение»); 3) на демиургической функции режиссера; 4) на экспериментальном критерии всякого представления»⁶. Обэриуты при постановке «Елизаветы Бам», следуя за Терентьевым по пути эксперимента, отказались от литературоцентристской модели театра, сделав слово и жест самостоятельными структурными единицами спектакля. В их театре «сюжет драматургический — не встанет перед лицом зрителя, как четкая сюжетная фигура, он как бы теплится за спиной действия. На смену ему — приходит сюжет сценический, стихийно возникающий из всех элементов нашего спектакля»⁷.

В предшествовавшем ОБЭРИУ театре «Радикс» Хармс и Введенский, работая над постановкой пьесы «Моя мама вся в часах», стремились через монтаж текстов и сцен подойти к экстремально-авангардному варианту театрального представления. Уже тогда «единственная установка спектакля была на чистое действие, переживаемое актерами и создающее у зрителей определенное чувственное впечатление»⁸. Еще раньше на литературных вечерах будущие обэриуты стремились театрализовать чтение, вызывая это «чувственное впечатление» через пластические, пространственные решения оформления.

«В нашем распоряжении были свет, звук, необычные озадачивающие предметы, их сочетание, или неожиданные для слушателей выступления — фокусника Пастухова, балерины Милицы Поповой»⁹. «В результате открывала спектакль «танцовщица-каучук» Зина Бородина: выходил актер с марлевым узелком, который все присутствующие на сцене пинали, за который все зацеплялись, пока он не развязывался и из него не появлялась Зина, исполнявшая серию каучуковых номеров-трюков»¹⁰. «...Чтение стихов Вагиновым сопровождалось исполнением

на заднем плане танца балерины Солнцевой»¹¹. «На сцену стало выдвигаться нелепое сооружение, непомерных размеров шкаф,.. на шкафу, по-турецки скрестив ноги, сидел человечек. С этого смещения пропорций все и началось. Хармс то был высокий и стройный, а тут он казался «человечком», и он читал в этом образе стихи»¹². «Время от времени Хармс брал со стола книгу и клал ее себе на голову или с необычайно серьезным видом прикладывал к носу палец»¹³. Во всех этих описаниях предугадывается такое сочетание литературного и пластического текстов, которое в спектакле 1928 года определится в сложную и оригинальную систему движений и действий. Все эти движения и трюки «алогичны» и «абсурдны», то есть вполне самостоятельны, замкнуты на себе, самоценны. Если сопоставить эти жесты с системой жестов в «Елизавете Бам», то станет ясно — пластический уровень театральности ОБЭРИУ не был ориентирован на систему бытовой психологической коммуникации, как не был и визуальным комментарием к литературному тексту.

Проблема пластики и жеста в сценическом искусстве 20-х годов была среди самых популярных. В театре в то время «...резко меняется соотношение между словом, мимикой, жестом и внешним оформлением актера. Из ряда словесных и изобразительных искусств театр переводится самим течением жизни в искусство ритмическое»¹⁴. Общее «ускорение», «динамика современной жизни потребовала новых изобразительных средств, и таковым явилось движение. Ритму стали уделять первое место в театре»¹⁵, — писал в 1925 году А. А. Гвоздев в статье «Ритм и движение актера».

Но интерес к внешней выразительности актерского исполнения заявил о себе еще в 10-е годы. «Со времени появления Айседоры Дункан, а теперь еще больше с появлением ритмической теории Жак-Далькроза современный актер мало-помалу начинает задумываться над значением жеста и движения на сцене»¹⁶, — писал Мейерхольд задолго до первых разработок своей теории биомеханики. После революции русский театр резко «рванул» в сторону жеста функционального. В статье «Индустриальная жестикуляция» Ипполит Соколов, наиболее яростный пропагандист тейлоризации движения, провозглашал близящуюся абсолютную социально-производственную детерминацию жеста: «Человек — это механизм, живая машина из мускулов и нервов... Необходима культура индустриальной жестикуляции... рационализация движения, ритмизация движения»¹⁷.

Актерское искусство сравнивалось с производством: «Метод тейлоризации свойственен работе актера точно так же, как и всякой другой работе, где есть стремление достигнуть максимальной продукции»¹⁸. Биомеханическая теория диктовала пластические законы актерского искусства, упорядочивала жест: «Законы биомеханики: тело — машина, работающий — машинист (...) жест как результат движений всего тела, законы бега и ходьбы, значение «парада» в упражнении, тейлоризация движения, глазомер, движения рук, ног и туловища,

как производителей внутренних работ»¹⁹. За десять лет до этого в «искусстве молчания» господствовал декаданс: «На первый план выдвигается: настроение, порыв, оригинальность, свободное, ничем не стесненное, выражение творчества»²⁰. Статьи Ю. Слонимской в журнале «Аполлон» за 1914 год наполнены восхищением перед возможностями человеческого тела в передаче душевных порывов, но там предсказано и то омертвление индивидуального языка человеческого тела, к которому приведут механизмирующие движение опыты, и, более того, автор как будто описывает то состояние пластической выразительности, которое заявит о себе в спектакле обэриутов: «Омертвление жеста ведет к полнейшему душевному одиночеству. Пластическое косноязычие лишает возможности разбить стену, стоящую между людьми, лишает надежды быть понятым. Лишенные естественного языка чувств, люди разучаются понимать чужую душу, и целые груды слов не могут заполнить пропасти, раскрывшиеся между ними»²¹. И действительно, новаторский напор тейлоризации к 1928 году, году постановки «Елизаветы Бам», дал нелепый театральный результат. «Прошло немного лет, Театральный Октябрь осел стандартизированной постановкой,— писал в мае 1928 года Сергей Третьяков,— площадки, скаты и шести, на которых, предполагалось, актер-акробат развернет себя в движении, стали досадным привеском, данью „конструктивной традиции“, на которых с опаской балансируют народные, заслуженные и незаслуженные, ощущая замирание в нутре»²².

В психологии, которая складывалась как наука в первую четверть XX века, к началу 20-х годов возобладало течение, настаивавшее на схеме «стимул — реакция». И хотя бихевиоризм развивался в Америке, рецидив его материалистической интерпретации — механизмирующей теории пластики — просматривается именно в России. «Идея машинообразности поведения, возникшая в поисках путей его строго причинного анализа, будучи перенесена в социально-практический план, приобретала реакционную идеологическую функцию»²³. Мы обратили внимание на связь развития идей театральной пластики и систем жестикуляции с развитием психологии не только в связи с курьезностью последнего замечания исследователя бихевиоризма. Дело в том, что пластические опыты в спектакле «Елизавета Бам», сочиненные и поставленные Хармсом, не только пародируют механизмированную театр пластику, но и отчасти основаны на теоретических достижениях психологии.

Из описаний жестов, поз и действий, использовавшихся обэриутами на театрализованных выступлениях, возникает пластическая система с невыявленной содержательной связью составляющих. Знаки поз и жестов отказываются быть расшифрованными и прочитанными в той системе, которую предлагало развитие визуально-пластического дискурса. Постоянным смещением пропорций тела, спонтанными, необъяснимыми реакциями, пластическими аттракционами обэриутская жестикуляция будто пародирует предшествовавшую во времени

систему механизации жеста. Что же значит этот бессмысленный ряд бессмысленных движений? Имеет ли какое-либо значение в истории развития театральной пластики и театральной мысли театр экспериментальный, явление маргинального характера, завоевания которого не претендовали на революционные последствия, но отозвались в опытах самых крайних театральных экспериментаторов XX века?

В августе 1927 года, то есть после того как с театром «Радикс» было уже покончено, а театр ОБЭРИУ был еще впереди, Хармс написал трактат под названием «Предметы и фигуры, открытые Даниилом Ивановичем Хармсом». Именно там мы нашли первое и вполне четкое обращение Хармса к интересующему нас предмету. Пользуясь методом, похожим на структурный анализ, Хармс вычленяет четыре рабочих и пятое сущее значение любого предмета, а точнее, любого объекта:

2. Первые четыре суть: 1) начертательное значение (геометрическое), 2) целевое значение (утилитарное), 3) значение эмоционального воздействия на человека, 4) значение эстетического воздействия на человека.

Пятое значение определяется фактом существования предмета. Оно вне связи предмета с человеком и служит самому предмету. Пятое значение — есть свободная воля предмета (...)

4. Пятым, сущим значением, предмет обладает только вне человека, т. е., теряя отца, дом и почву. Такой предмет «РЕЕТ».

5. Реющими бывают не только предметы, но также: *жесты и действия*. [курсив мой — Ю. Г.]

6. Пятое значение шкафа — есть шкаф. Пятое значение бега — есть бег²⁴.

Симптоматично, что Хармс отдельным пунктом выделил жесты и действия. Осознавая знаковую природу жеста, Хармс исследует пластику, но его отношение к жестикеляции отлично от отношения к пластике как к чему-то только эмоционально нагруженному, смыслово и символически наполненному, механически детерминированному. На каком же уровне жест интересует Хармса?

10. Пятое сущее значение предмета в конкретной системе и в системе понятий различно. В первом случае оно свободная воля предмета, а во втором — свободная воля слова (или мысли, не выраженной словом, но мы будем говорить лишь о выраженных в слово-понятиях).

11. Любой ряд предметов, нарушающий связь их рабочих значений, сохраняет связь значений сущих и по счету пятым. Такого рода ряд есть ряд нечеловеческий и есть **мысль предметного мира**. Рассматривая такой ряд как целую величину и как вновь образовавшийся синтетический предмет, мы можем приписать ему новые значения, счетом три: 1) начертательное, 2) эстетическое и 3) сущее.

12. Переводя этот ряд в другую систему, мы получим словесный ряд, человечески БЕССМЫСЛЕННЫЙ».

Если последовательно, подряд перечислить действия и жесты, совершаемые героями «Елизаветы Бам», очевидной станет их психологическая бессвязность и бессмысленность. В поведении персонажей отсутствует целевое (утилитарное) значение. И даже если иногда жесты в отдельной сцене могут быть физиологиче-

ски или психологически объяснены, то они мгновенно обесмысливаются сочетанием, последовательностью сцен.

В «Декларации ОБЭРИУ» в разделе, посвященном театру, заявлено, что главное, что интересует обэриутов в театральном поиске, это выявление отдельных театральных элементов. Среди них «и человек, и его движения на сцене (...). Декорация, движения актера, брошенная бутылка, хвост костюма — такие же актеры, как и те, что мотают головами и говорят разные слова и фразы»²⁵. Следовательно, движение — театральный элемент для обэриутов, но интересует оно их как движение, лишенное утилитарных значений, как некая мысль двигательного мира (по аналогии с «предметным» и «Предметах и фигурах»). Сохраняя начертательное, т. е. выразительное значение, и эстетическое, движение у обэриутов приобретает сущее значение, оно — «реет». Так на сценическом материале выполняется «попытка осуществить единосущное соответствие знака означаемому, текста контексту»²⁶.

Если воспользоваться терминами кинесики, отрасли лингвосимеотики, изучающей системы жестов, то в *партитуре* «Елизаветы Бам» можно выделить ряд кинеморфем, а описав изоляты, выявить и определить систему театральной жестикуляции ОБЭРИУ. Выявление поз и жестов, часто повторяющихся движений и действий вряд ли может сопровождаться однозначной расшифровкой знаков. Каждый из изолятов есть иероглиф (термин Л. Липавского, вмещающий в себя неограниченное количество возможных уровней считывания, но обладающий лишь визуальным, выразительным). Именно это значение иероглифов в первую очередь и следует выявить в драматургии при реконструкции пластического облика спектакля.

Наиболее часто повторяющееся движение — это бег. 14 раз в ремарках и в тексте повторяются глаголы с корнем «бег»: «бегают», «бегом», «Оторвалась и побежала! / Оторвалась и ну бегать!», «убегают» и т. д. В куске шестом «Бытовой Радикс» герои после реалистического поедания супа внезапно начинают играть в «пятнашки». Их действия подчинены логике игры, но совершенно необъяснимы в своей последовательности. В куске 12-м, «чинарском», героиня «бежит вокруг сцены», тут же за ней пускается бежать Мамаша с нелепым вопросом: «Хлеб ешь?», — на который Елизавета Бам отвечает вопросом: «Суп ешь?» Следом бежит Папаша. И все они плавно вбегают в «Антракт-катаракт». Этот второй раз встречающийся в пьесе (ср. кусок 5) мотив бега, несколько раз в этой сцене вербализованный бегущими участниками, сопоставим с «Разговором о бегстве в комнате» Введенского, где бег трактуется как способ существования («я бегаю, чтобы поскорее кончиться»). Добавим, что, по свидетельству И. Бахтерева, бежали — и не только здесь — персонажи крайне нелепо, неуклюже, даже вызывающе, раскидывали руки и ноги, едва не опрокидываясь при каждом движении»²⁷. Причем, если в первом куске пробежки Елизаветы Бам по сцене психологически

оправданы («Ел. Б. бросается на кровать... Ел. Б. выбегает на середину сцены и слушает») — она мечется от страха, то, например, в куске 5-м «Ритмическом. (Радикс). Ритм Автора» бег на месте Петра Николаевича и Ивана Ивановича логически не оправдан. Они бегут явно в ритме стиха: «Хоп, хоп / ногами / закат за / горами» и т. д., причем ритм возводится «в куб» — во-первых, ритмичен сам бег, во-вторых, он подкрепляется ритмом стиха и, в-третьих, символическим аттракционом: «На авансцену выносят полено, и пока П. Н. и И. И. бегут, распиливают это полено».

Но все же вспомним, что Хармс писал о пятом, сущем значении бега: «Пятое значение бега — есть бег». И финальная массовая пробежка героев по сцене в «Антракте-катаракте» есть просто бег, последняя хаотическая кинеморфема, бессистемное, нерегламентированное действие, ритмизованное музыкой — в этом куске во время массового бегства «за сценой хор поет мотив увертюры». После того, как «все, друг за дружкой убегают со сцены», хор поет увертюру «До свиданья, до свиданья». Приближается развязка, и после статичного куска 15-го «Радикс», в котором стоящий неподвижно, освещенный прожектором, Петр Ник. ведет напряженный разговор со Скрипкой, Сиреной и Барабаном, наступает кульминация, но не в плане развития драматургического сюжета, а в плане достижения наиболее эстетически напряженного состояния персонажей, перевода скрытого действия в пластически воплощенное. Но речь о «Сражении двух богатырей» чуть ниже.

В партитуре есть несколько действий, которые вполне вписываются в систему жестов бытовых, реалистически объяснимых. Но совершаются они в такой последовательности, что, несмотря на «имитацию правдоподобия», их появление более чем странно. В «Бытовом Радиксе» характерна сцена с нищим, которая отсылает к сцене с прохожим в «Вишневом саде»:

Нищий (Ел. Б.): Товарищ, помогите.

Ел. Б. (нищему): У меня ничего нет.

Нищий: Копеечку бы.

Ел. Б.: Спроси вон того дяденьку (указывает на П. Н.).

Сразу же после этого «На сцену выезжает стол. Ел. Б. придвигает к нему стул и садится».

Ел. Б.: Садитесь и вы. Чего смотреть? (пауза)

И. И.: Благодарю.

П. Н.: Сядем.

Садятся. Молчание. Едят суп.

Ел. Б.: Что-то муж мой не идет. Куда же это он пропал?

Эта часть «куска» выдержана в тонах натуралистических. Появление ремарки «пауза» не случайно, тут прочитывается отсыл к мхатовской традиции построения атмосферы за счет нагнетания пауз.

В куске 3-м «Нелепо-комическом», после серии фарсовых розыгрышей, И. И., вконец растерявшийся, произносит монолог с просьбой отпустить его домой. При этом он постоянно путает отчество Елизаветы, несет околесицу, что каждый из его детей «в зубах по спичечной коробке держит», а по окончании жалобного монолога он внезапно «надевает шубу и уходит». Откуда взялась эта шуба и почему? Может быть, это бытовое действие — знак окончательного ухода?

Что же касается коробки со спичками, то рассмотрим движение, которое И. И. повторял в спектакле 5 раз — зажигание спички. Сосредоточены эти движения в центральной части пьесы, после того, как было оглашено обвинение Елизаветы в убийстве Петра Николаевича Крупернак. В 8-м куске: «И. И. (зажигает спичку): Голубушка Елизавета! (У И. И. дрожат руки)». В 11-м куске: «И. И. (дрожа и зажигая спичку): Я хочу сказать вам, что с тех пор, как я родился, прошло 38 лет.» В куске 14-м «Классический пафос»: «И. И. (зажигая спичку): Теперь я понял, понял, / благодарю и приседаю / и как всегда интересуюсь- / который час? скажите мне». И в последнем куске 18-м «Реалистическом, сухо-официальном»: «И. И. (зажигая спичку): Следуйте за нами.» И опять, жест привычный, но целесообразно необъяснимый — И. И. не прикуривает сигарету или трубку, не собирается развести огонь в камине или печке. То, что два раза из пяти он совершает это движение дрожащими руками, подчеркивает напряжение. Знаком приближения беды пульсирует живой огонь на сцене, фиксируя ощущение опасности, вызывая бытовые ассоциации: Елизавету поведут по темным коридорам, и пламя будет освещать лица, по стенам поползут длинные страшные тени; и символические: программа Хармса «зажечь беду вокруг себя», отозвавшаяся в этом ритуальном пламени, отсылает к специализированному психоаналитическому значению огня. «Вспыхивать или добровольно идти на костер, нести гибель или губить себя... самое веское доказательство того, что огонь является причиной «плодотворного архаического комплекса» в том смысле, какой имел в виду К. Г. Юнг», — писал в 1937 году в работе «Психоанализ огня» Гастон Башляр²⁸.

В партитуре также вычитывается ряд изолятов физиологического свойства: «дрожа», «стуча зубами», «затыкает уши», «кричит, стиснув зубы», «дрожит», «у И. И. дрожат руки». Это жесты врожденные, являющиеся реакцией организма на страх, неудобство, нервное напряжение²⁹.

В особую группу можно выделить нелепые жесты, складывающиеся в фарсовые интермедии. Эти аттракционы грубого комического свойства обращаются к эстетике народного балагана и цирка. Явно комического эффекта добивался постановщик при первом появлении на сцене Петра Николаевича и Ивана Ивановича. Довольно долгое время зритель и Елизавета слышали только их голоса в ожидании чего-то страшного и неизвестного. Но Елизавета сумела поссорить их — невидимых, и когда она открывает им двери, они ей уже не страшны: «Иван Иванович стоит на костылях, а Петр Николаевич сидит на стуле с подвязанной

щекой». В следующем за этим куске — «Нелепо-комическом» — П. Н. и И. И. ведут себя, как два малоталантливых комика из ярмарочного цирка: *«П. Н. идет на просцениум. И. И. идет за ним. Раз, два, три. / Толкает тумбу. И. И. громко икает. Переворачивает тумбу. Ел. Б.: Еще раз, пожалуйста. Повторяют — П. Н. опять толкает тумбу, а И. И. опять икает... И. И. становится на четверинки и лягается одной ногой. Ел. Б.: Да ведь это же прелесть как хорошо. (Кричит.) Мама! Пойди сюда! Фокусники приехали!».. (Выделено мной — Ю. Г.) И. И. пробует встать на голову, но падает... На сцену выходят Папаша и Мамаша, садятся и смотрят.»* Эти действия должны были вызывать смеховую реакцию, ибо после напряжения, трагического ожидания первой сцены, все поступки И. И. и П. Н. похожи на поведение людей в состоянии аффекта или на поступки людей, загипнотизированных, совершающих несообразные действия и принимающих нелепые позы послушно чужой воле. В этой же сцене есть еще один нелепо-комический аттракцион. Он больше похож на детское хулиганство Елизаветы, но, по сути, его участники ведут себя, как два клоуна, исполняющие репризу: *«Ел. Б. привязывает к мамашиней ноге веревку — другой конец привязывает к стулу. Все молчат. Мамаша поет под музыку: Вот вспыхнуло утро, / румянятся воды, / над озером быстрая чайка летит и т. д. Мамаша кончает петь и идет на свое место, волоча за собой стул.»*

Очень странно герои двигаются в куске 8-м «Перемещение высот». После того, как Елизавету обвинили в убийстве, она воеет, дрожит, а затем «влезает на стул», И. И. садится на корточки, Ел. Б. влезает выше (вероятно, на стол, который выдвинули из-за сцены в куске 6-м, «Бытовом Радиксе»), И. И. ложится на пол, Ел. Б. поднимает руку, И. И. лежит на полу, Ел. Б. кричит, И. И. приподнимается, И. И. кричит, стиснув зубы, Ел. Б. спрыгивает со стула, И. И. бежит вглубь комнаты, Ел. Б. бежит в другой конец сцены. В спонтанности, реактивности этих бессмысленных действий, так же как и в комических аттракционах «нелепо-комического» куска, можно усмотреть пародию на биомеханику с установкой на равновесие тела относительно площадки, развитой системой координации, которая, дискредитировав себя в театральной практике, превращается у обзриутов в антимеханизированный хаотический жест. Но это «перемещение высот» считается и как выражение подсознательного протеста Елизаветы против обвинения, как сдача позиций Иваном Ивановичем, и как уход от выяснения сути посредством бегства «вглубь комнаты» и «на другой конец сцены». Действия, вероятно, были экспрессивными, динамичными, геометрически вызывающими. Сопровождаемые криком, воем, зауем, русскими припевками, они в этом куске должны были вызывать у зрителя ощущение странного нервного возбуждения, экзальтации.

В куске 9-м «Пейзажном» есть жесты имитирующие. Герои перекликаются, как будто они находятся в лесу, Елизавета Бам кричит: «Нашла подберезови-и-и-и!». При этом И. И. прыгает на стул и отвечает со стула, а Елизавета Бам прыгает на другой стул. Персонажи разыгрывают ситуацию, не только имитируя эхо, но и

прыжками пластически определяя неровность «пейзажа», прыгая по стульям, как по возвышенностям, кочкам и буграм. Впрочем, на этом «иллюзионизм» заканчивается.

На то, что кусок 11-й «Балладный пафос», имеющий название, подобно вставной интермедии, подразумевает особую пластическую выразительность, содержится прямое указание в тексте пьесы:

И. И.: Сраженье двух богатырей!

Текст — Иммануила Крайсдайтерик.

Музыка — Велиопага, нидерландского пастуха.

Движение — неизвестного путешественника. (выделено мной — Ю. Г.)

Этот «центральный эпизод пьесы — глубоко архетипическое действие, предвзаимое переходящим в магическую заумь словесным поединком, в котором выявляется множество мифопоэтических мотивов»³⁰. Если мы припомним фразу из письма Хармса к актрисе московского Театра юного зрителя К. В. Пугачевой о том, что он бы «...либо постарался сам создать новый театр, если бы чувствовал в себе достаточно величия для такого дела, либо придерживался театра наиболее архаических форм»³¹, — то станет очевидно, что сцена поединка и была одной из демонстраций обращения нового театра ОБЭРИУ именно к театру архаических форм. И если филологи трактуют поединок как борьбу авангардной заумной поэзии с поэзией классической, одической традиции, то в плане театральной выразительности, в плане визуальном, этот поединок восходит к ритуальному сражению, обрядовому танцу, или пантомиме, которыми сопровождался сборы древних воинов на битву, или к представлению на празднествах, в которых один герой обязательно побеждал другого. Так, на раннем этапе развития японского театра Но «многие танцы относились к танцевальной пантомиме, например, танец «хяято-ман», в нем изображалась борьба двух богов — бога моря Хикохоходэми-но микото и бога гор Хорносуэри-но микото — и победа последнего... Огромна роль деревенских праздников и хороводов в становлении театрального искусства Японии»³². Ремарка в начале «Сражения» — «*на сцену выносят два столика*» — дает основание предположить, что бойцы стояли на этих возвышениях, и такое положение в пространстве подчеркивало значительность, возвышенную символику битвы. Характер пластики во время самого сражения — явно пантомимический. Скрытая ремарка содержит информацию о том, что орудия сражения — сабли — вряд ли использовались для сценического боя. Скорее всего, каждый из бойцов делал ритмичные выпады, не касаясь оружия противника: «П. Н.: Прошу внимательно следить / за колебанием наших сабель, — / куда которая бросает острие / и где которая приемлет направление». И далее авторская ремарка уже напрямую указывает на то, что бой был театрализованный, остранинно ритуальный: «*Папаша поднимает рапиру и машет ей в такт декламации*».

Как кинеморфему выделим гротескное изменение мимики, которое по ходу действия демонстрирует Мамаша. В куске 3-м «Нелепо-комическом» «П. Н. подходит к Папаше и Мамаше. Мамаша чем-то недовольна, идет на авансцену». Далее следует эпизод с романсом, уже воспроизведенный выше. Вероятно, исполнение Мамашей романса, в то время как Елизавета привязывала к ее ноге стул, сопровождалось жестикуляцией, характерной для чувствительных исполнительниц романсов в кабаре и ресторанах, с мимикой романтически-патетической. Чем более выразительна в этом случае была мимика и жестикуляция, тем резче должен был быть комический эффект после того, как «Мамаша кончает петь и идет на свое место, волоча за собой стул». В куске 11-м «Спич», перед началом которого «выходит горничная, выносит скатерть и корзиночку с провизией», герои, вероятно, собираются вокруг стола. И. И. произносит «торжественный» спич: «Друзья, мы все тут собрались. Ура!» Папаша и Мамаша кричат хором: «Ура!» Дальше Мамаша ведет себя как человек, сильно «подвыпивший», совершая движения ритмические, но при этом хаотические, спонтанные, говорит странные вещи, например, перечисляет поименно детей Ивана Ивановича, которых она никогда не видела, да и вряд ли когда увидит: «Мамаша (толчась на месте): Дарья, Марья, Федор, Пелагея, Нина, Александр и четверо других», на что Папаша в том же тоне спрашивает ее: «Это все мальчики?» В кульминационных кусках пьесы, пафосных, Мамаша не появляется, и возникает она только в предпоследнем куске, 17-м, «Физиологический пафос». Появление ее предваряется репликой Папаши, характеризующей предшествующие слова Елизаветы, но по смыслу эти слова: «О что за женщины, понятия в них мало, / они в понятиях имеют пустоту», — относятся к тому, что сделает далее Мамаша и как она себя будет вести. Картавя, она сообщает, что Елизавета убила ее сына: «М а м а ш а: Товарищи. Маво сына эта мерзавка укукосыла. Из-за кулис высовываются две головы. Г о л о в ы: Какая? Какая? М а м а ш а: Ета вот, с такими вот губам». Вероятно, Мамаша показывает, с какими именно губами. Не отвечая на вопросы Елизаветы, «М а м а ш а (с каменным лицом): Их! Их! Иих! Я каракатица». Мамашу играла Бабаева, «актриса из «Мастфоры» (студии И. М. Форреггера), «грузная, высокая женщина, самая старшая в труппе»³³. Эта документальная информация и все ремарки и реплики Мамашы недвусмысленно указывают на гротескный характер ее образа в целом, на характерное исполнение роли и не оставляют сомнения, что мимикой актриса пользовалась довольно эффектно. Вероятно, это были гримасы как утрированное выражение психических состояний. Занятия в мастерской Форреггера были подходящей школой для подобного уровня воплощения образа. Форреггер, в 20-е годы много работавший именно в плане изучения выразительных возможностей театральной жестикуляции, писал: «Жест ведет мелодию, поза ее оттеняет, в чередовании жестов и поз раскрывается сценическое действие»³⁴. Здесь он систематически вычленил те структурные элемен-

ты театральной пластики, из которых — «жест, поза, действие» — состоит и система обэриутской жестикуляции. В «Мастофоре» он проводил массированные пластические тренажи и при этом «был мастером малого искусства, эстрады, кабаре и вообще прикладных видов творчества. Изобретатель сценических движений и тел, трюкист, умеющий по-европейски подать хорошо сработанный эстрадный номер»³⁵. Все это дает основания предположить, что эксцентрические реакции актрисы — ученицы Форреггера, исполнявшей роль Мамаши, были мини-пантомимами, самоценными театральными элементами спектакля.

Можно продолжить перечисление кинесических элементов поэтики обэриутского спектакля. Но остановимся и подведем итоги.

Жесты в спектакле «Елизавета Бам» не были эквивалентами чувств, их пластической визуализацией. Лишь иногда они могут быть расшифрованы с точки зрения психоанализа, иногда с точки зрения пародирования какой-либо существующей эстетической системы жестов. В целом же «означаемые действительно перемешаны и подвергнуты основательной «трансмутации», но означающие, напротив, соединены в плотную, непроницаемую ткань. Поэтика обэриутов строится не на рациональной, непрозрачной логике означающих... означающее лишено своего означаемого, напрямую смыкается с референтом, т. е. с самой реальностью»³⁶. В этом смысле жест театральный был частью общей структуры, «которая стремилась вызвать в человеке процесс коннотативных смыслов»³⁷.

Пристальное изучение Хармсом трудов по психологии, в частности — психоанализу, психологии пола и поведенческой психологии наводит на мысль о том, что система изолятов в партитуре «Елизаветы Бам» была рассчитана не столько на логическое, сколько на эмоционально-физиологическое считывание. Каждый из них физиологичен, часто рефлекторен, груб, и, лишенные символического подтекста, все они складываются в эстетически отталкивающую «движущуюся картину».

Недаром в теологической таблице Хармса «Бог» прослеживается движение мира в троичном воплощении Божественного, «Движение» и «Действие» находятся в средней колонке. Через них «Существование» приходит к «Материализму», и они, неся в себе грязь физиологичности, ведут к «Греху» и «Опущению в Землю».

Хармс, зная, что следует из его записей в дневниках о теории Бергсона, по-своему интерпретировал идею о том, что материя и память, дух и тело связаны сложнейшей, непрямой связью взаимодействий, что «нервная система совсем не есть аппарат для образования или даже приготовления представлений. Ее функция — получать возбуждение, приготавливать двигательные аппараты и предоставлять данному возбуждению возможно большее число этих аппаратов»³⁸.

Обэриутский вариант кинесики выявлял изначальные пластические формы. В психологии к этому времени сложилась система исследований, сосредоточенная именно на двигательном фрагменте целостного психического акта. В «Коллек-

тивной рефлексологии» Бехтерева, труде, о котором Хармс знал³⁹, судя по выпискам в записных книжках, была предложена такая систематизация действий сигнализирующих: «Первичная сигнализация есть примитивный язык мимики... Символизм человека, кроме письма и рисунков, сводится к следующим формам:

1. нечленораздельные звуки в форме простых рефлексов;
2. звуки также нечленораздельные в форме сочетаемых рефлексов;
3. звуки членораздельные как дальнейшее развитие сочетаемых рефлексов в форму звукоподражания;
4. звуки членораздельные как дальнейшее развитие сочетательных рефлексов путем приставок, осложнений и суффиксов;
5. рефлекторная мимика и жесты, например, плач, смех и другие как результат кожных раздражений, защитные движения рук при закрывании ими лица и глаз, отдергивание руки от резкого раздражения;
6. мимика и жесты в форме сочетаемых рефлексов;
7. пантомимические жесты как воспроизведение действий (указующие, изобразительные и пр.)»⁴⁰.

В партитуре спектакля есть все уровни действий, сигнализирующих и рефлекторных, описанные Бехтеревым. Категория действия, утверждавшаяся в психологии в вихре новых открытий, была структурной единицей театрального действия ОБЭРИУ, его пластическим элементом.

Заметим (хотя эта тема требует более подробного изучения, здесь ей нет места), что в спектакле Хармсу удалось творчески преобразовать и художественно реализовать многие постулаты психоанализа Зигмунда Фрейда, с которым он был детально знаком. Такое состояние психики, как страх и, следовательно, физиологические реакции организма на страх, станет после «Елизаветы Бам» одной из главных тем в литературных и драматургических опытах Хармса.

Взаимодействие тела и психики, физиологии и логоса позже стало темой философских бесед в кружке, где с бывшими обэриутами продолжали общение два философа — Яков Семенович Друскин и Леонид Савельевич Липавский. Некоторое количество разговоров на эту тему зафиксировано в записи бесед чинарей, которую в 1933—1934 годах сделал Л. Липавский. Тело и жест не были для обэриутов чем-то изолированным от мира, от сознания: «Как бы ни было сложно использование устройства тела в инстинктивном поступке, принцип объяснения тут: соответствие устройства тела и поступка; тело строится по тем же принципам, оно как бы основной, отстоявшийся во плоти поступок»⁴¹. Жест рассматривался ими как иероглиф, как непере译имый знак, что абсолютно смыкается с идеями постмодернистского экспериментального театра. Например, Гротовский не отделяет мысль от телесного действия, намерение от осуществления, идею от иллюстрации. Для него жест есть объект поиска и расшифровки идеограмм: «Необходим постоянный поиск новых идеограмм, и их композиция будет выглядеть непосредственной и спонтанной. Точкой отсчета этих пластических форм будет

их стимулирование и открытие в себе изначальных человеческих реакций. Конечным результатом является живая форма, обладающая собственной логикой»⁴².

В обэриутском театре не было пафоса статичной позы, как в театре футуристов, не было эстетизации эмоциональных переживаний, как в пластическом варианте символизма, не было тотальной циркизации представления, как в «Мудреце» Эйзенштейна. Театральная магла обэриутского эксперимента расплавила все предшествовавшие пластические системы и представила на свет истории уникальный театральный объект, оказавшийся решающей стадией тотального театрального эксперимента, отзвуки которого позже отозвались в опытах театра жестокости и театра действия, в мировой системе экспериментального театра.

1994 г.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Stanford Slavic Studies.—Vol 1. 1987. Далее в тексте цитаты из пьесы Д. Хармса «Елизавета Бам» будут приводиться по тексту пьесы, опубликованному М. Мейлахом там же (сценический вариант), а имена действующих лиц — в том варианте сокращения, в каком они приводятся в тексте публикации.

² Ж.-Ф. Жаккар. Даниил Хармс: реальный театр — театр абсурда.—Russian Literature, Amsterdam, XXVII—1, 1990.

³ В записных книжках Хармса имя Терентьева упоминается несколько раз, в том числе и среди возможных членов Объединения. В «Декларации ОБЭРИУ» упоминается постановка этим режиссером «Ревизора»: «Нам непонятно, почему школа Филонова вытеснена из Академии, почему Малевич не может развернуть своей архитектурной работы в России, почему так нелепо освидетельствован «Ревизор» Терентьева».

⁴ Афиши Дома Печати, Л., 1928, № 2. С. 11—13.

⁵ Б. Гройс. Русский авангард по обе стороны «черного квадрата».—Вопросы философии, 1990, № 11. С. 67.

⁶ М. Марцадури. Игорь Терентьев — театральный режиссер.—В кн.: Игорь Терентьев. Собрание сочинений. Bologna, 1988, т.1. С. 51.

⁷ Декларация ОБЭРИУ. С. 13

⁸ М. Мейлах. Ук. соч. С. 165.

⁹ И. Бахтерев. Когда мы были молодыми.—В кн.: Воспоминания о Заболоцком. М., 1977. С. 83.

¹⁰ М. Мейлах. Ук. соч. С. 165. Подобный аттракцион стал сюжетом целого спектакля, поставленного в 1973 году в итальянском экспериментальном театре Ремонди и Капресси «Мешок», решенного в стиле «пластического абсурда».

¹¹ М. Мейлах. Ук. соч. С. 171.

¹² Л. Жукова. Эпипоги. New York, 1983. С. 226.

¹³ Б. Семенов. Воспоминания. Время моих друзей. Л., 1982. С. 279.

- ¹⁴ А. Гвоздев. Ритм и движение актера.— В кн.: А. Гвоздев. Театральная критика. Л., 1987. С. 46.
- ¹⁵ А. Гвоздев. Там же. С. 46.
- ¹⁶ В. Мейерхольд. Балаган.— В кн.: В. Мейерхольд. Статьи. Речи. Письма. Беседы. М., 1968, т. 1. С. 219.
- ¹⁷ Ип. Соколов. Индустриальная жестикуляция.— Эрмитаж, 1922, № 10. С. 6.
- ¹⁸ В. Федоров. Актер будущего. Там же, 1922, № 6. С. 11.
- ¹⁹ Нас 80-т. Там же. 1922, № 7. С. 8.
- ²⁰ Л. Нелидов. «Декадентство» в искусстве движения.— Рампа, 1909, № 2. С. 184.
- ²¹ Ю. Слонимская. Пантомима.— Аполлон. 1914, № 6—7. С. 56.
- ²² С. Третьяков. Новаторство и филистерство (по поводу театра И. Терентьева).— В кн.: И. Терентьев. Собр. соч. Bologna, 1988. С. 449.
- ²³ М. Ярошевский. Психология в XX столетии. М., 1974. С. 182—185.
- ²⁴ Логос, № 4, 1993. С. 113—114.
- ²⁵ Декларация ОБЭРИУ. Там же, С. 13.
- ²⁶ Я. Друскин. Коммуникативность в творчестве Александра Введенского.— Театр, 1991, № 11. С. 83.
- ²⁷ М. Мейлах. Там же. С. 244.
- ²⁸ Г. Башляр. Психоанализ огня. М., 1993. С. 168.
- ²⁹ Надежда Мандельштам вспоминала: «Мы питались слухами и дрожали мелкой дрожью. Дрожь явление физиологическое и ничего общего с нормальным страхом не имеет. Впрочем, Анна Андреевна (Ахматова—Ю. Г.), услышав это, рассердилась: «Как не страх? А что еще?» Она утверждала, что никакой здесь физиологии нет, и это был страх, самый обыкновенный, мучительный, дикий страх, который мучил ее все годы до самой смерти».
- ³⁰ М. Мейлах. Там же. С. 176.
- ³¹ Д. Хармс. «Я думал о том, как прекрасно все первое». Публ. В. Глоцера.— Новый мир, 1988, № 1. С. 134.
- ³² Н. Анарина. Японский театр Но. М., 1984. С. 30.
- ³³ М. Мейлах. Там же.
- ³⁴ Н. Форреггер. Мимика, поза, жест.— Театр и искусство, 1913, № 4—5. С. 59.
- ³⁵ Г. Крыжицкий. Режиссерские портреты. М.—Л., 1928. С. 94.
- ³⁶ А. Медведев. Сколько часов в миске супа. Модернизм и реальное искусство.— Театр, 1991, № 11. С. 134.
- ³⁷ А. Бергсон. Материя и память. Исследование об отношении тела к духу. Спб., 1911. С. 114.
- ³⁹ Дневниковые записи Даниила Хармса. Публикация А. Устинова и А. Кобринского.— Минувшее, 1992, № 11. С. 430.
- ⁴⁰ В. М. Бехтерев. Коллективная рефлексология. 1921. С. 386.
- ⁴¹ Л. Липавский. Разговоры.— Логос, 1993, № 4. С. 54.
- ⁴² J. Grórowski. Vers un théâtre pauvre. La Cité, Lausanne, 1971. С. 111.—Цит. по: П. Пави. Словарь театра. М., 1991. С. 100.

Нийл Корнуэл
Бристоль

ЧЕРТЫ ДАНИИЛА ХАРМСА

Производить общую оценку творчества Хармса так, чтобы она имела какую-то ценность, можно только при допущении, что опубликован хотя бы относительно полный свод его произведений (что, кстати, может оказаться допущением довольно смелым: к примеру, его пьеса для театра марионеток «Цирк-Шардам» была впервые опубликована лишь в 1992 г.)¹. Уточненные по архивным источникам тексты в некоторых случаях вытеснили сомнительные варианты. Лишь сейчас нам стал известен порядок и состав цикла «Случаи», каким он был задуман. Многие из поздних образцов короткой прозы Хармса (написанные около 1940 г.) опубликованы совсем недавно, так же как записные книжки и письма².

Прозаическая миниатюра — жанр, издавна характерный для русской литературы. Выбрав первые же приходящие на ум примеры (в большинстве своем разительно отличающиеся от вещей Хармса), можно отметить для XIX века фельетоны Достоевского, стихотворения в прозе Тургенева, короткие рассказы Гаршина и Чехова, а для XX — короткие рассказы Замятина, Олеси и Зощенко или, еще ближе к нашим дням, афористическую прозу Абрама Терца и стихотворения в прозе Солженицына. По духу Хармс отчетливо примыкает к традиции юмора, простирающейся к Гоголю и Достоевскому, к пародиям Терца и сатирическим нелепицам Войновича. У Хармса четко прослеживается родство с некоторыми экспериментами в советской литературе, народившимися на футуристско-формалистической почве 20-х гг.

В стихотворно-прозаическом повествовании, озаглавленном «Сабля» (1929), Хармс особо подчеркивает свое преклонение перед Гете, Блейком, Ломоносовым, Гоголем, Козьмой Прутковым и Хлебниковым. В дневниковой записи 1937 г. он приводит перечень своих «любимых писателей»: Гоголь, Прутков, Мейринк, Гамсун, Эдвард Лир и Льюис Кэрролл. В общеевропейском контексте он, несомненно, в родстве с разнообразными течениями авангарда: модернистами, дадаистами, сюрреалистами, абсурдистами. Борхес писал блестящие миниатюры, но в совершенно другом ключе. Можно оспорить более близкие параллели с Кафкой и Беккетом, но некоторые мотивы у Хармса определенно восходят к Гамсуну и Мейринку. Более всего к нему, вероятно, приближаются некоторые авторы постмодернистских миниатюр самых последних десятилетий.

Наиболее явным кандидатом в шедевры может, наверное, считаться «Старуха», по обычным для Хармса меркам — произведение почти эпических размеров. Это обманчиво многослойное повествование разворачивается как бы в двух временах — оглядываясь в прошлое на былые петербургские традиции русского повествования и входя в будущее использованием металитературных приемов послевоенной эпохи. «Случаи» — свидетельство неоромантической озабоченности соотношением части и целого (что эксплицировано и в теоретических экскурсах Хармса), а в ставшем теперь известным окончательном варианте они начинают рассматриваться как целостные произведения. Другие рассказы, написанные на протяжении 30-х гг., свидетельствуют об эволюции писателя. «Елизавета Бам» стала вкладом Хармса в театр абсурда. Хармс уделял внимание и другим жанрам, о чем свидетельствуют его эссе, ничуть не менее интересные поэтические произведения и вещи, написанные для детей.

Хармс весьма отличается от всех своих предшественников, и иногда кажется, что он вообще не поддается никаким сравнениям. Лучше всего это, вероятно, может быть объяснено постоянным использованием на самых разных уровнях того, что я хотел бы определить как поэтику крайностей. Взять хотя бы его лаконичность: не зря он заметил в своем дневнике, что «многословие — мать бездарности». Если некоторые из его рассказов (в том числе «случаи») представляются отдельными микротекстами, законченными в своей непоследовательности, то у него есть записи, доставляющие еще меньше труда наборщику — к примеру, такая:

Старичок чесался обеими руками. Там, где нельзя было достать двумя руками, старичок чесался одной, но зато быстро-быстро. И при этом быстро мигал глазами.

Другой особенностью хармсовского экстремизма являются поиски все новых средств, ведущих к разрушению его рассказов или же содействующих их саморазрушению — в своде Хармса этому можно найти многочисленные примеры.

Хармс обращает свой хирургический взгляд как на невероятный быт сталинской России, так и на традицию изображения прошлой и настоящей действительности в литературе и других видах искусства. Для него типично разворачивать действие на точно выписанном ленинградском фоне. Он изображает разные стороны советской жизни, обращаясь к различным литературным формам — его комментарии к современности пронизаны иронией и горечью. Он совершает и шутовские путешествия в историческое прошлое, делая объектом пародии пиетет, которым окружены имена таких достойных персонажей, как Пушкин, Гоголь и Иван Сусанин. В некоторых миниатюрах Хармс странным образом предвосхищает модные течения и реалии нашего времени: действие «Лекции» (в которой человека избивают до потери сознания за произнесенную им сексистскую речь) вполне могло бы происходить в сегодняшней политически ориентиро-

ванной Америке; «Победа Мышина» (о человеке, который спит в коридоре, потому что больше нигде) отдает лондонскими трущобами, а отрывок о подходе к бессмертию заворожил бы Кундеру.

Многих читателей сильнее всего поражает постоянно проявляющаяся у Хармса странная и тревожащая одержимость падениями, несчастьями, случайностями, внезапными смертями, а также изымательствами и прочими проявлениями тупого насилия. Подобные эпизоды так часто доводятся до крайностей или обыгрываются в такой гротескной манере, что это вряд ли может быть случайным. Часто очень трудно или невозможно определить границу, отделяющую произведения, являющиеся художественным вымыслом, от личных записей. В записных книжках можно наткнуться, например, на такую:

Я не люблю детей, стариков, старух и благоразумных пожилых. Травить детей — это жестоко. Но что-нибудь ведь надо с ними делать!..

Я уважаю только молодых, здоровых и пышных женщин. К остальным представителям человечества я отношусь подозрительно. Старух, которые носят в себе благоразумные мысли, хорошо бы ловить арканом...

Что приятнее взору: старуха в одной рубашке или молодой человек совершенно голый? И кому в своем виде непозволительнее показаться перед людьми?..

Что такое цветы? У женщин между ног пахнет значительно лучше. То и то природа, а потому никто не смеет возмущаться моим словам.

Далеко не всегда вполне ясно, сколько в тексте содержится скрытой насмешки: степень самоидентификации Хармса с заявленной позицией всегда проблематична. Наиболее известные «пунктики» Хармса также отражены в его записных книжках и дневниках:

В грязном падении человеку остается только одно, — не оглядываясь падать. Важно только делать это с интересом и энергично.

Временами подтекст начинает казаться зловещим, как в следующем отрывке 1940 г., который с равным успехом может быть и наброском к рассказу, и составлять законченный «мини-рассказ»:

Один человек гнался за другим, тогда как тот, который убегал, в свою очередь, гнался за третьим, который, не чувствуя за собой погони, просто шел быстрым шагом по мостовой.

Нередко дневниковую запись невозможно отличить от хармсовской миниатюры:

Я знал одного сторожа, который интересовался только пороками. Потом интерес его сузился, он стал интересоваться одним только пороком, и вот, когда в этом пороке он открыл свою специальность и стал интересоваться только одной этой специальностью, он почувствовал себя вновь человеком. Появилась уверенность в себе, потребовалась эрудиция, пришлось заглянуть в соседние области, и человек стал расти. Этот сторож стал гением.

Среди подобных записей найдется немало, отражающих в какой-то мере его философию:

Меня интересует только «чушь»; только то, что не имеет никакого практического смысла. Меня интересует жизнь только в своем нелепом проявлении.

Эта последняя запись была сделана в 1937 г., в разгар репрессий.

К некоторым или ко всем описанным проявлениям можно подойти и даже объяснить их с позиций психологии или теории общения, или теории юмора, или просто из соотнесения с окружающей действительностью: в эпоху крайностей сама эта эпоха представляется более абсурдной, чем любое произведение художника-абсурдиста. «Случаи» Хармса состоят в родстве со множеством жанров: с басней, притчей, волшебной сказкой, рассказами для детей, философским или драматическим диалогом, комическим монологом, ярмарочным представлением, карикатурой или немым кино. Все они в какой-то мере у Хармса присутствуют — в свернутом виде, оторванные от контекста и привычного обрамления. Хармс в конечном итоге преподносит нам или просто швыряет — как придется — обглоданный костяк боковых сюжетных линий, обрывков сюжета и других издавна известных в мировой литературе авторских трюков, ведущих свой путь от повествований древности через классическую европейскую литературу к игре сюжетных линий и псевдовымыслов, характерных для постмодернизма: от «Сатирикона» до Сервантеса и далее к Кальвино. Если говорить о современности, не затрагивая театра абсурда и гиньоля, то произведения Хармса неким первобытным образом предвосхищают, кажется, вообще все, начиная от мультипликаций и комиксов до видеопакостей. Хармс предлагает нам определенность скелета взамен всеохватывающей невнятицы, предлагаемой в других, более скованных условностями литературных формах.

И снова отметим, что более всего поражает тот фон, на котором писал Хармс. Создатель «черных» миниатюр являет нам не столько модернистский «конец Слова» (в жойсовском смысле), сколько «конец Повествования», как это понимали постмодернисты, минималисты и инфантилисты (и здесь, вероятно, наиболее близкая аналогия — с Беккетом). Такое направление принято считать феноменом послевоенной культуры атомного века, а характерными чертами такого феномена — отрывочность, распад и стремление к саморазрушению. Впрочем, в Ленинграде того упрямого 1937 г. попахивало уже и Хиросимой, и Катастрофой.

* * *

Таковы некоторые черты прозы Даниила Хармса. К ним можно добавить примеры достаточно вольных сексуальных эпизодов при неожиданных обстоятельствах (как, например, в рассказе «Помеха», где «помехой» предстает арест жен-

щины в тот момент, когда на ней нет трико; или обнажение невпопад— всегда только женщин, как в «Неожиданной попойке»).

Столь же «рудиментарный» характер носит и известный рассказ № 10 из «Голубой тетради» (или «Рыжий человек»), открывающий цикл «Случаи» (см. Приложение А). Эта поразительная минитюра уже привлекала внимание многочисленных исследователей и признана в некотором роде архетипом мини-рассказа (или анти-рассказа) Хармса. Энн Шукман заметила, что этот рассказ— «поток слов..., составляющих грамматически и синтаксически осмысленную последовательность, но все более удаляющихся от любой реальности в любом из возможных миров», в том смысле, что суть или реальность предметов обсуждения, вопреки принятым законам коммуникации, взорвана³. Его можно прочесть как пародию на повествование, и, как указал Жаккар⁴, по мере развития рассказ самоуничтожается как таковой. Мотив утраты частей тела обнаруживает связь с гоголевским «Носом». Как отметил Робин Эйзлвуд, «если рассматривать рассказ в контексте времени, то он перестает читаться как пародия», что, очевидно, существенно и для всего цикла «Случаев», а также может быть распространено на мотивы недостачи, или отсутствия, или разрыва между означающим и означаемым, что возвращает нас к яacobсоновским законам коммуникации и нарушению их Хармсом. Далее Эйзлвуд обсуждает возможность восстановления или даже воскрешения рыжего человека (используя законы реверсивности в коммуникации)⁵. Не будем однако устремляться за рыжим человеком в области сигнификации, идентификации и запредельности, но проследим за ним в контексте интертекстовых связей: возможно, что в этом смысле он окажется не таким уж редким явлением, как на первый взгляд.

Исходя из явного стремления Хармса принимать обличье знаменитого героя Конан Дойля, остановимся сначала на раннем рассказе из «Приключений Шерлока Холмса» — «Союз рыжих» (Приложение Б). Здесь действительно действуют два персонажа с огненно-рыжими волосами (и ненадолго проявляется множество других претендентов на рыжеволосость); но главный злодей в рассказе — Джон Клей — отнюдь не рыжий. Рыжие волосы здесь просто уловка, ложный след, по которому рыжего Джабеза Уилсона преступники выманивают из его конторы, чтобы тем временем прорыть подземный ход для задуманного ими ограбления банка. «Союз рыжих», хитроумную систему создания которого сам Шерлок Холмс описывает как «весьма примечательную», есть, стало быть, не что иное, как мошенническая проделка. «Вакансия» в штате союза, который сам по себе не существует, есть, следовательно, двойное «отрицание» или фальшивка. Обладание или необладание рыжими волосами может, однако, иметь весьма существенное значение: Джабеза Уилсона даже сильно дергают за волосы, чтобы убедиться в их подлинности. Несуществующий союз будет затем распущен — третье отрицание. Холмс и Ватсон, услышав об этом, раздражаются смехом, ут-

верждая таким образом юмор ситуации. И все же, как говорит Холмс, «чем причудливее загадка, тем меньше в ней загадочного». Очень трудно поверить, что Хармс, преданный поклонник Шерлока Холмса, не заимствовал из этого рассказа определенные причудливые элементы своей собственной анти-саги о рыжем человеке.

Вернемся в первую половину XIX столетия, где мы обнаружим сатирический рассказ, начинающийся с того, что автор описывает видного мужчину, некоего генерала без бригады, но с патентом — Джона А. Б. В. Смита, человека во всех смыслах непревзойденных статей (Приложение В), после чего рассказчик начинает уничтожать героя, сводя его к «крайне странного вида кучке чего-то неопределенного», потом отшвыривая эту кучку с дороги ударом ноги. Затем генерала понемножку восстанавливают с помощью слуги-негра, начиная с прививания «весьма модной пробковой ноги, уже обутой», переходя далее к руке, надеванию плеч, груди и парика, с добавлением зубов, глаз и, в довершение, нёба. В результате подобного ежедневно повторяемого воскрешения генерал, страшно изувеченный Буками и Бяками, представляется рассказчику (который и сам — человек без имени, хотя кто-то его по ошибке именуется Томпсоном) как «человек, отдавший себя без остатка». Генерал не рыжий — его волосы и «невообразимые бакенбарды» описаны как «не имеющие цвета», «угольно-черные». Если учесть, как высока популярность Эдгара Аллана По в России, то весьма вероятно, что Хармс знал этот рассказ. Не стоит объяснять, почему он мог привлечь Хармса.

Ближе к концу XIX века, в 1890 г., вышел роман Кнута Гамсуна «Голод» — самый любимый Хармсом, наряду с «Тайнами», роман. В обоих романах можно найти немало «хармсовских» мотивов, но «Голод» особенно примечателен кратковременным появлением (или, скорее, отсутствием) в нем несуществующего «скупщика шерсти» по имени Кьерульф, которого главный герой в какой-то момент якобы пытается разыскать. Выстраивается своеобразная картина: Кьерульф не носит светлого пальто, но у него «сучковатая трость» и, кроме того, «было бы чрезвычайно странно, если у такого человека волосы не были бы рыжими» (Приложение Г).

И, наконец, обратимся к работе современника Хармса, которую тот, полагаю, почти наверное не знал. Это фантастика Дэвида Линдсея, романтически-онтологическая притча «Путешествие к Арктуру» (1920). Одному звену в парадоксальной цепи двойников, тянущейся за абсолютом в систему Арктура, где всем заправляет некий Маскал, проводником дается имя «Лицен», что разъясняется в приведенном отрывке (Приложение Д), и снова явственно прослеживается родство с рыжим человеком Хармса и другими его персонажами.

Общим для всех этих произведений, кроме того факта или, по крайней мере, вероятности, что Хармс в подавляющем большинстве был с ними знаком, будет, пожалуй, их принадлежность к неоромантизму в самом широком смысле слова.

Нечто подобное замечает Грэм Робертс по поводу другого примера из творчества Хармса — «Рассказа о явлениях и существованиях. № 2» — про Николая Николаевича с его бутылкой водки и несуществованием пространства внутри и вне его⁶. Следует также обратить внимание на теоретические работы: «О круге» и довольно пространный трактат о времени, пространстве и существовании. Повсюду сутью будет, и тут я снова возвращаюсь к некоторым предшествующим замечаниям,— соотношение на самых разных уровнях между частями и целым. Это всего лишь один из примеров двойственностей или дихотомий, занимающих определенный тип романтического воображения и приходящих на ум при чтении Хармса. Среди других можно назвать: время и пространство; центр и окружность; дух и вещь; абстракцию и материю; цельность и множественность; форму и содержание; предельное и беспредельное; конечное и бесконечное. Все это — аспекты диалектического выражения вероятностной теории познания в замкнутой системе, где микрокосм связан с макрокосмом, а человеческая душа — с духом вселенной.

Все это приводит на ум философские писания Владимира Одоевского, с которыми у Хармса ощущается некоторое сродство. Несмотря на то, что спорная постмодернистская природа коротких рассказов Хармса, на беглый взгляд, сильно отличается от обрусевшего йенского романтизма раннего Одоевского, между ними есть существенные точки соприкосновения: их объединяет уже одно то, как оба пользуются циклами и фрагментами. Кроме того, Одоевского и Хармса сближает общая озабоченность эстетической теорией или философией искусства, причем оба обращаются при этом, в соответствии с до-сократовой традицией, к музыке и математике⁷. И точно так же, как происхождение эстетики модернизма и постмодернизма можно вывести из романтизма, дальнейшее следование за рыжим человеком, полагаю, заведет нас в шеллингову философию трансцендентального идеализма и трансцендентальной философии личности, куда я проследовать за ним не собираюсь — по крайней мере, здесь и сейчас. Да будет мне позволено закончить свои рассуждения высказыванием Борхеса в его эссе «Паскалева сфера», завершающим исследование природы окружности, когда он, пройдя путь от Платона до Паскаля (и не остановившись на этом), говорит: «Быть может, всемирная история — это всего лишь история разнообразного звучания некоторых метафор».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Современная драматургия. 1992, № 1. С. 227—238.

² См. например: Ж.-Ф. Жаккар, А. Устинов. Заумник Даниил Хармс; начало пути.— «Wiener Slavistischer Almanach». 27, 1991. S. 159—228; «Дневниковые записи Даниила Хармса» (публ.

А. Устинова и А. Кобринского].— «Минувшее». Т. 11, 1991. С. 417—583; «Боже, какая ужасная жизнь и какое ужасное у меня состояние». Записные книжки. Письма. Дневники. (публ. В. Глоцера).— «Новый мир». 1992, № 2. С. 192—224.

³ Ann Shukman. *Towards a Poetics of the Absurd: the prose writings of Daniil Kharms*—Kelly et al. (eds.). *Discontinuous Discourses in Modern Russian Literature*. London. Macmillan, 1989. P. 60—72.

⁴ J.-Ph. Jaccard. *Daniil Kharms in the Context of Russian and European Literature of the Absurd*—Neil Cornwell (ed.). *Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd: Essays and Materials*. London. Macmillan, 1991. P. 49—70.

⁵ R. Aizlewood. *Towards an Interpretation of Kharms's Sluchai*.—Ibid. P. 97—122.

⁶ G. Roberts. *A Matter of (dis)Course: metafiction in the works of Daniil Kharms*.—In: Sh. Graham (ed.). *New Directions in Soviet Literature*. London. Macmillan, 1992. P. 138—163.

⁷ N. Cornwell. *V. F. Odojevsky: His Life. Time and Milieu*. London. The Athlone Press, 1986.

ПРИЛОЖЕНИЯ

А. (1) Голубая тетрадь, №. 10

Жил один рыжий человек, у которого не было глаз и ушей. У него не было и волос, так что рыжим его называли условно.

Говорить он не мог, так как у него не было рта. Носа тоже у него не было.

У него не было даже рук и ног. И живота у него не было, и спины у него не было, и хребта у него не было, и никаких внутренностей у него не было. Ничего не было! Так что непонятно, о ком идет речь.

Уж лучше мы о нем не будем больше говорить.

Д. Хармс. 1937

Б. «ПРИЕМ В СОЮЗ РЫЖИХ.— Согласно завещанию покойного Эзекии Хопкинса из Лебанона, Пенсильвания, США, открылась новая вакансия, позволяющая члену Союза зарабатывать четыре фунта в неделю, при чисто номинальных обязанностях. Принимаются рыжеволосые мужчины, обладающие безупречным физическим и психическим здоровьем, не старше одного года. Претенденты должны явиться лично в понедельник, в одиннадцать часов, к Дункану Россу, в помещение Союза, 7 Поуп Корт, Флит-Стрит».

«СОЮЗ РЫЖИХ РАСПУЩЕН. 9 окт., 1890»

А. Конан Дойль. «Сюз рыжих»

В. От такой копны волос не отказался бы и Брут: ничто не могло сравниться с ними по роскошной пышности, ничто не могло обладать более превосходным блеском. Были они угольно-черными; таков же был цвет или, вернее будет сказано, отсутствие цвета его невообразимых усов. Вы догадываетесь, что я не могу без восторга говорить об этих последних: не будет преувеличением заметить, что никогда еще солнце не освещало более великолепных усов. Но во всяком случае, усы эти окружали, а подчас и затеняли уста воистину непревзойденные, приоткрывавшие для вас ровнейшие и сверкающе белейшие из всех возможных зубов. Из этих уст исходил во всех подобающих случаях голос исключительно ясный, мелодичный и звучный. Мой знакомец был также в высшей степени одарен очами, из которых каждое стоило пары обыкновенных зрительных органов. Были они глубочайшего серо-зеленого цвета, необыкновенно большие и яркие; всегда, как

и ныне, в очах этих можно было узреть в точности ту меру привлекательной неопределенности, которая придает особую значительность взору.

Торс генерала был, без преувеличения, великолепнейшим из всех виденных мною. Как ни стараться, невозможно было найти изъян в его изумительных пропорциях. Такое редкостное сложение позволяло выгодно смотреться и паре плеч, вид которых вызвал бы краску на щеках мраморной статуи Аполлона, вмиг осознавшей бы свою неполноценность. У меня есть настоящее пристрастие к мощным плечам, и я могу сказать, что никогда ранее я не встречал такого подлинного совершенства, да и руки в целом формой своей вызывали восторг. Не менее превосходными были и нижние конечности. Воистину, они представляли собой *plus ultra* по части ладных ног. Любой знаток в подобных вопросах признавал, что ноги хороши. Они не были ни излишне, ни недостаточно мясистыми — в самый раз, не оскорбительно толстые и не тощие. Я и представить не мог, что существует такой изящный изгиб *os femoris*, и задняя часть *fibula* отличалась как раз таким легким выступом, который служит образованию должным образом оформленных икр. Богу одному известно, как бы я хотел, чтобы мой юный друг, одаренный скульптор Чипончипино, мог бросить взгляд на ноги бригадного генерала Джона А. Б. В. Смита.

Э. А. По

Г.

— Как, говорите, его зовут? Кьерульф?

— Именно так,— сказал я.— А в чем дело? В таком имени нет ничего дурного.

— А волосы у его не рыжие?

Вполне вероятно, что волосы были-таки рыжими, и как только извозчик это произнес, я сразу уверился в том, что он прав. Я почувствовал благодарность к этому бедному старику-извозчику и сказал ему, что он угадал не в бровь, а в глаз—этот человек выглядел именно так, как он пометил.

— Ну в самом деле,— сказал я,— было бы чрезвычайной редкостью, если у такого человека волосы не были бы рыжими.

— Я его возил несколько раз,— сказал извозчик.— У него была еще сучковатая трость.

Человек этот предстал передо мной как живой. Я воскликнул:

— Ну да, именно так! Никому еще ни разу не удавалось его увидеть без этой сучковатой трости в руке! Это уж точно так, совершенно точно.

Да, без сомнения, это был именно тот человек, которого он уже возил раньше. Он узнал его...

К. Гамсун. «Голод»

Д. Лихалфи опять сморщился в улыбке.

— Я и это могу объяснить. Природа Лицена именно такова. Он обращает лицо к Ничто во все стороны. У него нет ни спины, ни боков, одно сплошное лицо; это лицо и есть его облик. Так обязательно и должно быть, потому что между ним и Ничто ничто не может существовать. Лицо его состоит из одних глаз—оттого что он постоянно созерцает Ничто. Он вдохновляется этим созерцанием; никак иначе он не может ощущать себя. По этой же причине фазны и даже люди любят пребывать в пустынях, потому что в каждой есть немного от Лицена.

— Это кажется правдоподобным,— сказал Маскул.

— Мысли непрерывно стекают от лица Лицена назад, а поскольку у него со всех сторон лицо, то они стекают ему вовнутрь. Такой мыслительный сквозняк непрерывно существует от Ничто к внутренней части Лицена, где размещается весь мир. Мысли становятся формами и населяют мир. Этот внешний мир, окружающий нас повсюду, следовательно, лежит на самом деле не во-

вне, а внутри. Видимая вселенная — это гигантский желудок, а подлинную картину мира извне мы никогда не увидим.

Д. Линдсей. «Путешествие к Арктуру»

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ К ПРИЛОЖЕНИЯМ

- А. Д. Хармс. Полет в небеса. Л., 1988. С. 353.
- Б. Sir Arthur Conan Doyle. Sherlock Holmes: The Complete Short Stories. London: John Murray, 1953. P. 29—55 (32, 40).
- В. The Complete Short Stories and Poems of Edgar Allen Poe. N. Y.: Doubleday & C, 1966. P. 350—357 (351).
- Г. Knut Hamsun. Hunger. Translated by Robert Bly. London: Picador, 1974. P. 129.
- Д. David Lindsay. A Voyage to Arcturus. London: Sphere Books, 1980. P. 203—204.

Р. М. Янгиров

Москва

ДАНИИЛ ХАРМС «ЛИЦОМ К НАЦИОНАЛЬНОСТЯМ»

О неосуществленном издании стихотворения «Миллион»

Как известно, прижизненные публикации Хармса весьма немногочисленны и сводятся преимущественно к детским стихотворениям. В 1931 г. к ним могла прибавиться еще одна — книжка «Миллион»¹ в переводе на горно-марийский язык. В редакционном портфеле Центриздата, хранящемся в Государственном архиве Российской Федерации, отложились материалы, отображающие историю первой иноязычной версии хрестоматийного стихотворения Хармса.

Краткая справка: Центральное издательство народов СССР было организовано по решению ЦИК СССР в июне 1924 г. для «помощи развитию книгоиздания на национальных языках, содействию общественно-политического и культурного развития всех национальностей Советского Союза»². За годы своего существования Центриздат выпустил в свет 7738 книг общим тиражом более 50 миллионов экземпляров³. В основном это была учебная, пропагандистская литература и периодические издания для малых народностей, не имевших до 1917 г. собственной письменности. Кроме того, крупными потребителями Центриздата были нерусские читатели России, республик Кавказа, Закавказья, Средней Азии и Казахстана, где технические возможности печатного производства были весьма ограничены.

Особое значение деятельность Центриздата приобрела в период «развернутой культурной революции в СССР», когда в директивном порядке был осуществлен тотальный перевод национальных алфавитов на латинскую графику (так называемый «Яналиф») и кириллицу.

По постановлению ЦК ВКП(б) в августе 1931 г. Центриздат был ликвидирован в целях «упорядочения» книгоиздательской политики, хотя, скорее всего, это решение было продиктовано общеэкономическими трудностями. При этом издание книг было решено перенести в соответствующие республики. В действительности авторские материалы практически всех национальных редакций остались невостребованными новыми издателями и, таким образом, были законсервированы в архиве упраздненного учреждения⁴.

Материалы марийского перевода Хармса позволяют прежде всего уточнить время выхода в свет русского издания книжки «Миллион»: договор редакции Центриздата с переводчиком книжки был заключен 13 июня 1931 г., при этом документ фиксировал наличие уже готовой работы. Хармса в марийской версии представил некто П. П. Ромашкин — вероятно, один из молодых национальных литераторов или педагог, обучавшийся в одном из столичных вузов. Судя по всему, в последующие месяцы шла работа по редактированию и доработке перевода. Во всяком случае в числе участников издания (рецензент? редактор? второй переводчик? — к сожалению, документы не отразили его статуса) появился учитель «Пертнурской школы I ступени Больше-Юнгинского сельсовета Горно-Марийского района Марийской автономной области» Ньюмо Кутуза (А. Никифоров)§.

14 августа материал был сдан в печать и вскоре принял форму макета будущей книги. Художественное оформление марийской книжки должно было целиком повторить русское издание. 26 августа текст перевода был вычитан и набран «точно по оригиналу»⁶. Впереди оставалась лишь типографская часть дела. Как оказалось, это была лишь инерция остановленной машины: 18 августа последовало вышеуказанное партийное постановление о ликвидации Центриздата, и, вероятно, к концу месяца работа над изданием книги была окончательно заморожена.

Вряд ли Хармс знал о подготовке марийского издания — издательская практика того времени не предполагала уведомления авторов о переизданиях их сочинений и тем более — о гонорарах за них. Как бы то ни было, но макет неосуществленной книги сохранил перевод «Миллиона», и мы предлагаем этот текст читателю шестьдесят с лишним лет спустя после его появления на свет. Переводчику удалось, на наш взгляд, вполне адекватно передать смысловой строй и ритм оригинала, акцентировав игровую магию его фонетических конструкций.

МЫЛЬИОН

Ныллы ырвэзы иктӧр ⁽¹⁾ радӧн

Ӧльца мӧчкӧ ашкӧлт

Иктӧт,

Коктыт,

Кымыт,

Нылӧт,

Ик нылӧтым нылӧтӧш

Йажон шотлэн шукӧмдӧт,

Вэс нылӧтым нылӧтӧш

Эчӧ шотлэн шукӧмдӧт,

Нинӧ вӧлан нылӧтым

Вара пиштӧн шотлалтӧт.

Ныллй ыдыр иктөр рэдйн
 Ольца мычкы ашкэдйт
 Иктйт,
 Коктыт,
 Кымыт,
 Нылйт,

Ик нылйтйм нылйтэш
 Йажон шотлэн шукэмды,
 Вэс нылйтйм кылйтэш
 Эчэ шотлэн шукэмды,
 Нины вылан нылытым
 Эчэ ⁽²⁾ пиштэн шотлалтэт.

Нинй кэат ваштарэш ⁽³⁾.
 Кандакшлун лит иквөрэш
 Иктйт,
 Коктыт,
 Кымыт,
 Нымыт,

Ик нылйтйм нылытэш
 Йажон шотлэн шукэмды,
 Луатнылыт тиштэкэн
 Ик нылйтэп шукэмжы,
 Нины вйлан ик нылйт
 Тэмэн мижы цилатйм.

Кого ольцä кымдэмйш
 Цилан нинй ашкэдйт,
 Тйшкй кэат, талашат,
 Миэн шомык шагалат.

Тйшкй шомык тэнэлä
 Нинйым шотлэн пälэмä
 Тиштй тэвэ маханы:
 Роты, полкы, кампаны,

Батальонэт агыл вэт,
 Ныллын шүдйн ак шалгеп,
 Йажон шотлэн мимй дон
 Тиштй ⁽⁴⁾ лиэш мйльион.

Иктйт,
 Коктыт,
 Кымыт,
 Нылйт,

Ик нылйтйм нылйтэш
 Йажон шотлэн шукэмды,
 Шүдй нылйт кылйтэш
 Шүдй вйслй нылйтэш,
 Дä кок шүдй тйжемйм

Нылытэшок шукэмды,
Эчэ пиштэт нылытым
Вара тишты цилән лит!

Варианты:

- (1) тор.
- (2) Вара.
- (3) Кого ольца кымдыкэш.
- (4) улы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Даниил Хармс. Миллион. Рисунки В. Конашевича. ОГИЗ—Молодая гвардия. Л., 1931. Тираж 50000 экз.

² См.: Положение о Центральном издательстве народов СССР. М., 1925; Пять лет Центриздата. М., 1929; Н. Малыгин. Очерки по истории книгоиздательского дела в СССР. М., 1965. С. 335—336; А. Назаров. Октябрь и книга. М., 1968. С. 330; И. Баренбаум, Т. Давыдова. История книги. М., 1971. С. 340—342; А. Каримуллин. Книги и люди. Казань, 1985. С. 85—95.

³ А. Каримуллин. Ук. соч. С. 99.

⁴ В архиве Центриздата хранятся ныне несколько сот рукописей. Среди них, например, было несколько языковедческих работ Е. Д. Поливанова, в начале 1970-х гг. списанных из основного хранения и уничтоженных по указанию руководства ЦГАОР (ныне ГАРФ) ввиду их «непрофильности». Об этом см.: Ненайденные работы Е. Д. Поливанова.— В. Ларцев. Евгений Дмитриевич Поливанов. Страницы жизни и деятельности. М., 1988.

⁵ ГАРФ, ф. 4033, оп. 5, ед. хр. 347, л. 10.

⁶ Там же, лл. 1, 2, 5, 10, 14.

Раздел IX

Осип Мандельштам

ОВЛАДЕНИЕ ПРОСТРАНСТВОМ

Раннее творчество О. Мандельштама с точки зрения пространственных отношений

Поэзия О. Мандельштама в начальный период (1908—1912 гг.) развивается как «преодоление символизма»¹ и «стремление вернуться к земному источнику поэтических ценностей», которые «должны служить отображению трехмерного мира»². Поэтически Мандельштам развивался удивительно быстро, основополагающие концепции всей его поэтики созревают и чеканятся уже в первом сборнике стихотворений «Камень» (1913), который является итоговым для раннего периода творчества поэта. Сущностью этого первого периода считается его архитектурность³, однако в «Камне» и примыкающих к нему ранних стихах явно выделяется группа стихотворений, представляющая «доархитектурный» пласт ранней поэзии Мандельштама. «Ранние стихи Мандельштама о другом,— пишет В. Н. Топоров,— о самом себе, о своей телесной органике и о том вовне, в мире, что сродственно «психофизиологической» структуре поэта, одним словом, не о том, что организовано культурой и кристаллизовано в твердые устойчивые формы... но о природном, аморфном, зыбком, неясном, туманном, где едва-едва склublяются неясные очертания...»⁴. Итак, «мир вовне» изначально сотворен у Мандельштама в прямом соответствии с душевно-физическим самоощущением поэта, и изменение внутренней структуры этого мира, в частности организации пространства, означает перемену восприятия автором объективного внешнего мира и себя в нем. В нашей работе мы исследуем, каковы характеристики, как воспринимается и какие факторы обуславливают развитие и изменение пространственного аспекта в поэтическом мире раннего Мандельштама.

«Игрушечность», «детскость», «искусственность» изначального мироощущения: «Только детские книги читать, / Только детские думы лелеять», «Я, создатель миров моих,— / Где искусственны небеса / И хрустальная спит роса»⁵ создают особый универсум, где пространственно-временные координаты находятся в прямой зависимости от психологического переживания, самоощущения «я» в каждый отдельный момент. В ранних стихах «я» воспринимает пространство как не

имеющее объема — оно плоскостно и представляет собой декорацию, картину в раме, рисунок, ткань: «Простор, канвой окутанный, / Безжизненной кулис», «тонкий тлен — фиолетовый гобелен», «твое окно / Выглядит как старое панно».

Пространственные реалии здесь созданы из твердого и непроницаемого вещества, их неподвижность и застылость ощущаются как отсутствие жизни, а значит, и неспособность к переменам: «⟨...⟩ неживого небосвода / Всегда смеющийся хрусталь», «стеклянная твердь», «небо мертвенной холста», «⟨...⟩ сумрачных скал сень / Мрачней гробовых плит», «Потока шумное стекло, / ⟨...⟩ стынет пена», «медная луна».

В таком пространстве детали ландшафта воспринимаются подобно рисунку, узору на плоскости: «На бледно-голубой эмали ⟨...⟩ / Березы ветви подымали ⟨...⟩ / Узор отточенный и мелкий, / Застыла тоненькая сетка, / Как на фарфоровой тарелке / Рисунок, вычерченный метко», «На темном небе, как узор, / Деревья траурные вышиты».

Внешнее, природное пространство, окружающее «я», воспринимается как имеющее границу, очерченное, отмеченное отдельными деталями пейзажа и тем приближенное к субъекту. Так, «темных аллей очертанья», «сумрачных скал сень», «И трепещущая ласточка / В темном небе круг чертит», «И, окружен водой зеленоватой ⟨...⟩ / Люблю следить за чайкою крылатой!»; «Сквозь восковую занавесь, ⟨...⟩ / Кустарник из тумана весь / Заплаканный глядит ⟨...⟩ / Темнее занавеситься, / Все небо охватить / И пойманного месяца / Совсем не отпустить», «И, словно ночь, на день нахлынула / Холмов холодная черта», «Я вижу каменное небо / Над тусклой паутиной вод», «Стрекозы быстрыми кругами / Тревожат черный блеск пруда, / И вздрагивает, тростниками / Чуть окаймленная вода».

Таким же узорным представлено в системе плоского пространства самоощущение «я»; жизнь души предстает как некое состояние, из которого невозможно выйти, которое нельзя изменить: «На стекла вечности уже легло / Мое дыхание, мое тепло ⟨...⟩ / Запечатлеется на нем узор, ⟨...⟩ / Пускай мгновения стекает муть, / Узора милого не зачеркнуть», «И бытия узорный дым / На мраморной сличаю плите».

Традиционно-символическое восприятие окружающего мира как метафизической тюрьмы⁶, отъединенность души от мира выражается в пространственных образах либо плоскостного характера — круг, полотно, либо в образах замкнутых «емкостей» — земная клеть, раковина, темница мира, клетка: «В тисках постылого Эреба / Душа... живет», «Темных уз земного заточенья ⟨...⟩ / И тяжелым панцирем презренья / Я окован с головы до ног», «Выбор мой труден и беден. / И тусклый простор безучастен ⟨...⟩ / И круг мой обыденный страстен», «И бездыханная, как полотно, / Душа ⟨...⟩».

В таком пространстве нет и временного развития, роста, изменения (поскольку время — застывшее, твердое — «стекла вечности»); пространственное же движение здесь ограничено по амплитуде, возвратно. Те образы движения, кото-

рые постоянно присутствуют в ранней поэзии Мандельштама,— колыбель, маятник, танец змеи, веретено — все это образы колебательного движения, они символизируют неотвратимость судьбы и невозможность перемен. «Неутомимый маятник качается / И хочет быть моей судьбой», «О, маятник душ строг — / Качается глух, прям, / И страстно стучит рок»; «Колыхался мой челн (...) / В водном плеске душа колыбельную негу слышала», «Я в зыбке качаюсь дремотно (...) / Разрешается бесповоротно / Грядущая вечность моя»; «Я качался в далеком саду»; «Ты неразрывно с нею свяжешь / Огромный колокол зыбей», «То всею тяжестью оно идет ко дну, / То (...) / Наверх всплывает без усилий», «И тело нежное то плавно подымалось, / То грузно падало...»; «Я как змеей танцующей измучен (...) / На жестких камнях пляшет / Большой удав, свиваясь и клубясь / Качается, и тело опояшет, / И падает, внезапно утомясь», «Что страсти? / Танцующие змеи», «Есть в тяжести радость, / И в паденьи есть — / Колебаний сладость». Сюда же можно отнести и ограниченность передвижения, выраженную в мотиве «прогулки». Результат такого движения — неизменность, то есть в конечном счете неподвижность.

Итак, можно отметить, что верхняя граница природного пространства всегда отмечена круговым движением, не уносящим ввысь, или небом, воспринимаемым как предел: «Я вижу каменное небо (...) / И небо падает, не рушась»; «И месяца, весь попутанный, / Безжизненно повис», «Медленно урна пустая, / Вращаясь над тусклой поляной, / Свет, надменно мерцая, / Туманы в лазури ледяной». Крайние границы обозначены деталями пейзажа, не выстраивающими глубинной перспективы, но являющимися собой узор на плоскостном фоне. То, что находится вне этих границ,— эфир, звезды, заоблачность, приравнивается к заочному: «Что расскажу я о вечных/ Заочных, заоблачных странах: / Весь я в порывах конечных». «Мир вовне» ограничен, четко очерчен, его ограниченность обусловлена ощущением плоскостности и замкнутости окружающего пространства и твердостью «строительного материала», из которого созданы пространственные реалии. В этом мире нет такого движения, которое может привести к постижению иных, новых пространственных перспектив и проникновению за твердые границы изначально застывшего вещества и тем разрушить его непроницаемость и установить «настоящую связь с миром».

Выход из двойной замкнутости ограниченного пространства и повторяющегося движения первоначально возникает лишь как желание личного прорыва в неведомую высоту или вертикального выстраивания материальных предметов в окружающем пространстве: «К повелевающим светилам / Смирненным возлетишь лучом», «К высям просвета какого / Уходит твой лиственный шум,— / Темное дерево слова, / Ослепшее дерево дум?», «И я... / Хотел бы вознестись в холодном, тихом гимне», «Здравствуй мой старый бред / Башни стрелчатый рост».

Желание роста, высоты, движения сопровождается сомнениями и страхом перед неведомым: «Я чувствую непобедимый страх / В присутствии таинственных

высот», «Или свой путь и срок / Я, исчерпав, вернусь: / там—я любить не мог, / Здесь—я любить боюсь». Это амбивалентное состояние—неизбежность плодотворного движения нового типа и неясность для самого автора направления и результатов такого движения описано в том же стихотворении «Я ненавижу свет...»: «Будет и мой черед— / Чую размах крыла. / Так—но куда уйдет / Мысли живой стрела?» Крыло—образ полета, того движения, которое позволяет и развитие во времени, и овладение полнотой пространства. Осознание своей поэтической личности приходит через отождествление творчества с движением в пространстве, потенция движения становится метафорой творческого развития—их роднит между собой изначально присущий им ритм, для овладения которым необходимо сделать усилие, преодолевая изначально аморфность («неловкость») и неподвижность, что и утверждается через «крылатость» автопортрета: «В поднятьи головы крылатой / Намек—(...) / В закрытьи глаз, в покое рук— / Тайник движенья непочатый. / Так вот кому летать и петь / И слова пламенная ковкость,— / Чтоб прирожденную неловкость / Врожденным ритмом одолеть». Движение в высоту и движение полета как постепенного овладения полнотой пространства диалектически вырастают из первоначального маятникового, повторяющегося движения: «В самом себе, как змей, таясь, / Вокруг себя, как плющ, висясь, / Я поднимаюсь над собою,— / Себя хочу, к себе лечу, / Крылами темными плещу, / Расширенными над водою». Отказ от плоскостности «Но я не путник тот, / Мелькающий на выцветших листьях» и восприятие окружающего реального мира в его трехмерности происходит через ощущение движения полета и вертикальной устремленности в высоту, которое приравнивается к полету: «Я ласточкой доволен в небесах, / И колокольни я люблю полет!».

Первичная стихия окружающего мира у Мандельштама—пустота, омут как рождающее лоно, одновременно и враждебное и утешающее в своей «засыпающей» неподвижности: «Из омута, злого и вязкого, / Я вырос тростинкой, шурша»; «омут—милый ил», «холодный и топкий приют», «родимый омут»; бездна—«проклятая» и страшная, мировая пучина, равнодушная к личности—«раковине». Эта аморфная окружающая среда приобретает структурность благодаря волевому внесению в нее таких кристаллообразующих элементов, как направленное движение, преодолевающее монотонность и «вязкость» первоначального состояния, и иерархически организованное выстраивание в этом пространстве жестких и «вещных» трехмерных конструкций (начиная с «Кружевом, камень будь / И паутиной стань, / Неба пустую грудь / Тонкой иглоу рань» и приводя в итоге к таким произведениям, как «Айя-София», «Nôtre Dame», «Адмиралтейство» и т. п.).

Так через овладение пространством происходит внедрение поэта в окружающий его материальный мир, и только ощутив этот мир в его полноте и свою укорененность в нем, сможет сказать зрелый Мандельштам, что «материальный

мир — действительность — не есть данное, но рождается вместе с нами. Для того, чтобы данность стала действительностью, нужно ее в буквальном смысле воскресить. Это-то и есть наука, это-то и есть искусство». А искусство-воскрешение осознается Мандельштамом как «наполненность пространством и временем».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В. М. Жирмунский. *Преодолевшие символизм.—Теория литературы. Поэтика. Стилистика.* Л., 1977.

² Л. Гинзбург «Камень». — *Осип Мандельштам. Камень.* Л., 1990. С. 264.

³ Там же. С. 264, 267, 273.

⁴ В. Н. Топоров. О «психофизиологическом» компоненте поэзии Мандельштама. — *Осип Мандельштам. Поэтика и текстология.* М., 1991. С. 14.

⁵ Все стихотворения О. Мандельштама цитируются по: *Осип Мандельштам. Сочинения в двух томах,* М., 1990. Т. 1.

⁶ О. Ронен. *Осип Мандельштам.—Литературное обозрение.* 1991 № 1. С. 10.

К ИНТЕРПРЕТАЦИИ СТИХОТВОРЕНИЯ МАНДЕЛЬШТАМА «СОХРАНИ МОЮ РЕЧЬ НАВСЕГДА»

Стихотворение Мандельштама «Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма», датированное 3 мая 1931 г., погранично не только в экзистенциальном, но и в художественном отношении, поскольку принадлежит к группе текстов весны 1931 г., промежуточных между собственно «московскими» стихами и циклом «Армения», в свою очередь, ставшим рубежом пятилетнего поэтического молчания. Структурно-семантически стихотворение организовано комбинацией трех линий — исторической, метатекстуальной и личностной, тесно взаимосвязанных между собой в смысловом пространстве текста. По известному свидетельству Н. Я. Мандельштам, «Сохрани мою речь навсегда...» содержательно соотносится с «волчьим циклом», а экстратекстуально — с личностью Ахматовой: «Само стихотворение (...) не посвящалось никому. О. М. мне сказал, что только Ахматова могла бы найти последнее нехватавшее ему слово — речь шла об эпитете «совестный» к дегтю труда. Я рассказала об этом Анне Андреевне — «он о вас думал» (это его буквальные слова) потому-то и потому-то (...). На № 23 кончается „Волчий цикл“»¹. В обоих случаях текст оказывается ориентирован «назад» — на завершившийся, но не обозначенный формально «волчий цикл» и на поэта, фигура которого в сознании Мандельштама была неотделима от акмеистического периода собственного творчества. Именно в двух этих направлениях, очевидно, и должны находиться смысловые мотивировки центральных элементов мандельштамовского стихотворения.

Содержательным стержнем «Сохрани мою речь навсегда...» является модель *новгородские колодцы → казнь князей → петровская казнь*, последовательно проводящая тему казни, в художественном мире Мандельштама устойчиво маркированную метатекстуальной семантикой — см.: «Полюбил я лес прекрасный...» из «Стихов о русской поэзии»: «И белок кровавый белки / Крутят в страшном колесе»[191]²; ср. в «Стихах памяти Андрея Белого»: «Часто пишется казнь, а читается правильно — песнь»[207] и под., вплоть до самопроекции типа: «Еще немного — оборвут / Простую песенку о глиняных обидях / И губы оловом зальют»

[152]³. Примером неявного транспонирования ситуации казни из внетекстовой реальности в текст может служить стихотворение 1921 г. «Умывался ночью на дворе...», написанное в непосредственной связи с известием о трагической гибели Гумилева. Образный строй этого текста, во многом определяющего специфику мандельштамовской поэтики 20-х гг., отчетливо перекликается с «Сохрани мою речь навсегда...»; ср. соответственно: «Звездный луч — как соль на топоре. / Стынет бочка с полными краями. (...) Тает в бочке, словно соль, звезда, / И вода студеная чернее» [140] — и: «Как вода в новгородских колодцах должна быть черна и сладима, / Чтобы в ней к Рождеству отразилась семью плавниками звезда» [175]⁴. Тема казни возникает и в генетически связанном с «Сохрани мою речь навсегда...» стихотворении марта 1931 г. «За гремучую доблесть грядущих веков...», где она сходна с аналогичной конструкцией в «Полюбил я лес прекрасный...»: «Чтоб не видеть ни труса, ни хлипкой грязцы, / Ни кровавых костей в колесе» [172], что в сочетании с безусловными и личностными коннотациями возвращает к метатекстуальному аспекту темы казни. Свое развитие творческая линия получает в противопоставлении князя — татарва, наполняемом метатекстуальной семантикой; так, в «акмеистической» статье «О природе слова» Мандельштам пишет: «Стихи и трагедии Анненского можно сравнить с деревянными укреплениями, городищами, которые выносились далеко в степь удельными князьями для защиты от печенегов, навстречу хазарской ночи» [II, 180]. Образ князя появляется и в другой программной статье Мандельштама — «Слово и культура»: «Намечается и органический тип новых взаимоотношений, связывающих государство с культурой наподобие того, как удельные князья были связаны с монастырями. Князья держали монастыри для совета» [II, 169]. Наконец, этот же образ используется при иронической самохарактеристике в «Египетской марке»: «Комарик звенел: — Глядите, что случилось со мною: я последний египтянин — я плакальщик, пестун, пластун — я маленький князь-раскоряка (...) !.. — Я князь невезенья» [II, 84]; ср. близкую образность в стихотворении 1922 г.: «Я не знаю, с каких пор / Эта песенка началась, — / Не по ней ли шуршит вор, комариный звенит князь?» [142]⁵.

Совершенно особую смысловую нагрузку получает в данном контексте «татарская» символика, выходящая за рамки собственно конкретно-исторических коннотаций. Прежде всего, ею имплицитно вводится мотив Овидия (см. в стихотворении 1915 г. «У моря ропот старческой кифары...»: «И воют псы, и бедные татары / В глухих деревнях каменного Крыма» [300]), неявно проецируемый Мандельштамом на самого себя (см. вариант стихотворения 1916 г. «Не веря воскресенья чуду...»: «Я через овиди степные / Тянулся в каменистый Крым» [476]; ср. в стихотворении 1933 г. «Старый Крым»: «Холодная весна. / Голодный Старый Крым (...). Овчарки на дворе, на рубищах заплаты, / Такой же серенький кусающийся дым» [196]). Кроме того, сходный образ употреблен в стихотворении нояб-

ря 1933 г.: «Татары, узбеки и ненцы (...) К себе переводчиков ждут» [200]; тогда же написаны ритмически тождественные стихи «Квартира тиха как бумага...» и «У нашей святой молодежи...», общим смысловым элементом в которых выступает мотив современной поэту молодежи. В первом тексте он эксплицитно соотнесен с мотивом казни (см.: «Присевших на школьной скамейке / Учить щебетать палачей» [199]), проецируемой в личностный план («Давай же с тобой, как на плахе, / За семьдесят лет начинать» [199]); ср. мотив борьбы во втором тексте: «баю борьбу объяви» [200]. Связь же мотива молодежи с «татарской» образностью отчетливо проступает в опущенной строфе стихотворения лета 1931 г. «Сегодня можно снять декалькомани...» (то есть собственно «московских» стихов, последовавших за «Сохрани мою речь навсегда...»), строящейся на развитии образов спины, хребта, позвоночника (что сопоставимо с аналогичным семантическим комплексом, являющимся смысловым каркасом «стихов о веке» начала 20-х гг.): «Какое лето! / Молодых рабочих / Татарские сверкающие спины / С девической полоской на хребтах, / Таинственные узкие лопатки / И детские ключицы (...) / Здравствуй, здравствуй, / Могучий некрещеный позвоночник»⁶. Это сближение совершенно неожиданно повторится при комментировании семнадцатой песни «Ада» в «Разговоре о Данте»; см.: «Жажда полета томила и изнуряла людей Дантовой эры не меньше, чем алхимия. То был голод по рассеченному пространству. Ориентация потеряна. Ничего не видно. Впереди только татарская спина — страшный халат Герионовой кожи» [II, 229]⁷. Таким образом, «татарская символика» оказывается двуаспектна — с одной стороны, она служит для выражения опасного, «нехристианского» начала, характеризующего современную поэту действительность, и, с другой стороны, выполняет функцию сопутствующего процессу творчества фона. Противопоставляемый ей образ князей может рассматриваться как своего рода воплощение идеальной древнерусской государственности, неотторжимой от своей культурной, в том числе и христианской основы; см. в статье «О природе слова»: «Когда прозвучала живая и образная речь «Слова о полку Игореве» — насквозь светская, мирская и русская в каждом повороте,— началась русская литература» [II, 175]; ср. в «Слово и культура»: «Культура стала церковью. Произошло отделение церкви-культуры от государства, (...) теперь всякий культурный человек — христианин» [II, 168]⁸.

В данном контексте появляется возможность рассмотреть «новгородскую» образность «Сохрани мою речь навсегда...» именно с метатекстуальной точки зрения. Так, в «литературной» главе «В не по чину барственной шубе» «Шума времени», рассуждая о понятии литературной злости, Мандельштам пишет: «Злится литератор-разночинец в не по чину барственной шубе (...) Новгородцы и псковичи — вот так же сердились на своих иконах (...) Мясистые лица и жесткие бороды спорщиков, обращенные к событию с злобным удивлением. В них чудится мне прообраз литературной злости» [II, 44]. Непосредственно в связи с понятием ли-

тературной злости появляется пассаж, образный строй которого с удивительной полнотой вбирает в себя ключевые «мифологемы» стихов 20-х—начала 30-х гг.; см.: «Литературная злость! (...) Ты приправа к пресному хлебу пониманья, ты веселое сознание неправоты, ты заговорщицкая соль, с ехидным поклоном передаваемая из десятилетия в десятилетие, в граненой солонке, с полотенцем! Вот почему мне так любо гасить жар литературы морозом и колючими звездами. Захрустит ли снегом? Развеселится ли на морозной некрасовской улице? Если настоящая—то да» [II, 44]. «Новгородская» образность возникает и в предшествующей «В не по чину барственной шубе» главе «Шума времени» — «Семья Синани», где она смыкается с татарской темой в описании Бориса Синани: «Мать была русской, а Синани — караимы-крымчаки. Не отсюда ли двойственность его облика: и новгородский русский мальчик, и нерусская горбинка, и золотистый пушок кожи крымского чабана» [II, 35]; собственно говоря, сходное сближение происходит и при изображении В. В. Гиппиуса: «Спутник мой развеселился не на шутку и, запахнувшись в не по чину барственную шубу, повернул ко мне румяное, колючее, русско-монгольское лицо» [II, 44]. Характерно, что в обоих случаях речь идет о людях, сыгравших исключительную роль в формировании мировоззрения Мандельштама; см. о Синани: «Он вызвался быть моим учителем, и я не покидал его, покуда он был жив, и ходил за ним, восхищенный ясностью его ума» [II, 35]; ср. о Гиппиусе: «Власть оценок В. В. длится надо мной и посейчас» [II, 48]⁹. Кстати, именно в связи с фигурой Синани используется образ Иоанна Крестителя, несущий в себе семантику казни и сопологающийся с мотивом игры в свайку (см.: «Не то русский мальчик, играющий в свайку, не то итальянский Иоанн Креститель» [II, 35]), чуть далее трансформирующимся в мотив игры в городки, который оформляет тему честолюбия и чести: «Война и мир» продолжают. Намокшие крылья славы бьются в стекло: и честолюбие, и та же жажда чести! (...) Умирая, Борис бредил Финляндией (...). Здесь мы играли в городки, и, лежа на финских покосах, он любил глядеть на простые небеса холодно удивленными глазами князя Андрея» [II, 40]. Таким образом, мотив игры в городки, корреспондирующий с заключительной строфой «Сохрани мою речь навсегда...» (см.: «Как прицелясь на смерть городки зашибают в саду» [176]), образует смысловое целое и с темой смерти, и с мотивом казни, и с образом князя (в его конкретно-литературной «ипостаси»), — а на более абстрактном уровне эта конструкция способствует метафорическому разворачиванию чести и славы¹⁰.

Упоминание Иоанна Крестителя может служить косвенной отсылкой к мотиву отсечения головы, подкрепляемой опосредованием в главе «В не по чину барственной шубе» стихотворения Случевского «После казни в Женеве» (см. о Гиппиусе: «и во сне помнящий дикие стихи Случевского «Казнь в Женеве» [II, 45])¹¹. Этот же мотив присутствует в мандельштамовском стихотворении 1913 г. «Футбол»; образующий с ним пару «Второй футбол» содержит развернутое описание дет-

ской спортивной игры, что возвращает к мотиву игры в городки, появляющемуся в одновременно писавшемся стихотворении «Спорт»: «И детского крокета молотки, / И северные наши городки» [294]. Видоизменяемый в ситуацию игры в бабки, в стихотворении 1916 г. «На розвальнях, уложенных соломой...» данный мотив обнаруживает глубинную смысловую связь с темой времени и истории (см.: «А в Угличе играют дети в бабки» [110]), причем с самоидентификацией автора в качестве конкретного исторического персонажа; совершенно отчетлива эта связь в «Нашедший подкову» 1923 г.: «Шорох пробегает по деревьям зеленой лаптой, / Дети играют в бабки позвонками умерших животных. / Хрупкое летоисчисление нашей эры подходит к концу» [147]¹². Кроме того, что мотив игры в городки (бабки, свайку, лапту) вмещает в свое семантическое поле значения «русскости», опасности, смерти и сопричастности переломной исторической эпохе, речь может идти и о его опосредованной соотнесенности с образом города, прежде всего — в силу фонетической близости этих слов¹³; ср. уже приводившееся сравнение творчества Анненского с деревянными укреплениями, городищами [II, 180]. Возможно, семантика последних отзывается и в образе срубов в «Сохрани мою речь навсегда...» («такие дремучие срубы» [175]); этот образ в художественном сознании Мандельштама окружен отчетливым «культурологическим» ореолом — см. стихотворение 1917 г. «Декабрист»: «Честолюбивый сон он променял на сруб» [115]¹⁴; ср.: «За то, что я руки твои не сумел удержать...» 1920 г.: «Я должен рассвета в дремучем акрополе ждать. / Как я ненавижу пахучие древние срубы!» [133]; наконец, см. в «Кому зима — арак и пунш голубоглазый...» синонимичное: «Кому жестоких звезд соленые приказы / В избушку дымную перенести дано» [140]. Во всех случаях сруб выступает как своего рода форма наказания, но наказания в известном смысле добровольного, выбираемого героем в «безальтернативной» ситуации, поскольку на противоположном полюсе оказывается предательство, пассивное или активное соучастие в совершающейся несправедливости. Именно этим может мотивироваться соотнесенность образа сруба с темой казни; одновременно ср. 'сруб' и 'рубить', 'срубить', — к сказанному см. в «За то, что я руки твои не сумел удержать...»: «Еще в древесину горячий топор не врезался» [134]; там же в другой связи появляется образ хлынувшей крови: «Но хлынула к лестницам кровь и на приступ пошла» [143]. Отсюда уже совершенно естественно выводима проистекающая в третьей строфе «Сохрани мою речь навсегда...» трансформация казни князей в петровскую казнь, оформляемую образами городков, топорища и дерева (плахи, лес): «Как, нацелясь на смерть, городки зашибают в саду, — / Я (...) для казни петровской в лесах топорище найду» [176]¹⁵. Параллельно с этим казнь, лежащая в конкретной сфере и сопоставляемая с образом города, возникает в уничтоженных стихах начала июня 1931 г.; см.: «В Москве черемухи да телефоны, / И казнями там имениты дни» [180], а через два года, в стихотворении «Не искушай чужих

наречий, но постарайся их забыть...» мотив казни получает явное метапоэтическое наполнение: «И в наказание за гордыню, неисправимый звуколюб, / Получишь уксусную губку ты для изменнических губ» [196].

Возвращаясь к мотиву отсечения головы, нельзя не отметить его специфическую «акмеистическую» семантику, во многом сходную у Ахматовой, Гумилева и Мандельштама; конкретно в мандельштамовском мире этот мотив оказывается включенным в своеобразную «ахматовскую» перспективу, среди составляющих которой — стихотворения «Футбол», «Все чуждо нам в столице непотребной...», «Телефон» и, возможно, «Как по улицам Киева-Вия...»¹⁶, что дает основания для ряда дополнительных сопоставлений. Так, если стихотворение «Футбол» несет в себе мотив отсечения головы, то «Все чуждо нам в столице непотребной...» 1918 г. содержит образ князя; см. о Москве: «Она (...) перед князем — жалкая раба. / Удельной речки мутная водица / Течет, как встарь» [303]. В то же время строки: «Мильонами скрипучих арб она / Качнулась в путь» [303] — вполне могут быть сопоставлены, во-первых, с аналогичным мотивом в цикле «стихов о веке» (см.: «Среди скрипучего похода мирового» [154] — в «Нет, никогда, ничей я не был современник...» 1924 г.) и, во-вторых, с близкой ситуацией в стихотворении «О временах простых и грубых...» 1914 г., «разыгрывающем» тему Овидия (см.: «Овидий пел арбу воловью / В походе варварских телег» [94]). Кроме того, стихотворение «Телефон» посредством мотива прощения корреспондирует с обращенным к Ахматовой стихотворением 1918 г. «Что поют часы-кузнечик...», где этот мотив соплагается с образом черемухи (см.: «Но черемуха услышит / И на дне морском: прости» [121]), в свою очередь, включающимся в один семантический ряд с образами Москвы и телефона и темой казни в уже цитированных «Отрывках уничтоженных стихов»: «В Москве черемухи да телефоны, / И казнями там имениты дни» [180]; ср. «Ленинград» декабря 1930 г., довольно прозрачно имплицитно описывающий ситуацию казни: «Петербург! я еще не хочу умирать: / У тебя телефонов моих номера» [168]¹⁷. Присутствующий в последнем тексте образ дегтя («декабрьский денек, / Где к зловещему дегтю подмешан желток» [168]) повторяется и в «Сохрани мою речь навсегда...» («За смолу кругового терпенья, за советный деготь труда» [175]), причем соположение его с образом смолы оказывается симптоматичным — в двух предыдущих стихотворениях этот образ имеет отчетливые семантические коннотации, связанные с темой смерти; см.: «Нет, не мигрень, но подай карандаш ментоловый...»: «дальше как будто оборвано: Пахнет немного смолою» [175] и «Рояль» апреля 1931 г.: «Чтоб смолою соната джина / Проступила из позвонков, / Нюренбургская есть пружина, / Выпрямляющая мертвецов» [175]¹⁸; ср. уже упоминавшееся «За то, что я руки твои не сумел удержать...»: «Прозрачной слезой на стенах проступила смола» [134]¹⁹.

Характерно, что связь образов смолы и дегтя с темой смерти проявляется не в «Сохрани мою речь навсегда...», полностью на эту тему ориентированном, а в

отстоящих от него по времени написания текстах; включение образов смолы и дегтя в один ряд с образом привкуса несчастья и дыма придает им бесспорный положительный статус, тем более что все три элемента становятся залогом, условием или причиной сохранения авторской речи, то есть поэтического, культурного «бессмертия» художника²⁰. Учитывая «ахматовскую» природу эпитета «совестный», можно, вероятно, говорить о том, что в данном контексте труд символизирует именно поэтическое искусство, через образ совести связывающееся с идеей чести и честности. Таким образом, текст «Сохрани мою речь навсегда...» целиком строится на последовательном разворачивании темы творчества, происходящем во взаимодействии с мотивом казни, проецируемом в социально-исторический, метатекстуальный и личностно-экзистенциальный планы. И содержательно, и формально стихотворение оказывается включенным в «зимнюю» перспективу мандельштамовского мира, обнаруживая свою семантическую связь не только с «волчьим циклом», но и с циклом «стихов о веке» и примыкающими к нему стихотворениями первой половины 20-х гг., с главами «Семья Синани» и «В не по чину барственной шубе...» «Шума времени» и с «московскими» стихами весны и лета 1931 г. Глубина и разнообразие смысловых компонентов «Сохрани мою речь навсегда...», активно взаимодействующих со всеми центральными элементами художественной модели мира Мандельштама²¹, превращают этот текст в компрессированную «мифологему», к которой сводимо и, в свою очередь, из которой выводимо все мандельштамовское творчество²². Откровенно «завещательный» характер текста заставляет вспомнить слова из статьи «О природе слова», как нельзя более применимые к «Сохрани мою речь навсегда...»: «Еще раз я уподоблю стихотворение египетской ладье мертвых. Все для жизни припасено, ничего не забыто в этой ладье...» [II, 187].

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Н. Я. Мандельштам. *Комментарии к стихам 1930—1937 гг.*—Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама: Воспоминания. Материалы к биографии. «Новые стихи». Комментарии. Воронеж, 1990. С. 204—205.— Анализ данного текста и обзор последних работ о нем см.: В. Хазан. О Мандельштаме и А. Ахматова: *Наброски к диалогу*. Грозный, 1992. С. 47 сл.

² Все цитаты даны в тексте с указанием страницы для первого тома и тома и страницы — для второго по изданию: О. Мандельштам. *Сочинения в двух томах*. М., 1990.

³ О теме казни в поэзии Мандельштама см., например: К. Тарановский. Два «молчания» Осипа Мандельштама. *Russian Literature*. 1972 № 2; Он же. «Простая песенка» Мандельштама. *Text. Symbol. Weltmodell*. München, 1984; конкретно для прозы см.: Д. Сегал. «Сумерки свободы»: о некоторых темах русской ежедневной печати 1917—1918 гг. *Минувшее: Исторический альманах*. Вып. 3. Paris, 1987.

⁴ О формальной и содержательной близости этих текстов см.: Ю. И. Левин. *Разбор одного стихотворения Мандельштама. Slavic Poetics: Essays in Honor of Kiril Taranovsky. The Hague—Paris, 1973.*

⁵ На присутствие в творчестве Мандельштама образа князя в другой связи обратил внимание К. Тарановский; см.: К. Taranovsky. *Essays on Mandel'stam. Cambridge, Mass.—London, 1976. P. 29—30.*

⁶ Цит. по: Н. Я. Мандельштам. *Указ. соч. С. 213.*

⁷ Имеется в виду следующий фрагмент «Божественной комедии»: «Спина его и брюхо, и бока—В узоре пятен и узлов цветистых. / Пестрей основы и пестрей утка / Ни турок, ни татарин не сплетает» (Ад. XVII, 14—17. Пер. М. Лозинского).—Ср. ироническую самохарактеристику в «Четвертой прозе»: «Если бы я поехал в Эривань, (...) я бы (...) читал в дороге самую лучшую книгу Зошеники, и я бы радовался, как татарин, укравший сто рублей» [II, 93]; там же см. случай перевода мотива молодежи в метатекстуальную плоскость: «Кто мы такие? Мы школьники, которые не учатся. Мы комсомольская вольница. Мы бузотеры с разрешения всех святых» [II, 90].—Крайне интересным представляется совпадение «татарско-комсомольской» образности Мандельштама со статьей И. А. Ильина «Самобытность или оригинальничанье?» (*Русская мысль. Кн. I. Париж, 1927*), полемизирующей с идеологией «евразийцев» и, возможно, знакомой Мандельштаму; см.: «Мы пока еще, слава богу, не подчинены «евразийцам»; комсомол еще не весь «уверовал» в чингисханство (...) и не развернул еще своего грядущего урало-алтайского чингис-х-а-м-с-т-в-а... (...). Русскому человеку можно и должно быть русским. Но невозможно и нелепо натаскивать себя на «русскость». (...) Нет, русскую самобытность нельзя создать на путях татаризации русского духа. (...) надо признать, что для увлечения «евразийством» нужны два условия: склонность к умственным вывертам и крайне незначительный уровень образованности, уровень рабфака и комсомола» (Цит. по: *Начала. 1992. № 4. С. 61—63*).

⁸ Ср. фрагмент статьи «Скрябин и христианство» 1915 г.: «Христианское искусство свободно. Это в полном смысле слова «искусство ради искусства». (...) Итак, не жертва, не искупление в искусстве, а свободное и радостное подражание Христу (...). Искусство не может быть жертвой, ибо она уже совершилась, не может быть искуплением, ибо мир вместе с художником уже искуплен,—что же остается? Радостное богообщение, как бы игра отца с детьми, жмурки и прятки духа!» [II, 158].—Исключительно важно появление в этом контексте мотива игры как метафоры «христианизированного» творчества, актуальной на протяжении всего художественного пути Мандельштама.

⁹ Ср.: «У него было бессознательное влечение к шипящим и свистящим звукам и «т» в окончаниях слов. (...) С легкой руки В. В. и поныне я мыслю ранний символизм как густые заросли этих «щ» [II, 46]; можно с известной долей осторожности предположить, что эта оценка Гиппиуса бессознательно сказалась при описании Мандельштамом собственного «педагогического» опыта—см. фонетический строй уже цитировавшегося «Квартира тиха как бумага...»: «Присевших на школьной скамейке / Учить щебетать палачей» [199].

¹⁰ В связи с темой чести см. фрагмент «Египетской марки»: «Есть темная, с детства идущая, геральдика нравственных понятий: шварк раздираемого полотна может означать честность и холод мадаполама—святость» [II, 65]. Вполне вероятно, что эти строки могут служить комментарием к финальным строкам стихотворения «Нет, не мигрень,—но подай карандашик ментоловый...», предшествовавшего «Сохрани мою речь навсегда...»; см.: «Нет, не мигрень, но холод пространства бесполого, / Свист разрываемой марли» [175]. Любопытно, что приведенный отрывок из «Египетской марки» следует сразу за упоминанием Казанского собора, где «продырявленный

воздух черен и сладок» [II, 65],— ср. в «Сохрани мою речь навсегда...»: «Так вода (...) должна быть черна и сладима» [175]. В то же время, сразу за процитированным фрагментом повести идет описание сцены посещения Парноком парикмахера,— ср. точку зрения Р. Д. Тименчика о присутствующей в художественном мире Мандельштама связи «парикмахерской» темы с мотивом казни; см.: Р. Д. Тименчик. *Текст в тексте у акмеистов. Труды по знаковым системам. Вып. XIV. Тарту, 1984. С. 70.* Все сказанное позволяет, почти не боясь ошибиться, интерпретировать образ воды и отражающейся в ней звезды вне прямой зависимости от новозаветной символики (как считает абсолютное большинство комментаторов «Сохрани мою речь навсегда...»): существование в мандельштамовском мире такого понятия, как «жестоких звезд соленые приказы» [140], через образ соли коррелирующего с категорией совести (см. в принципиально значимом «1 января 1924 г.»: «И, словно сыплют соль мощеною дорогой, / Белеет совесть предо мной» [153]), выводит на смысловую поверхность тему чести и честности, понимаемую и в экзистенциальном, и в собственно метатекстуальном аспектах; ср. комбинацию образов воды, звездного отражения и соли в косвенно обращенном к Гумилеву «Умывался ночью на дворе...»; ср. цитировавшееся определение литературной злости: «Ты приправа к пресному хлебу пониманья, ты заговорщицкая соль» [II, 44]; здесь же см. тему отказа от литературной поденщины в «Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...» («Мы умрем как пехотинцы, / Но не прославим ни хищи, ни поденщины, ни лжи» [177]), что, в свою очередь, вводит тему достойной смерти, в художественном сознании Мандельштама отчасти связанную с личностью и творчеством Гумилева; см.: С. Г. Шиндин. *Мандельштам и Гумилев: о некоторых аспектах темы.— Н. Гумилев и русский Парнас: Материалы научной конференции. СПб., 1992.—* К упоминавшемуся выше в контексте темы чести и честности образу Казанского собора можно привести гипотетическую биографическую параллель: именно в Казанском соборе состоялась панихида по Гумилеву; см.: В. Лукницкая. *Николай Гумилев: Жизнь поэта по материалам домашнего архива семьи Лукницких. Л., 1990. С. 242.*

¹¹ Об отзвуках данного текста в мандельштамовском мире см. работу автора «Об одном мотиве в русской поэзии XX века» (в печати).

¹² Ср. финал стихотворения «Время срезает меня, как монету» [149].— Об устойчивом характере соотношенности образа футбола с темой казни, сохраняющейся и в новых социальных условиях, свидетельствуют «Стансы» 1937 г.: «Вот «Правды» первая страница, / Вот с приговором полосо. / Дорога к Сталину— не сказка, / Но только— жизнь без укоризн: / Футбол— для молодого баска» [316]; ср. в воспоминаниях Н. Я. Мандельштам: «Летом 31-го года (...) он поверил в грядущее, но понял, что он уже в него не войдет (...) „Новое“ представилось ему в виде спортивных праздников (ездили на какой-то футбол) и „стеклянных дворцов“» (Н. Я. Мандельштам. *Комментарий к стихам 1930—1937 гг. С. 214.*)

¹³ Так, ситуация игры позвонками животных в «Нашедший подкову» отсылает к обнаруживающемуся в стихах начала 20-х гг. своеобразному «зооморфно-костяному» семантическому комплексу (о некоторых составляющих последнего см., например: Е. Г. Эткинд. *Осип Мандельштам— трилогия о веке.— Слово и судьба. Осип Мандельштам. Исследования и материалы. М., 1991.* Ср. сходные модели, строящиеся на основе образа города: «чувствует город свои деревянные ребра» [134]; «На дубовых коленях стоят города» [216]; ср.: «И торчат, как щуки, ребрами / Незамерзшие катки» [155].

¹⁴ Там же употребляется образ голубого пунша («Бывало, голубой в стаканах пунш горит» [115]), повторяющийся и в «В не по чину барственной шубе», где он включается в весьма характерный контекст: «Литература века была родовита. Дом ее был полная чаша. (...) Голубые пуншесвые огоньки напоминали приходящим о самолюбии, дружбе и смерти» [II, 48]; этот же образ от-

звется и в строках: «Кому зима — арак и пунш голубоглазый» [140]. В последнем тексте появляется мотив движения зимней ночью (см.: «О, если бы поднять фонарь на длинной палке, / С собакой впереди идти под солью звезд» [141]), «комментируемый» в «Семья Синани»; см. о Борисе Синани: «Ему подошла бы овчарка у ног и длинная жердь (...). Он умер (...) как раз тогда, когда овчарка готова была улечься у его ног и тонкая жердь предтечи должна была смениться железом пастуха» [II, 35]; присутствующий там же политический «фон», возможно, объясняет мотив заговора в «Кому зима — арак и пунш голубоглазый...»: «Пусть заговорщики торопятся по снегу» [140]. — К теме чести и вольности см. В «Декабристе»: «Подруга рейнская тихонько говорит, / Вольнолюбивая гитара» [115], — что сопоставимо с употреблением образа гитары в «Нет, не мигрень, но подай карандаш ментоловый...»: «Свист разрываемой марли да рокот гитары карболовой» [175], — именно в строках, сопоставленных выше с «Египетской маркой».

¹⁵ Вполне вероятно, что в эпитете «петровский» могут быть выявлены более глубокие, чем только исторические, смыслы, в частности, через новозаветную символику связывающиеся с принципиальным для поэтической идеологии Мандельштама и акмеизма в целом образом камня. Здесь же должна быть упомянута вводимая именем Петра тема предательства, отречения, актуальная в вышеприведенном контексте. Оправданным кажется упоминание здесь относящейся к первой половине 1911 г. поэмы Гумилева «Блудный сын», имеющей достаточно отчетливый личностный подтекст и содержащей соединение образов Петра и Иоанна: «И Петр не унижится пред Иоанном, / И лев пред агнцем» (Н. Гумилев. *Сочинения в трех томах. Т. 1: Стихотворения. Поэмы.* М., 1991. С. 150), — причем нельзя не обратить внимания на допустимую игру именами Ахматовой и Гумилева в образах Иоанна, льва и агнца. В этом же тексте используется образ князя («И я буду князем во имя Господне») — при том, что сопровождающий его мотив поющей крови («О счастье! О пеньё бунтующей крови!») почти дословно «воспроизводится» в мандельштамовском стихотворении того же 1911 г. «Душу от внешних условий...»; см.: «Пеньё — кипение крови / Слышу — и быстро хмелею» [283]. Кроме того, введение образов льва и Даниила, являющееся следствием контаминации библейских сюжетов (см.: «лев перед агнцем, / Как во сне Даниила»), допускает сравнение со стихотворением Мандельштама февраля 1937 г.: см.: «Я в львиный ров и в крепость погружен» [241], — с известной осторожностью, кажется, можно уподобить образ крепости укреплениям, выступающим метафорой творчества Анненского; более сомнительно сопоставление мотива погружения с ситуацией опускания в дремучие срубы в «Сохрани мою речь навсегда...»; к сказанному см. роль мотива спуска в художественном мире Мандельштама, в том числе — и в метатекстуальном плане; ср. «К немецкой речи» (возможно, опосредованно связанное с личностью Гумилева; см.: С. Г. Шиндин. *Мандельштам и Гумилев. С. 78 сл.*): «И прямо со страницы альманаха / (...) Сбегали в гроб ступеньками, без страха» [193]; здесь же см. в «Дикая кошка — армянская речь...» 1930 г.: «Долго ль еще нам ходить по гроба» [167]. В то же время столкновение христианского и языческого начал характеризует и притчу о Данииле, и, в несколько ином аспекте, «Сохрани мою речь навсегда...»

¹⁶ Подробнее об этом см. в работе автора «Акмеистический фрагмент художественного мира Мандельштама: метатекстуальный аспект» (в печати).

¹⁷ Ср. в следующем по времени написания стихотворении января 1931 г. «С миром державным я был лишь ребячески связан...»: «Чужа грядающие казни, от рева событий мятежных / Я убежал» [169]; как «редуцированные» случаи см. в «Кассандре»: «На скифском празднике, на берегу Невы — / При звуках омерзительного бала / Сорвут платок с прекрасной головы» [119], — и в «волчьем цикле»: «Бал-маскарад. Век-волкодав» [170]. Ср. о связи темы казни, смерти с мотивом танца у Мандельштама в: О. Ронен. *Устное высказывание Мандельштама о «Смерти Вазир-Мухтара» и тыняновский подтекст «Египетской марки».* Тыняновский сборник: *Четвертые тыняновские чтения.*

Рига. 1990. С. 37—38.— О связи образа телефона с темой смерти в мандельштамовском мире см.: Р. Д. Тименчик. *К символике телефона в русской поэзии. Труды по знаковым системам. Вып. XXII. Тарту, 1988.*

¹⁸ В связи с образом сонаты см. упоминание в финале «Семьи Синани» Герцена, «чья бурная политическая мысль всегда будет звучать, как бетховенская соната» [II, 41]; социально-исторические, «политические» ассоциации продолжаются и в случае развернутого описания «низкорослого кустарника бетховенских сонат» в «Египетской марке», где они осложняются присоединением образа смолы: «Миражные города нотных знаков стоят, как скворешники, в кипящей смоле. (...) Нотная страница — это революция в старинном немецком городе» [II, 74]. См. заключительный абзац процитированной подглавки V главы: «Рояль — это умный и добрый комнатный зверь с волокнистым деревянным мясом, золотыми жилами и всегда воспаленной костью. Мы берегли его от простуды, кормили легкими, как спаржа, сонатинами...» [II, 74], — в «бетховенском» контексте проясняющий строки» 1 января 1924 г.: «Но пишущих машин простая сонатина / Лишь тень сонат могучих тех» [154], — там же о переулках: «Все шелушится им советской сонатинкой» [153]; таким образом, речь может идти о несоответствии, «неидентифицируемости» современной поэту действительности с теми идеалами, которые характеризовали период его увлечения «марксизмом», революционной идеологией и которые ассоциативно связывались с творчеством Бетховена и фигурой Герцена.— О некоторых аспектах «бетховенской» темы у Мандельштама см.: Б. Кац. *В сторону музыки. Из музыковедческих примечаний к стихам О. Э. Мандельштама. Литературное обозрение. 1991 № 1. С. 69—70.*— Ввиду сказанного выше появляется возможность интерпретировать «сонату джина» именно как бетховенскую сонату, что косвенно подтверждается присутствующей в двух первых строфах образностью, связанной с Великой французской революцией; здесь же ср.: «рояль-Голиаф — (...) Мирабо / фортельянных прав» [174], — и шуточное стихотворение «Тетушка и Марат»: «упрямая старуха перед Бетховеном проговорила глухо: — Вот, душенька, Марат, работы Мирабо» [350].

¹⁹ См. также «Нашедший подкову»: «вдыхая запах Смолистых слез, проступивших сквозь обшивку корабля» и т. д. [146], что ведет к теме мореплавания как синонима художественного творчества в «Разговоре о Данте».

²⁰ О некоторых смысловых составляющих идеи культурного бессмертия у Мандельштама см.: С. Г. Шиндин. *О метатекстуальном аспекте «Стихов о неизвестном солдате» Мандельштама. Русский авангард в кругу европейской культуры: Тезисы и материалы. М., 1993.*

²¹ Рамки работы не позволяют рассмотреть все смысловые составляющие «Сохрани мою речь навсегда...» и образующиеся на их основе содержательные конструкции и тем более — проследить всю систему семантических преобразований, совершающихся с ними в границах художественного мира Мандельштама. Цель работы — обозначить основные смысловые «направления», возникающие при рассмотрении данного текста и во многом определяющие его исключительное место в мандельштамовском творчестве.— Автор пользуется случаем выразить глубокую признательность О. В. Шиндиной за существенную помощь в работе над настоящей статьей.

²² См. замечание о том, что, «подобно корпусу мифов, мандельштамовское творчество образует единое смысловое пространство, из одной точки которого в другую можно перейти посредством дискретного набора смысловых кодовых преобразований. (...) Стихотворение, таким образом, обязательно несет в себе глубинную смысловую структуру, сложным образом взаимодействующую с тем, что традиционно можно назвать лирической фабулой стиха». (Ю. И. Левин, Д. М. Сегал, Р. Д. Тименчик, В. Н. Топоров, Т. В. Цивьян. *Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма. Russian Literature. 1974. № 7/8. С. 58—59.*)

Стефано Гардзонио

Флоренция

О ПЕРЕВОДНЫХ «НЕАПОЛИТАНСКИХ ПЕСЕНКАХ» ОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА

Среди поэтических переводов Мандельштама, относящихся к последним годам жизни поэта, маленький цикл переложений с неаполитанского наречия, созданный в Воронеже летом 1935 г., не возбуждал большого интереса исследователей. Факт этот понятен и в силу явно периферийного характера этих текстов, и по скудости сведений об этой работе поэта. Мы только знаем, по свидетельству Н. Мандельштам, что в Воронеже О. Мандельштам с женой на радио «... вдвоем сделали несколько передач: «Молодость Гете», «Гулливера» для детей... О. М. часто писал вступительное слово к концертам, в частности, к «Орфею и Эвридике» Глюка. Его обрадовало, что, когда он шел по улице, из всех рупоров несся его рассказ про голубку-Эвридику... Там же он вольно перевел Неаполитанские песенки для ссыльной певицы с низким голосом»¹.

Цикл состоит из трех текстов: «Неаполитанские песенки», «Нина из Сорренто», «Канателла». Редакторы четвертого дополнительного тома «Собрания сочинений» Мандельштама² Н. Струве и Б. Филиппов разыскали неаполитанские оригиналы переводов: «La Marearella», музыка Дж. Торренто, «La vera sorrentina» и «Cannetella» и считают, что, вероятно, Мандельштам пользовался сборником «150 celebri canzoni popolari napoletane per canto e pianoforte colla traduzione italiana. Raccolte dal Maestro Vincenzo de Meglio». Точнее, наверное, под данным названием подразумевается трехтомный сборник Винченцо Де Мельо «Eco di Napoli. Raccolta di canzoni popolari napoletane di autori vari», который многократно переиздавался в Милане знаменитым музыкальным издательством «Ricordi», — вероятно, он мог быть в распоряжении Мандельштама.

Переводы были изданы лишь в 1975 г. в «Вестнике Русского Христианского Движения» без указания публикатора (в сноске отмечается лишь, что «песенки публикуются впервые по надежной рукописи»)³. Оттуда тексты были перепечатаны в американском Собрании сочинений. В России «Неаполитанские песенки» появились в переиздании американского Собрания сочинений⁴, потом — в недавнем издании под редакцией С. В. Василенко и Ю. Л. Фрейдина⁵.

В американском издании отмечаются некоторые варианты по отношению к журнальной публикации. Например, здесь приводится полное окончание песни «Нина из Сорренто», в то время как в журнальном издании не достает стиха четвертой строфы «опрокинулась ладья». Кроме того, в примечаниях даются некоторые разночтения по другим спискам без дальнейших уточнений⁶.

В московском издании 1992 г. тексты имеют частичные отклонения от первой публикации: в четвертой неаполитанской песенке, например, стих «длинну полесу» исправлен в «длинную лесу». Обстоятельство это, вероятно, связано с тем, что С. В. Василенко и Ю. Л. Фрейдин пользуются «сделанными при жизни Н. Я. Мандельштам и с ее согласия фотокопиями материалов архива поэта, хранящегося в настоящее время в Отделе рукописей Библиотеки Принстонского университета (США)»⁷. Однако очень странно, что здесь во второй неаполитанской песенке «На поворотах / Лодка послушна» не хватает целого катрена («В омуте синем...»).

Итак, как мне кажется, мы еще не приблизились к академическому изданию текстов, и лишь новое тщательное исследование рукописного наследия поэта позволит полностью представить историю этих переводных песен. Данная задача не входит в цель моего сообщения, где я хотел бы предложить лишь некоторые соображения по поводу адекватности перевода и его эстетического значения.

Редакторы американского издания дают верную характеристику этих переводов. Они пишут: «В переводе неаполитанских песен Мандельштам придерживался ровно обратных принципов по сравнению с работой над древнефранцузским эпосом: здесь его интересовало передать особую фонетику южно-итальянских песен и их эмоциональную образность. Для этой цели он позволял себе смелые отклонения от буквального смысла оригинала»⁸.

Как уже отмечено, тексты написаны на неаполитанском диалекте, и их понимание не так легко даже для коренного итальянца. Поэтому тексты сопровождаются переводом на итальянский язык, и с полной уверенностью можно заявить, что Мандельштам переводил именно с итальянского переложения, хотя некоторые переводные решения указывают на то, что поэт мог учитывать и неаполитанский оригинал. Последнее обстоятельство может объяснить рефрен первого текста (La Marenapella): «Ах, как увертлива / Нелла-рыбачка, / Неуловима / Нелла-волна»: здесь, наверно, форма Нелла (Nenna bella) связана скорее всего с неаполитанским текстом: «E si la sciorta m'a fa piglia, a Nenna bella l'aggia manna», так как в итальянском переводе нет уменьшительного имени любимой Маренареллы: «E se la sorte te fa che la pigli, alla mia bella t'ho da mandar».

Итальянский оригинал «Marenapell'ы» состоит из шести песенок, в то время как Мандельштам переводит лишь пять текстов. Текст перевода сильно отличается от оригинала и явно носит характер музыкально-эвфонического эксперимента в духе традиционного восприятия итальянского языка как музыкального. Эта

линия, которая идет, по крайней мере, от известного определения эвфонии Пушкиным: «Звуки итальянские! Что за чудотворец этот Батюшков»⁹, у самого Мандельштама мотивирована высказываниями о соотношении поэзии с музыкой и, в частности, о музыкальной природе итальянской поэзии и языка: «язык цикад», «итальянская рулада» и т. д.

В частности, стоит привести здесь некоторые примеры сложной ткани ассонансов *a* в коротких катренах песенки «La Margarella», чтобы убедиться в экспериментальном характере текста:

Радуги арка
 Ярко зажглась...
 Нелла-рыбачка,
 Неуловима
 Нелла-волна.

На поворотах
 Лодка послушна...

Медленный полдень,
 О солнечных стрелах...

Чудо! Удача!
 Рыба — судьба!

Взморья лазорье,
 Якорь кидаю...

Изысканность эвфонического строения, «узора», сопровождается оригинальный выбор лексического арсенала и свежих поэтических образов в соответствии с принципом семантической связности поэзии Мандельштама. В конечном счете поэт при строгом соблюдении музыкально-ритмического строения оригинала сочиняет новый текст «в неаполитанском духе» и дает свое толкование «неаполитанской музыкальности». Так, данный текст ближе к поэтическим переделкам и подражаниям XVIII века, чем к переводу.

Текст переведен двустопным дактилем — формальным эквивалентом пятисложника оригинала и характеризуется случайной, нерегулярной рифмовкой (см. некоторые интересные примеры неточной рифмы, как например, арка / подарок; теряют/ Кияйя). Выбор двустопного дактиля, так называемого адонического стиха, усиливает музыкально-жанровые черты текста (двустопным дактилем или амфибрахийем, часто в сочетании с двустопным ямбом, переводился итальянский пятисложник арий и канцонетт XVIII века¹⁰) и подтверждает уже отмеченную у позднего Мандельштама тенденцию к увлечению трехсложниками¹¹.

Два остальных текста более традиционно связаны с русской песенной традицией. Перевод оказывается гораздо более адекватным оригиналу с точки зре-

ния как содержания, так и формального строения. Переводы выполнены четырехстопным хореем, но и здесь рифмовка не совсем регулярна. Однако, как мне кажется, факт этот связан скорее всего с неоконченностью текста, а не с какими-то поэтическими приемами. Так, в зачине песни «Нина из Сорренто», написанной десятистишием ABABCCDEDE —

На гулянье в Пьедихотта
 Посмотреть она решилась.
 Ты явилась в лучшем платье,
 Мое счастье и проклятье

— если учесть разночтения «В черно-красном с галунами, / В лучшем платье появилась», то можно предположить, что работа над переводом была не окончена и что, наверное, в другом варианте могли бы явиться, допустим, рифмы гулянье/галунами и решилась / явилась.

Кроме того, текст явно неточно прочтен. Первый стих «На гулянье в Пьедихотта» содержит явное недоразумение. Широкоизвестный неаполитанский топоним — Пьедигротта (см. в оригинале: «La vedette a Piedigrotta, tutt'a festa e raparata»). Поэтому зачин песни должен быть исправлен следующим образом: «На гулянье в Пьедигротта».

Что касается последней песни — «Канателла», надо отметить и здесь неточность в передаче итальянской ономастики, так как в оригинале «Cannetella», хотя здесь проблематичнее предложить исправление текста. Интересно также заметить, что Мандельштам, очевидно, по ритмическим соображениям (не забудем, что перевод готовился для вокального исполнения), соблюдает ритмику оригинала, допуская ритмическое отклонение в четырехстопный хорей. Оригинальный текст написан восьмисложником, формальным и функциональным эквивалентом которого является русский четырехстопный хорей. Однако в оригинале рефренный стих «Cannetella oje Cannete» — девятисложник с мужским окончанием (ударение на восьмом слоге). Так и Мандельштам допускает ритмическую вольность и применяет четырехстопный хорей с цезурным наращением: «Чернобровая, будь скромней!»

В заключение можно подчеркнуть, что в переводах встречаются явные созвучия с оригинальной поэзией Мандельштама, с ее тематикой и символикой, с ее семантико-структурными чертами. Это проявляется в тесном соотношении переводов-переделок с «итальянской» ориентацией поэзии Мандельштама, с некоторыми ее тематико-образными (море, рыбы, ракушки, жемчуг, нож, парус, лазорье, омут и т. д.) и интонационными константами: изысканная и детски легкая игривость, стремление к каламбурному решению поэтических узлов, неожиданное выявление эмоций и чувств в тесной метафорической связи с бытовыми реалиями и т. п. См., например, следующие отрывки, в которых русский текст совер-

шенно независим от оригинала: «Нет, не ветер,—сердца ярость раздувает скромный парус; В пестрой ракушке улитка / Равнодушна поневоле. / Глухи розовые уши...» («Нина из Сорренто»); «Веер карт различной масти— / Вереница разных лиц...; Сговоримся, друг мятежный, / Жемчуг мой—мой острый нож...» («Канателла»).

Из всего сказанного следует, что переводы неаполитанских песен, несмотря на их неоконченность, являются значительным проявлением поэтического гения Мандельштама. При изучении наследия великого поэта им должно быть уделено внимание.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Н. Мандельштам. Воспоминания. Нью-Йорк, 1970. С. 148.

² О. Э. Мандельштам. Собрание сочинений. Т. IV дополнительный. Под ред. Г. Струве, Н. Струве и Б. Филиппова. Париж, 1981.

³ О. Мандельштам. Неаполитанские песенки.—Вестник Русского Христианского Движения. 1975, № 115. С. 183—187.

⁴ О. Мандельштам. Собрание сочинений в четырех томах. Т. IV. С. 487—493.

⁵ О. Мандельштам. Стихотворения. М., 1992. С. 381—384.

⁶ О. Мандельштам. Собрание сочинений в четырех томах. Т. IV. С. 179—180.

⁷ О. Мандельштам. Стихотворения. С. 2.

⁸ О. Мандельштам. Собрание сочинений в четырех томах. Т. IV. С. 179—180.

⁹ А. С. Пушкин. Заметки на полях 2-ой части «Опытов в стихах и прозе» К. Н. Батюшкова.— А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений. Л., 1978. Т. VII. С. 398.

¹⁰ См.: С. Гардзонио. Стих русских поэтических переводов итальянских оперных либретто. XVIII век.—*Russian Verse Theory Proceedings of the 1987 Conference at UCLA Slavic Studies. Vol. 18, 1989. С. 122—123.*

¹¹ См.: М. Л. Гаспаров. Эволюция метрики Мандельштама.—Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама. Воронеж, 1990. С. 345—346.

Х. Бирнбаум
Лос-Анджелес

ПАРАЛЛЕЛИ И КОНТРАСТЫ, СЛЕДЫ И ОТГОЛОСКИ: НОВОЕ О МАНДЕЛЬШТАМЕ И ЦЕЛАНЕ

O einer, o keiner, o niemand, o du:
Wohin gings, da's nirgendhin ging?
O du grabst und ich grab,
und ich grab mich dir zu,
und am Finger erwacht uns der Ring.

In Brest, vor den Flammenringen,
im Zeit, wo der Tiger sprang,
da hort ich dich, Endlichkeit, singen
da sah ich dich, Mandelstamm.

Paul Celan, «Die Niemandrose»

Значительнейшему, вероятно, из писавших по-немецки послевоенных поэтов Паулю Целану (1920—1970) принадлежит целый ряд переводов из Осипа Мандельштама. Целан перевел некоторые его стихи из сборников «Камень» (1913), «Tristia» (1922) и «Стихотворения» (1928). Особенно примечательны переводы стихотворений из последнего сборника — «Нашедший подкову» («Der Hufeisen-Finder»), «Грифельная ода» («Griffel-Ode»), «1 января 1924» («Der erste Januar 1924»); в дальнейшем Целан перевел еще по меньшей мере пять стихотворений Мандельштама: «Осенний сумрак — ржавое железо...» («Den Dämmer, herblich, rostgeflecktes Eisen...»), «За гремучую доблесть грядущих веков...» («Den steigenden Zeiten zum höheren Ruhm...»), «Внутри горы бездействует кумир...» («Im Herz des Bergs, mit nichts, geht sie hin, die Zeit...»), «О, как же я хочу...» («Wo's mich nicht gibt, dahin...») и «В Петербурге мы сойдемся снова...» («Petersburg: es fuhr uns neu zusammen...»). Все они, за исключением первого, найдены в оставшемся после Целана архиве (Celan, 1983/5: 76—77, 152—161).

В своих неопубликованных заметках, предоставленных автору настоящей статьи, В. Марков отметил, что «Целану почти всегда удается сохранить смысл и структуру оригинала, заставить все это звучать на немецком языке подлинной поэзией». Правда, кое-где критик отмечает несколько менее удачные и даже — с его точки зрения — несостоятельные переложения, но в целом он полагает, что «в переводах Целана сохранено 90% красоты смысла оригинала, и Мандель-

штам встает в них таким же большим, трагическим и сложным поэтом, как и по-русски. Целан — как замечательный пианист, играющий великого композитора: кое-где возьмет неверную ноту, кое-где поставит слишком индивидуальный акцент; но играет он замечательно и незабываемо...» По замечанию В. Терраса и К. Веймара (Terras and Weimar, 1978: 356), Марков, «суровый и опытный судья», в целановских переводах из Мандельштама нашел очень немногое, что подверг критике или с чем оказался несогласен, и, кстати, даже в этом немногом они иногда расходятся с его мнением¹.

В 1970 г. Целан утопился в Сене. Отчаяние от самой жизни, ощущение онтологического вакуума, безысходности явственно просматривались в его поэзии, начиная с «Todesfuge» («Фуга смерти», 1945) и в сборнике «Die Niemandrose» («Роза ни для кого», 1963), посвященном памяти Мандельштама и полном, как отмечали многие исследователи (см. ниже), отзвуками и реминисценциями из русского поэта. Одновременно этот сборник в некотором смысле стал вехой вобретении Целаном еврейской самоидентификации и его возврате к иудаизму (Glenn, 1973: 109—131, в особенности, 109—120).

Целан родился в Черновцах в Буковине, где до 1918 г. проходила западная граница империи Габсбургов и где половину из примерно 110 000 жителей составляло еврейское немецкоязычное население. Город был многоязычным, — кроме немецкого, там можно было услышать идиш, русский, украинский и румынский, а иногда еще и армянский, греческий, польский. Весьма вероятно, что уже в детстве Целан (его настоящая фамилия — Анцель) понимал и даже научился немного говорить по-русски. Из насыщенной подробностями биографии Целана, написанной его черновицким земляком (который однако впервые встретился с Целаном лишь в 1961 г.), мы знаем, что Целан не только говорил по-немецки (который в этом географическом и культурном окружении зачастую перемежался фразами и заимствованиями из идиш), но еще в юности овладел румынским (на этом языке он не только впоследствии писал, но и переводил на него Чехова, Лермонтова и Симонова — в 1946—47 гг.), а кроме того, хоть и нехотя, по настоянию отца, занимался древнееврейским. Поэтому явным преувеличением звучит утверждение Райса в его письме к Струве от 1 ноября 1975 о том, что этого последнего языка он «не знал, и так и не смог собраться его выучить»; здесь, правда, речь идет о языке современном, а не ветхозаветном, но вряд ли Целан полностью забыл язык, которому учился в юности (см.: Terras and Weimar, 1978: 595—609). Более того, Целан перевел на немецкий некоторые стихотворения писавшего на иврите Давида Рокеа, хотя и с помощью автора (Celan, 1983, V: 595—609). Гораздо менее вероятно, что Целан в школе учил русский, как заявляет Рексхойзер (1975: 274, ф. 3), ссылаясь на Д. Майнеке. В старшем классе, куда начал в 1934 г. ходить Целан, было девять учеников-украинцев и девятнадцать говоривших по-немецки евреев (Chalfen, 1979: 56—57). Целан, вероятно, начал

всерьез заниматься русским языком только летом 1940 г., когда 20 июня советские войска заняли его родной город, а в сентябре вновь открылся университет, большинство преподавателей которого были русскими или украинцами. Рассказывают (Chalfen, 1979: 92—93), что к тому времени Целан уже мог читать «Войну и мир» Толстого в оригинале. В июле 1941 Черновцы были захвачены немецкими и румынскими оккупантами, и Целан попал в еврейское гетто; бежав оттуда, он угодил в румынский трудовой лагерь; в Черновцы Целан снова вернулся в феврале 1944 г., а месяц спустя город опять вошел в состав Советского Союза. За последующие полтора года Целан, наверное, и приобрел более глубокие познания в русском языке, хотя так и не выучил его настолько, чтобы свободно на нем говорить, чему спустя много лет был свидетелем Райс (Terras and Weimar, 1978: 366—367). В 1945 г. Целан уехал из Черновцов (и из СССР), поселившись вначале в Бухаресте, затем, в 1947 г., в Вене, а еще позднее (начиная с 1948 г.) — в Париже.

Райс сообщает, что Целан поначалу не испытывал тяги к русской поэзии. Напротив того, в одном из давних разговоров с Райсом он будто бы высказался в том смысле, что русские поэты не заслуживают внимания и тем более — усилий, потраченных на их перевод. Изумленному Райсу Целан добавил, что, по убеждению одного из его университетских преподавателей русского языка, Ахматова была крупнейшим русским поэтом XX века. В написанном позже письме (к Струве) Райс подчеркивает, что не его вина в том, что Целан отвернулся от Ахматовой, — напротив того, знакомство с ее творчеством вызвало у него охлаждение к русской поэзии вообще (Terras and Weimar, 1978: 364, 369—370). Целана, по словам Райса, заинтересовала скорее словесная магия Георгия Иванова (там же, 1978: 360). Более всего, однако, Целана привлек Мандельштам. Многочисленные свидетельства тому — не только его собственные переводы, но и частые отголоски имени и образов духовно близкого русского поэта в собственном поэтическом творчестве Целана, наконец — известные высказывания Целана о Мандельштаме и свидетельство Алексея Струве, жившего в Париже (Terras and Weimar, 1978: 360). В этой связи следует отметить, что кроме Мандельштама и Блока Целан переводил стихи Есенина, Хлебникова, Евтушенко (что характерно, только «Бабий Яр») и даже короткое стихотворение романтика-модерниста Константина Случевского, но никогда не брался за переводы Ахматовой (при всей ее близости Мандельштаму) или Пастернака. Что же до Марины Цветаевой, четвертой в квартете великих поэтов России после символистов, то он признавался в восхищении некоторыми ее стихами, в особенности присланным ему Струве сборником «Лебединый стан», посвященным Февральской и Октябрьской революциям, однако заметил: «... до чего же трудно переводить Марину Цветаеву» (Terras and Weimar, 1978: 360 и 363). И все же кульминацией сборника «Die Niemandrose» (Роза ни для кого) стало стихотворение «И над книгой из Тару-

сы...», эпиграфом к которому поставлена часто цитируемая фраза Цветаевой «Все поэты жида».

Как и следовало ожидать, именно Райс первым познакомил Целана с поэзией Мандельштама. Вот как рассказывает об этом сам Райс в одной из вступительных заметок к изданному Струве и Филипповым собранию Мандельштама (Мандельштам, 1967: LXXXVI—LXXXVII): «Живущий в Париже немецкий поэт Пауль Целан — один из виднейших представителей поколения, выдвинувшегося в Германии после войны, знает русский язык. Он родом из Буковины, которая во время последней войны была оккупирована и гитлеровцами, и большевиками. Сколько ему пришлось от них перетерпеть, видно хотя бы из того, что до сих пор его стихи носят след вынесенных им тогда испытаний. Но русский язык он изучил и, к счастью, разобрав что к чему, не возненавидел Россию.— Среди многих русских поэтов, которых я ему показывал (Цветаева, Хлебников, Г. Иванов, Заболоцкий), он сразу выделил Мандельштама и перевел на немецкий язык целый сборник его стихов, весьма удачно. Таким образом Мандельштам приобрел право гражданства в руководящих кругах немецкой литературы, о чем неоднократно свидетельствовали мне многие ее представители».

Во все увеличивающемся потоке исследований творчества Целана отмечались многие отголоски Мандельштама, обнаруживающиеся в его поздней поэзии; отмечалось также общее и различное в их воспитании, эрудиции, поэтической технике и судьбе. Как минимум в двух работах — двухтомнике В. Терраса и К. С. Веймара (Terras and Weimar, 1974 и 1978 гг.) и книге Дж. Х. Гоголя (J. H. Gogol, 1974) проводится специальный сравнительно-контрастный анализ творчества обоих поэтов, среди прочего, уделяющий внимание богатству общих для них или имеющих общие корни образов². Возьмем лежащий на поверхности пример: мотив камня и связанных с ним понятий, а также вся область минералогии, геологии и кристаллографии занимают поразительное место в поэтическом творчестве обоих поэтов и, до некоторой степени, в их критической прозе (см. в особенности «Разговор о Данте» Мандельштама и речь Целана по случаю вручения ему литературной премии города Бремена: в обоих в вышеописанных терминах излагается природа и функция поэтического языка). Достаточно привести название первого сборника Мандельштама «Камень», а также припомнить, что только по настоянию Михаила Кузмина Мандельштам заменил первоначально задуманное название второго сборника «Новый камень» на «Tristia» (Gogol, 1974: 347); не без причины К. Браун писал о «лапидарном» стиле Мандельштама (Мандельштам, 1965: 57)³. Среди главнейших мотивов и образов, часто встречающихся в произведениях обоих поэтов, присутствуют земля, глина, вода, ночь, время, звезда, роза, тень, снег, лед и производные от них понятия⁴. Упоминания о языке, речи, слове, звуке (как и о противоположном, вернее, обратном им, и в то же время обуславливающим их молчании) часто соотнесены с образом камня

и ему противопоставлены. Имеет смысл отметить, пусть вкратце, сходство концепции языка, сопряженного с молчанием и к нему устремленного (ср. часто приводимую максиму Целана: «Стихи... сродни немоте»).

Как правильно указывает Гоголь, «чтение двух этих поэтов, как и переводов одним — другого, обнаруживает поразительное сходство поэтических мотивов и их трактовки, что может быть объяснено глубоким интересом, который оба писателя проявляли к природе языка» (1974: 341). Одержимость Мандельштама и Целана парадоксальной сущностью языка, состоящего, если вдуматься, из речи и молчания, вызывает в памяти чеканное определение Мартина Хайдеггера: «Язык — это дом бытия». Именно в этой связи Гоголь цитирует германского философа, однако ничего не говорит ни о весьма двусмысленном отношении Целана к самому Хайдеггеру (с которым он разделял жажду проникновения внутрь оболочки целостного слова), ни о единственной их личной встрече. В равной мере уместным было бы привести здесь прославленный афоризм другого великого философа языка Людвиг Витгенштейна, который написал в заключение своего «Трактата»: «О чем нельзя сказать, о том должно молчать». Не в меньшей степени отвечают духу Целана (а также, но в меньшей степени — Мандельштама) идеи Фредерика Джеймсона о «языковом узилище» (ср. с образом 'Sprachgitter' — «клетки» языка).

Особая чуткость Мандельштама и Целана к языковым возможностям имеет до некоторой степени биографические корни: для каждого из них родной язык (см. ниже) стал островком стабильности в хаотическом и бессмысленном мире. Мандельштам, еврей, родившийся в Варшаве, рос и воспитывался в Петербурге. В двадцать лет, вернувшись домой после двух лет обучения в Париже и Гейдельберге, он перешел в протестантизм (точнее, стал методистом). Он не стал истовым христианином подобно другому еврею-выкресту — Пастернаку или своей соратнице по цеху акмеистов Ахматовой: он искал вдохновение в классической древности, главным образом, в культуре Эллады и Рима (включая отголоски греческой цивилизации в южной России и примыкающих областях, особенно в Армении), а также Италии и Франции эпохи Средневековья и раннего Возрождения (см., в частности, «Франсуа Вийон», «Путешествие в Армению» и «Разговор о Данте»). Даже его интерес к христианству, осознанная погруженность в него отражали, по большей части, эллинистическую, иоаннитскую грань этой религии, с акцентом на воплотившееся Слово (Przybylski, 1987: 45—78).

Еврейское наследие Мандельштама не сразу стало играть роль в его творчестве. В раннем автобиографическом очерке «Шум времени» приводится несколько весьма неоднозначно переданных впечатлений его еврейского детства, включая резко отрицательную оценку лингвистической инертности его отца («косноязычие и безъязычие») и упоминание единственного русского выражения в обиходе бабушки — в главе «Хаос иудейский» (Мандельштам, 1971: 66, 68; Мандельштам, 1965: 88—94). И только в «Четвертой прозе» мы видим уже «в пол-

ный рост» еврейскую гордость и самоуважение Мандельштама. 1926 г. стал, по-видимому, поворотным пунктом для Мандельштама, если говорить о заново открытом и осознанном им своем еврейском прошлом и самосознании (см. Мандельштам, 1979: 30—33; Cavanagh, 1991). Его ощущение себя чужаком, того, что он живет и пишет в инородном и часто враждебном окружении (все это усилено политическим давлением, в результате которого он в конце концов погиб в ГУЛАГе), играло, таким образом, важную роль в течение большей части его жизни. Именно русский язык с его огромным богатством стал лингвистическим посредником для его творчества и самовыражения и был, несомненно, стабилизирующим фактором, уравновешивающим чувство отчужденности.

У Целана все было несколько иначе. Он родился евреем в городе, расположенном, строго говоря, за пределами собственно германоговорящего мира, и его языковые затруднения скорее сопоставимы с теми, которые испытывали некоторые писавшие по-немецки крупные поэты и прозаики, уроженцы Праги — еще одной немецкоязычной общины в не-германском окружении — я имею в виду Кафку и Рильке, а также, в меньшей степени, Верфеля. При воспоминании о добровольном парижском изгнании Целана на ум сразу же приходит другой немецко-еврейский поэт и писатель прошлого — Генрих Гейне. Целан, всю свою жизнь формально принадлежавший к иудаизму, исходно был, по выражению Райса, «воинствующим атеистом». Лишь позднее он начал проявлять интерес к иудаизму, в основном, к каббале и хасидизму (Terras and Weimar, 1978: 355—356, 368—369; Schulze, 1976), не став при этом религиозным человеком. Неся в себе травму Катастрофы, которая лишила его родителей и едва не унесла его собственную жизнь, он сохранял болезненное отношение к Германии, немцам и всему немецкому, несмотря на почести и награды, полученные от разных организаций и общин Германии. Правда, он никогда не возражал против издания в этой стране своих стихотворений и других трудов. Вена же, где он недолгое время жил после Румынии, напротив того, сохраняла для него особую притягательность, и он даже раздумывал, не вернуться ли туда насовсем (см. M. Dor, in: Meinecke, 1973: 281—285). И все же, каким бы мучительным и сложным ни было его отношение к Германии, ни на каком языке, кроме немецкого, стихов Целан никогда не писал. Несколько вещей на румынском, включая переводы, были либо сделаны на заказ, либо совершенно «проходные».

Мандельштам и Целан были, таким образом, урожденными носителями того языка, на котором писали, хотя по воле жизненных обстоятельств так или иначе оказались выдвинутыми — во времени и пространстве — на окраину языкового сообщества, к которому принадлежали как поэты. Тут, кстати, можно вспомнить их резко отрицательное отношение к древнееврейскому, по крайней мере в детстве и юности. В главе под названием «Хаос иудейский» из «Шума времени» Мандельштам вспоминает, как дед в Риге заставил его однажды «повторять за

собой слова, составленные из неизвестных шумов», но, недовольный его лепетом, рассердился, «закачал неодобрительно головой» (Мандельштам, 1965: 92), а в одной из предшествующих главок он говорит о древнееврейской азбуке, которую так и не осилил. О Целане же, которому, очевидно, пришлось учиться древнееврейскому в детстве, биограф сообщает следующее: «Для Пауля древнееврейский язык стал «отчей речью», которую вместе со всем, что исходило от отца, надлежало отвергнуть» (Chalfen, 1979: 41).

Таким образом, как для Мандельштама с его «безъязыким» отцом (во всяком случае, таким считал его сверхчувствительный сын), так и для Целана с его внутренним сопротивлением всему, исходившему от отца, который заставлял его учить древнееврейскую грамоту, язык, с которым они росли, был, в прямом смысле, их «родным» языком, а для Целана, как указывает Гоголь (Gogol, 1974: 343), это отождествление шло еще глубже. Теоретические положения касательно языка и его функций в большей степени совпадают у обоих поэтов (см. Terras and Weimar, 1978: 357—358; Gogol, 1974: 344—354). Их любимый образ — бессловесность, характерная для камня; желание побега в немоту, отмеченное у Мандельштама (С. Brown, 1965: 88.), соответствует постоянно испытываемому Целаном искушением отступить в молчание, связывающее его, к слову, также с Гельдерлином и Рильке (см. напр. Shulz, 1977: 10—96; Hartung 1973; Wolosky, 1987). Обаим свойствен неослабевающий интерес к заумному языку (ср. 'заумь' Крученых и Хлебникова). Восторженное восприятие Мандельштамом детского лепета (к которому проявлял внимание и Данте) можно сопоставить с характерными рифмами Целана — свободно-ассоциативными, членищими слова. Все это выявляет глубинное родство духа и эстетики обоих поэтов.

Как указала Рексхойзер (Rexheuser, 1975: 276—277), Целан неоднократно признавал, что многим в своей поэзии обязан Мандельштаму. Помимо того, что весь сборник «Die Niemandrose» («Роза ни для кого») посвящен Мандельштаму, имя русского поэта приводится в двух стихотворениях сборника: «Nachmittag mit Zirkus und Zitadelle» («Полдень с цирком и крепостью», первую строфу которого можно видеть в эпиграфе к статье), и «Это совсем иное...», где «ты», т. е. поэт (Целан) и «Осип» достигают отождествления и мистического слияния (см. Neumann, 1968: 31—34). Мандельштамовский подтекст «Розы ни для кого» ясно прочитывается и во многих других стихотворениях (помимо исследований, где прямо проводятся параллели между двумя поэтами, см. в частности Witte, 1987, и Neumann, 1968: 28—43). Поэма «Schwarzerde» («Чернозем» — отсылка к «Чернозему» Мандельштама из «Первой воронежской тетради»; Мандельштам, 1967: 210—211), стихотворение «Мандорла» (вызывающая в памяти его имя) и «Сибирское» (вспомним лагерь в Сибири, где погиб Мандельштам) — вот еще несколько примеров.

Лишь недавно стали известны добавочные свидетельства, подтверждающие влияние Мандельштама на Целана, притягательность русского кумира для по-

следнего и показывающие, сколь многим он обязан Мандельштаму⁶. Я имею в виду издание прозы и поэзии Мандельштама в переводе на немецкий, осуществленное Р. Дутли, под названием «Im Luftgrab» («В воздушной могиле»). Среди переводчиков и участников сборника — Целан, П. П. Пазолини, П. Жакотте и И. Бродский. Благодаря вдове Целана Жизель Целан-Лестранж здесь впервые опубликован текст «Поэзия Осипа Мандельштама» в форме радиодialoga, написанный, кстати, в связи с его же поэтическим исследованием «Der Meridian» («Меридиан», Dutli, 1992: 69—81). Среди прочего мы узнаем, что мощная и многожды цитированная метафора Целана «воздушная могила» из «Todesfuge» («Фуги смерти»), которую обычно полагали символом уничтожения евреев в газовых печах нацистских концлагерей, восходит к «воздушной могиле» из пятой строфы «Стихов о неизвестном солдате» Мандельштама.

Нет, таким образом, ни малейшего сомнения в необычно крепких связях Целана с русским поэтом. Конечно, Мандельштам был для него, помимо прочего, несправедливо преследуемым страдальцем. Немалое значение имело и еврейское происхождение Мандельштама (см. Janz, 1984: 149—152). Не могу, однако, согласиться с Рексхойзер (Rexheuzer, 1975: 277), что в выбранных Целаном для перевода мандельштамовских стихах доминирует еврейская тема. В первую очередь, Целана сильнее всего влекли язык и образы поэзии Мандельштама. С формальной стороны поэзия Мандельштама и Целана совершенно несходна: первый употребляет преимущественно традиционные размеры, рисунок рифм и строфику — «Нашедший подкову» бросается в глаза как исключение; Целан же все чаще и чаще обращается к верлибру, хотя вполне мог писать со строгим соблюдением традиционных форм и метрики, что доказывается, в частности, его переводами из Мандельштама и некоторыми собственными ранними стихами. На мотивном же уровне, по словам Терраса и Веймара (1974: 24), «в своем самом сюрреалистическом и герметическом воплощении Мандельштам стоит вровень со вторым целановским сборником «Mohn und Gedachtnis» («Мак и память», 1952), в который вошли стихотворения из невышедшего первого сборника «Der Sand aus den Urnen» («Песок из урн», 1948). Ныне общепризнано, что поэзия Мандельштама — подобно, например, поэзии Ахматовой и в отличие от Пастернака — шла от ясной и доступной к темной и закрытой, от ориентации на слушателя (читателя) к обращенности на повествователя (автора), от диалога все ближе к монологу (см. Lotman et al., 1975: 11—12). Весьма сходной представляется поэтическая эволюция Целана. В самом деле, несмотря на равное мастерство обоих в обращении с совершенно различными языковыми средствами, есть все основания говорить о поэтическом творчестве Целана как о продолжении пути Мандельштама. Ибо истинная поэзия, как были убеждены и Мандельштам и Целан, содержит универсалии, которые не зависят от какого-то конкретного языка.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Подробную оценку сделанных Целаном переводов из Мандельштама можно, в частности, найти у А. Рексхойзер (1975) в ее исследовании техники Целана-переводчика.

² О самом «мандельштамовском» из поэтических циклов Целана, «Die Niemandsrose», содержащем многочисленные отклики и отсылки к русскому поэту, его имя и многое из его потаенной символики (а также, как сказано ранее, посвященном его памяти) см.: Witte, 1987: особ. 76—77. Анализ классических и христианских источников поэзии Мандельштама (сравнимых со средневеково-каббалистическими мотивами и темами мученичества еврейского народа в наше время) дан у Пжибыльски (Przybylski, 1987).

³ О «языке камня» у Целана см., в частности, у Лиона (Lyon, 1974), где однако никак не упомянуты параллели с поэтическим и критическим творчеством Мандельштама.

⁴ Соответствующие статистические подсчеты и дистрибуцию цитат по принадлежности см.: Koubourlis, 1974; Nielsen & Pors, 1981.

⁵ О заикании и об идиш как языке творения в «Die Niemandsrose» («Несбыточной розе») см., в особенности, Janz, 1984: 139—142.

⁶ В письме к В. М. Маркову от 31 мая 1961 г., любезно предоставленном нам адресатом, Целан, в частности, писал: «Вы один из тех немногих, кто смог понять, что Мандельштам для меня — это «встреча», такая встреча, которую немногим дано испытать. Через все разделявшее нас расстояние я ощущал его присутствие как брата — в самом благоговейном смысле, в каком я могу это сказать. И у Мандельштама, в той решающей области, в которой находит свое оправдание то, что мы можем назвать художественным творчеством, протянута не одна нить 'меридиана'» («Меридиан» — «Der Meridian» — название речи Целана по случаю вручения ему премии Георга Бюхнера в Дармштадте 22 октября 1960 г.). Образ меридиана, связующего родственные души, Целан заимствовал из другого немецко-еврейского поэта, терзаемого теми же страхами, — у Нелли Закс, которая так сказала о своих близких отношениях с Целаном: «Между Парижем и Стокгольмом [пролегал] меридиан скорби и утешения» (см. E. Bahr: Nelly Sachs. München. 1980: 55—56).

ЛИТЕРАТУРА

- Block, A. 1958 Die Zwölf. Deutsch von Paul Celan. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.
- Brown, C. (Braun. K.) 1965 Tainaya svoboda Osipa Mandel'shtama. «Novyi Zhurnal», 80: 86—104.
- Cavanagh, C. 1991 The Poetics of Jewishness: Mandel'stam, Dante and the „Honorable Calling of Jew“. Slavic and East European Journal, 35, №. 3: 317—338.
- Celan, P. 1983 Gesammelte Werke in fünf Bänden. Ed. B. Alleann and S. Reichert. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Chalfen, I. 1979 Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend. Frankfurt am Main: Insel Verlag.
- Colin, A. D. (ed.) 1987 Argumentum ex Silentio. International Paul Celan Symposium. Berlin-New York: Walter de Gruyter.
- Dutli, R. (ed.) 1992 Osip Mandelstamm. Im Luftgrab. Ein Lesebuch. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch.
- Glenn, J. 1973 Paul Celan. New York: Twayne Publishers.

- Gogol, J. M. 1974 Paul Celan and Osip Mandelstam: Poetic Language as Ontological Essence. *Revue des langues vivantes / Tijdschrift voor levende talen*, 40: 341—354.
- Hartung, R. 1973 «An der Grenze zum Schweigen» in Meinecke, 1973: 252—257.
- Janz, M. 1984 Vom Engagement absoluter Poesie. Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans. Königstein / Ts.: Athenäum.
- Koubourlis, D. J. (ed.) 1974 A Concordance to the Poems of Osip Mandelstam. Ithaca and London: Cornell Univ. Press.
- Lotman, Ju. M. et. al. 1975 *Theses on the Semiotic of Culture (as Applied to Slavic Texts)*. Lisse: The Peter de Ridder Press.
- Lyon, J. K. 1974 «Paul Celan's Language of Stone: The Geology of the Poetic Landscape. *Colloquia Germanica*, 3/4: 298—317.
- Mandel'stam, O. 1959 (Mandelstam, O.) *Gedichte*. Deutsch von Paul Celan. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.
- Mandel'stam, O. 1967/71 *Собрание сочинений в трех томах*. Под ред. Г. Струве и Б. Филиппова. 2-ое изд. Washington: Inter-Language Literary Associates, 1971.
- Markov, V. 1959 Пауль Целан и его переводы русских поэтов.—Грани. 44: 227—230.
- Meinecke, D. (ed.) 1973 *Über Paul Celan*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Neumann, P. H. 1968 *Zur Lyrik Paul Celans*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Nielsen, K. H. and H. Pors 1981 *Index zur Lyrik Paul Celans*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Przybylski, R. 1987 *An Essay on the Poetry of Osip Mandelstam: God's Grateful Guest*. Tr. M. G. Levine. Ann Arbor: Ardis.
- Rexheuser, A. 1975 Die poetische Technik Paul Celans in seinen Übersetzungen russischer Lyrik. *Arcadia. Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft*, 10: 273—295.
- Ronen, O. 1983 *An Approach to Mandel'stam*. Jerusalem: The Magnes Press.
- Schulz, G. M. 197? *Negativität in der Dichtung Paul Celans*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Schulze, J. 1976 *Celan und Mystiker. Motivtypologische und quellenkundliche Kommentare*. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann.
- Terras, V. and K. S. Weimar 1974 *Mandelstam and Celan: Affinities and Echoes*. *Germano-Slavica*, 1, №. 4: 11—29.
- Terras, V. and K. S. Weimar 1978 *Mandelstam and Celan: A Postscript*. *Germano-Slavica*, 2, №. 5: 353—370.
- Witte, B. 1987 Der zyklische Charakter der Niemandrose von Paul Celan. *Vorschläge zu einer Lektüre*. In *Colin*, 1987: 72—86.
- Wolosky, S. 1987. *Mystical Language and Mystical Silence in Paul Celan's «Dein Hinübersein»*. In *Colin*, 1987: 364—374.

Раздел X

Модернизм

Н. А. Богомолов

Москва

ЗАМЕТКИ О РУССКОМ МОДЕРНИЗМЕ

Жанр «заметок» доведен Н. И. Харджиевым до того совершенства и осмысленности, какие только могут предполагаться литературоведческим трудом. Поэтому осмеливаюсь в сборнике, ему посвященном, выступить учеником и отчасти даже подражателем, которому никогда высоты подлинника не достигнуть.

1. К реконструкции обсуждения доклада Вяч. Иванова о символизме

Не столь давно О. А. Кузнецова опубликовала (в выдержках, объединенных ее собственным текстом) ценнейший документ: сделанную Вяч. Ивановым запись обсуждения его доклада в «Обществе ревнителей художественного слова», того самого доклада, на основании которого малое время спустя была написана статья «Заветы символизма». Трудно, да вряд ли и возможно перечислять следствия этого доклада, однако несомненно одно: он едва ли не впервые означил серьезнейший кризис русского символизма. Поэтому воссоздание всех обстоятельств обсуждения представляется необыкновенно важным для истории русской литературы.

Один из фрагментов разгоревшейся дискуссии представлен в статье О. А. Кузнецовой следующим образом (напомню, что сам текст принадлежит автору работы, а в кавычки заключены фрагменты, записанные Ивановым): «Выступивший затем А. А. Кондратьев также поддержал замечание Гумилева относительно исходного момента — «тезы». Определение «мир волшебен» «слишком широко», считает он. Кондратьев предложил свою концепцию истории символизма: «Инд(ивидуализм) «Сев(ерных) Цв(етов)» и «Недели». Капелла. Метры ее хотя последователей. Ликофрон». Период антитезы он рассматривает как упадок искусства: «Антитезы» — от склонности к рукоплесканиям». «Мифы,— считает Кондратьев,— от погружения в астраль(ность) и из книг»¹.

12 апреля 1911 г., то есть фактически через год после полемики вокруг доклада Иванова, Кондратьев в письме благодарил В. Я. Брюсова за присланную книгу и при этом сообщал: «В книге Вашей о Верлене² я с радостью нашел авторитетное подтверждение тем моим положениям, которые высказал в прошлом году в Академии Поэтов Вяч. Иванову, оспаривая его мысли о едином символизме. Мне так приятно было прочесть стр. 59 и 60 с перечислением (куда более точным и полным) нередко враждебных друг другу школ и учений, объединенных кличкой декадентства. Тогда он только усмехнулся с добродушным высокомерием и ответил мне какою-то общею фразой об опасности ссылок на Реми де Гурмона, который — очень коварный писатель... Теперь я вижу, что далеко не был неправ»³.

Как кажется, эти строки требуют лишь небольшого комментария, состоящего по большей части из цитат. Так, Брюсов на упомянутых страницах своего «Критико-биографического очерка» писал, характеризуя события во французской поэзии 1885 г.: «Вдруг все заговорили о символистах и декадентах и, так сказать, официально было установлено, что в литературе имеется «новая школа», противопоставляющая себя натуралистам и парнасцам. (...) При этом среди самой новаторствующей молодежи постоянно происходили раздоры и неладья. То, что со стороны представлялось аморфной, но единой массой, оказывалось, при ближайшем рассмотрении, длинным рядом враждебных «школ» и «учений». В каждой школе были свои «вожди», и, может быть, именно жаждой стоять во главе школы, быть «chef d'école» и объясняется все разнообразие возникших тогда подразделений единого, в сущности, литературного движения». И далее идет перечисление десяти школ и принадлежавших к ним поэтов, которое нас интересует уже гораздо менее.

Произнося фразу об опасности ссылок на Реми де Гурмона, Иванов, скорее всего, имел в виду предисловие к первому тому «Книги масок», где Гурмон писал: «В писателях нового поколения мы будем (...) выдвигать не то, что соединяет их между собою, а то, что их разъединяет. Мы постараемся показать, на чем именно держится их бытие, потому что существовать — значит иметь свои отличительные особенности»⁴.

Характерно, что этот аспект возражений Кондратьева, явно настаивавшего на несводимости русского символизма к тем характеристикам, которые дал ему Иванов, даже не заслужил упоминания последнего в записи о дискуссии.

Вряд ли вообще Кондратьев входил в круг тех авторов, которые вызвали сколько-нибудь значительный интерес Иванова. Между тем для Кондратьева литературные (а отчасти и житейские) отношения с Ивановым представляли очевидную проблему, неоднократно прорывавшуюся в различные тексты⁵. Особый интерес для нас должно представлять то, что при обсуждении ивановского доклада Кондратьев выступил единомышленником (конечно, при нынешнем состоя-

нии изученности вопроса трудно определить, до какой именно степени) Гумилева. Как кажется, это обязывает историков русской поэзии внимательнее приглядеться не только к позднему творчеству Кондратьева, как это уже сделано в некоторых работах и прежде всего в книге В. Н. Топорова⁶, но и к его ранней поэзии, где точки пересечения с преакадемистическими тенденциями, особенно в их гумилевском изводе, оказываются очевидными⁷.

2. Источник «Анекдотов из жизни Пушкина» Д. Хармса

В известных мне комментариях и рассуждениях по поводу знаменитого хармсовского цикла⁸, кроме самых общих рассуждений о природе его комизма и указаний на сборники анекдотов, относящихся как к Пушкину, так и к другим столь же популярным персонажам русской литературы и истории, нет указаний на конкретные источники текстов. Однако, как представляется, существует вполне реальный источник всех хармсовских анекдотов из жизни Пушкина, затерянный в довольно редком издании начала века. Повествование это озаглавлено «Пушкин в деревне»: «Поэт А. С. Пушкин в деревне дурачась садился задом наперед верхом на клячу, в каком-то смешном костюме, делал дурацкую рожу, и мальчишки бегали за ним, кричали «у-у-у!» и дергали за ноги»⁹.

Оставляя в стороне вполне возможные разыскания личности неизвестного автора записок (из текста ясно, что он служил по инженерному корпусу и названы имена некоторых его родственников), а также вполне очевидные параллели с хармсовским текстом, отмечу стремление автора «Анекдотов» к осознанному пародированию не только определенного типа сознания, зафиксированного и гоголевским «Ревизором» (что точно отмечено в работе В. Н. Сажина), и известным анекдотом, пересказанным самим Пушкиным, но прежде всего к воссозданию реального типа литературных текстов, порожденных особой жизненной ситуацией: человек, находящийся в неблизком контексте со знаменитостью. Хармс как бы достраивает, доводя до абсурда, целую линию мемуаристики. Проблема достоверности мемуаров как исторического источника и возможностей их использования в этом качестве¹⁰ превращается в издевательское переименование самого трепетного отношения к пушкинской биографии, и при этом Хармс — полагаю, вполне расчетливо — встраивал свои анекдоты в реальную цепь воспоминаний о Пушкине, начинающуюся официально признанными мемуарами, доходящую до «Пушкина в деревне» и продолжаемую «Анекдотами из жизни Пушкина». И в этом смысле нельзя не признать, что псевдо-хармсовские анекдоты из жизни русских поэтов и писателей, в первоначальном, дофольклоризованном варианте именовавшиеся «Веселые ребята»¹¹, отличаются от реального хармсовского текста гораздо более, чем это кажется на первый взгляд.

3. Маргиналии к поздним стихам Георгия Иванова

Как хорошо известно, в творчестве Г. Иванова сильно «центонное» начало, особенно обостряющееся в последние годы творчества, и поиски различного рода цитатных пересечений с другими поэтами помогают не только устанавливать мимолетные параллели, но и, как представляется, определить некоторые более общие закономерности его творчества.

Корпус «цитатного материала» у Иванова довольно отчетливо распадается на две большие и сравнимые по объему части. С одной стороны — это лейтмотивные строки и темы, восходящие к творчеству поэтов, окруженных для Иванова ореолом высокой классики. Среди них наиболее значительное место занимают Пушкин, Лермонтов, Блок, Анненский, Ахматова, Гумилев и Ходасевич, с которыми Иванов то спорит, то подкрепляет их голосами свой. Этот пласт цитат обнаруживается достаточно легко, значительная часть их выявлена и осмыслена¹². Но обращение к этим «высоким» цитатам, ряд которых принадлежит к категории узнаваемых любым русским читателям XX века («как хороши, как свежи были розы...», «Коринфская невеста», «На холмах Грузии ...» и др.), как правило, может дать исследователю не очень много. Например, обнаружение еще одной гумилевской цитаты («Природа? Вот она, природа» в соотнесении с «Так вот и вся она, природа, Которой дух не признает») практически ничего не прибавляет к нашему представлению о поэтике позднего Иванова. Мало того, нарочитые поиски каких-либо изысканных подтекстов в поэзии Иванова могут привести к заведомой усложненности интеллектуальных ходов в ущерб очевидности.

Характерный пример — слова «Мне шестериком карета Ничего не привезет», которые нынешний критик возводит к «Синей птице» М. Метерлинка¹³. Меж тем вряд ли стоит искать здесь подтекста более далекого, чем «Золушка», где, как всем памятно, фея-крестная одним из своих подарков Золушке делает карету, запряженную шестериком лошадей, превращенных из мышей.

Конечно, и в этом слое подтекстов могут существовать свои сложности, как, например, в обращении Иванова к строкам Ходасевича, о чем мне уже доводилось писать¹⁴, но и там обращения к стихотворному наследию своего современника вполне поддаются определению и воспринимаются в свете некоей задачи, поставленной перед собой Георгием Ивановым.

С этой точки зрения значительно интереснее остающиеся пока фрагментарными попытки вычленивать в творчестве Иванова второй цитатный пласт, ориентированный на стихи поэтов, совершенно забытых не только читателями конца XX века, но и среди современников Иванова не пользовавшихся сколько-нибудь широкой популярностью. Меж тем не только отдельные строки, но и целостный облик такого поэта мог на долгие годы оставаться в памяти и время от времени попадать в стихи и в квазимемуары. Собственно говоря, «Петербургские зимы»

наполнены такими персонажами, далеко не все из которых удастся однозначно идентифицировать. Таков, например, беллетрист В., занимающий немалое место на первых же страницах книги, или колоритный меценат, выбирающий себе псевдоним, который в алфавитном порядке должен стоять непременно первым на обложке задуманного сборника¹⁵. Чаще всего мелькающих на страницах его мемуаризированной беллетристики мелких поэтов и цитаты из их стихов, особенно если они не обозначены какими-либо особыми сигналами, бывает узнать достаточно непросто.

Но подобная задача особенно усложняется в том случае, когда цитируемая фраза находится в середине стиха и потому может быть опознана лишь случайно. Однако, как мне представляется, эта случайность чаще всего свидетельствует о какой-то примечательности совпадения. Из подобного разряда — и одна параллель, представляющаяся несомненной и в то же время заслуживающей внимательной характеристики.

Меняется прическа и костюм,
Но остается тем же наше тело,
Надежды, страсти, беспокойный ум,
Чья б воля изменить их ни хотела.

Слепой Гомер и нынешний поэт,
Безвестный, обездоленный изгнаньем,
Хранят один — неугасимый! — свет,
Владеют тем же драгоценным знаньем.

И черни, требующей новизны,
Он говорит: «Нет новизны. Есть мера,
А вы мне отвратительно-смешны,
Как варвар, критикующий Гомера!»

Пушкинские подтексты этого стихотворения здесь очевидны, но сама заключительная формула прямого соответствия у Пушкина не находит, в то же время будучи мучительно знакомой. Практически точное соответствие ей находится в стихах ныне забытого (да и в начале века очень мало известного) В. Л. Полякова. Его стихотворение «Они. Порт-Артур» звучит так:

Для них все пламенные сны,
Владыки творческая вера;
Они противны и смешны,
Как раб, читающий Гомера;

Но в день войны их льется кровь,
Спасают землю их страдания:
Самоотверженно любовь
Творит бессмертные преданья¹⁶.

Однако, если бы дело заключалось только в совпадении, для этого было бы достаточно простого комментария, тогда как на самом деле проблема несколько более серьезна.

Известно, что Иванов был весьма восприимчив к изощренной символистской и околосимволистской мифологии, пронизывавшей петербургскую поэзию его времени. Наиболее очевидно демонстрирует это «мемуар» о Мандельштаме, где среди рассказчиков о жизни друга неожиданно — без особой внутренней связи — возникает тема Александра Добролюбова¹⁷.

Мифологичность образа рано скончившего с собой Виктора Полякова, конечно, несравнима с мифологичностью Александра Добролюбова, однако, как можно предположить, она с известной интенсивностью культивировалась в небольших поэтических кружках. Иначе трудно объяснить, почему с таким энтузиазмом А. Кондратьев рассказывал о нем в письме Брюсову и потом так тепло пространно вспоминал в годы своего польского изгнания¹⁸. Вероятно, еще одним центром генерирования этой мифологичности был профессор и поэт Б. В. Никольский, друживший с Поляковым и составлявший сборник его стихов, разрабатывая для этого случая специальную текстологию.

Основными чертами этого мифа, насколько можно это себе представить по немногим сохранившимся документам, была маргинальность и противоречивость всего облика Полякова как поэта и как человека. Религиозный иудей, гордящийся принадлежностью к избранному народу, — и заставляющий к себе прислушиваться православных богословов; практически не печатающийся при жизни — и высокомерный в своих литературных суждениях; автор язвительных политических стихотворений и эпиграмм — и долженствовавший быть представленным посмертному читателю как исключительно лирический поэт (по словам Кондратьева из упомянутого письма к Брюсову, в первое издание книги Полякова не должны были входить политические и остро-личные инвективы). Вместе с тем он, добиваясь быстрого и блестящего успеха в какой-либо области, тут же уходил в тень, отказываясь от всех по праву принадлежащих ему лавров, что завершилось ранним самоубийством в 1906 г.

Вряд ли Иванов, даже если и знал этот миф достаточно хорошо (а с А. Кондратьевым он не мог не встречаться на собраниях многочисленных литературных обществ, членами которых они совместно были), имел намерение каким-то образом перенести его в свое позднее стихотворение, однако несомненно, что не только привлекая наше внимание формула должна служить основанием для сопоставления двух произведений.

Если для Иванова принципиальным является противопоставление поэта и черни, разрешающееся презрительным жестом, то стихотворение Полякова построено (хотя и значительно менее искусно, чем это сделано у Иванова) на иной, более сложной мысли: да, я поэт, отдающий свои стихи бессмысленной черни, но

именно она спасает меня от смерти в час войны. Для подчеркивавшейся надменности Полякова, резче всего проявлявшейся в поэзии, такой ход был достаточно необычен, и потому можно предположить, что в сознании Иванова произошло наложение воспоминания о личности автора и стихотворного смысла. Позднейшее стихотворение, опирающееся на опыт забытого поэта, не только нечувствительно возвратило опыт поэта читателю, напомнив о существовании такого автора, но и слило воедино облик его лирического героя с запомнившимися строками, так этому облику противоречащими.

Можно надеяться, что подобного рода ходы, раскрыть которые еще предстоит, создадут для сегодняшнего читателя более сложную картину позднего творчества Георгия Иванова, чем то нередко представляется.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Русская литература. 1990, № 1. С. 204.

² Поль Верлен. Собрание стихов в переводе Валерия Брюсова. С критико-биографическим очерком, библиографией и шестью портретами. М.: Скорпион, 1911.

³ ОР РГБ, ф. 386, карт. 90, ед. хр. 8. Л. 24 об.

⁴ Реми де Гурмон. Книга масок. Пер. с франц. Е. М. Блиновой и М. А. Кузмина. [СПб.], 1913. С. X—XI.

⁵ См. подготовленную мною публикацию писем Кондратьева к Вяч. Иванову в специальном номере журнала «Новое литературное обозрение».

⁶ В. Н. Топоров. Неомифологизм в русской литературе начала XX века: Роман А. А. Кондратьева «На берегах Ярыни». [Тrento, 1990].

⁷ Отмечу в связи с этим общий интерес Кондратьева и Гумилева к А. К. Толстому, выразившийся не только в известных их трудах, но и в поэтике.

⁸ В. Н. Сажин. Литературные и фольклорные традиции в творчестве Д. И. Хармса. Литературный процесс и развитие русской культуры XVIII—XX вв. Таллин, 1985. С. 57—61; Даниил Хармс. Полет в небеса? Л., 1988. С. 530—531 (комм. А. А. Александрова). Сюда же следует отнести доклад В. И. Глоцера «Литературный анекдот у Хармса» (Вторые оберинутские чтения, Москва, 1994), где прозвучал и тезис о том, что отыскание источников хармсовских анекдотов вряд ли имеет смысл. Меж тем, как мне представляется, поиск источников Хармса ведет к немаловажным выводам, что демонстрирует, в частности, доклад А. Т. Никитаева «Об источнике „сюжета“ миниатюры Хармса „Пушкин и Гоголь“» на тех же чтениях.

⁹ Выписки из тетрадей неизвестного, под заглавием: *Всякая всячина. Щукинский сборник. М., 1905. Вып. IV. С. 268.* Менее показателен в этом отношении другой анекдот из тех же записок, озаглавленный «Пушкин в кабаке»: «В Петербурге, в Толмачевом переулке, от гостиного двора к нынешнему Александровскому театру, переулке, бывшем, кажется, глухим, был кабак вроде харчевни. Пушкин с Дельвигом и еще с кем-то в компании, человек по пяти, иногда ходили, переодевшись в дурные платья, в этот кабак кутить, наблюдать нравы таких харчевен и кабаков и испытывать самим тамошние удовольствия».

¹⁰ См.: Ю. М. Лотман. *К проблеме работы с недостоверными источниками. Временник пушкинской комиссии 1975. Л., 1979.*

¹¹ Наиболее полный из известных нам сводов фольклорного характера опубликован: Даниил Хармс. *Горло бредит бритвою.* [М], 1991. С. 219—236. О реальных авторах этих анекдотов см.: Н. В. Котрелев. *Советская библиография.* 1988. № 4. С. 87—88.

¹² См. прежде всего классическую работу В. Маркова: *Русские цитатные поэты. To Holop Roman Jakobson. The Hague; Paris, 1967. Vol. 2.*

¹³ См.: Г. Кружков. «Ты опоздал на много лет...»: Кто герой «Поэмы без героя»? *Новый мир.* 1993, № 3. С. 221—222.

¹⁴ См.: Н. А. Богомолов. *Георгий Иванов и Владислав Ходасевич. Русская литература.* 1990, № 3.

¹⁵ См.: *Георгий Иванов. Мемуары и рассказы.* М.; Париж; Нью-Йорк, 1993. С. 56. Очевидно, речь идет об «Альманахах стихов, выходящих в Петрограде» и, стало быть, имеется в виду поэт, укравший за псевдонимом С. Барт,—но кому псевдоним принадлежит, мы не знаем.

¹⁶ В. Поляков. *Стихотворения.* СПб., 1909. С. 17.

¹⁷ См.: *Георгий Иванов. Стихотворения. Третий Рим. Петербургские зимы. Китайские тени.* М., 1989. С. 454—456.

¹⁸ См. письмо А. А. Кондратьева к В. Я. Брюсову от 23 апреля 1906 г. (РГБ, ф. 386, карт. 90, ед. хр. 5; датируется по почтовому штемпелю) и его воспоминания «Виктор Лазаревич Поляков» (За свободу! 1927, 6 февраля).

П. В. Дмитриев
Санкт-Петербург

ДВЕ ЗАПИСИ М. КУЗМИНА В АЛЬБОМЕ Л. И. ЖЕВЕРЖЕЕВА

На фоне интенсивной художественной жизни Петербурга 1910-х гг. фигура Левкия Ивановича Жевержеева (1881—1942) была достаточно заметной. Один из крупнейших собирателей русской театральной живописи, председатель художественного объединения «Союз молодежи», обладатель огромной библиотеки, Жевержеев стал впоследствии, как известно, и одним из организаторов Музея Академических театров (основу собрания которого составили материалы его личной коллекции)¹.

М. Кузмин, по-видимому, не входил в круг непосредственного общения Жевержеева. Следов их знакомства осталось немного². Любопытно однако, что в опубликованном каталоге книжного собрания Жевержеева (первая часть которого вышла из печати в августе-сентябре 1915 г. в Петрограде) появившиеся до этого времени издания книг Кузмина представлены почти полностью³. Среди прочих, под № 1259 отмечено издание стихотворного цикла Кузмина «XIII сонетов» с дарственной надписью автора художнику Зарецкому: «Николаю Васильевичу Зарецкому. М. Кузмин. 1907»⁴.

В том же 1915 году, 2-го октября, Жевержеев начинает свой знаменитый альбом автографов и рисунков (хранящийся ныне в Петербургском музее театрального и музыкального искусства)⁵. Альбом содержит в том числе и два автографа Кузмина. История первого из них прослеживается довольно подробно. В фонде Кузмина в РГАЛИ сохранилось письмо Жевержеева от 20 июля 1917 г. (написанное на именном бланке с указанием телефонов квартиры, библиотеки, магазина и фабрики, принадлежащих автору письма). «Дорогой Михаил Алексеевич! Не откажите вспомнить любезно Вами данное обещание дать свой автограф в препровождаемый при сем альбум, за что обладатель оногo будет Вам весьма признателен. По выполнении сего акта соблаговолите прозвонить по одному из вышеупомянутых телефонов о сем радостном событии на предмет посылки к Вам посылного за альбомом. Заранее приношу дань восхищения имеющем выйдти из-под пера Вашего строкам, рифмам и тому подобному, и с товарищеским приветом остаюсь Л. И. Жевержеев. (P. S.) Если и Юр. Юркун снизойдет до помещения и своего автографа, то буду рад в 1¼ раза»⁶.

Ниже приводится стихотворение Кузмина, написанное в ответ на эту просьбу.

Левкию Ивановичу Жевержееву

Во дни тупого запустенья,
Что тлен таят в углу любов,
Опять искусства вижу тень я,
Смотря в развернутый альбом.

Средь однодневных деклараций
У Вас — незыблемый кумир, —
Волшебство пестрых декораций
И милый театральный мир.

Слова мои не будут лживы,
Как надоедный паразит:
«Пока такие люди живы,
Опасность музам не грозит!»

М. Кузмин.

27 июля 1917, в ужасные дни ненавистной войны.⁷

Другая запись — коллективное послание Жевержееву от Книжной лавки писателей, написанное рукой Кузмина и, очевидно, ему принадлежащее. «Левкию Ивановичу Жевержееву на память об открытии «книжной лавки писателей» в день св. Георгия, 23-го апреля 1918 г., когда весна наступает, скотину в поля выгоняют, и все наново начинает жить, и мы вступаем на новую всяческую дорогу, а он, Левкий-то Иванович, зорким и практическим взором определил, оценил и благословил. Всегда дружному к книге и искусству, собирателю, ценителю, дорогому Левкию Ивановичу. Книжная лавка писателей»⁸. Последняя запись помогает не только уточнить год открытия лавки (до последнего времени годом открытия считался 1917 на основании датировки стихотворения Кузмина «На открытие Книжной лавки писателей», опубликованного в 1929 г. в «Альманахе библиофила»), но и установить точную дату ее открытия⁹.

В качестве дополнения к материалам Кузмина в альбоме Жевержеева отметим также два портрета Кузмина (карандашные наброски в фас и профиль), выполненные в сентябре 1917 г. художником Э. К. Спандиковым (являвшимся вместе с Жевержеевым одним из основателей «Союза молодежи»)¹⁰.

П Р И М Е Ч А Н И Я

¹ О Л. И. Жевержееве см.: Юрий Алянский. *Театральные легенды*. М., 1973. С. 152—165.

² Одним из таких следов (кроме публикуемых здесь альбомных записей 1917—18 гг.) является автограф комедии Кузмина «Венецианские безумцы» (1912), подаренный либо проданный авто-

ром Жевержееву, возможно, еще до 1917 г. Эта рукопись с владельческой пометой Жевержеева на титульном листе хранится в Рукописном отделе Пушкинского Дома (Р. I. Оп. 12. № 164).

³ См.: Л. И. Жевержеев. *Опись моего собрания. Т. I. Русская литература и беллетристика. № 1—3257. Пг., 1915.* Среди произведений Кузмина недостает лишь отдельного издания повести «Приключения Эме Лебефа» (СПб., 1907) и второго издания романа «Крылья» (М., 1907; на обл.: 1908).

⁴ См.: Л. И. Жевержеев. *Опись... С. 215.* О Н. В. Зарецком (1876-?) см.: *Минувшее. Исторический альманах. З. М. С. 237.* Отмеченный в каталоге как отдельное издание, цикл сонетов Кузмина, очевидно, представлял собою вырезку из «Зеленого сборника стихов и прозы» (СПб., 1905), в то время как сам «Зеленый сборник» также присутствует в «Описи» под № 1986 на с. 344.

⁵ ОР. 12996. Автор настоящей публикации благодарит заведующую Рукописным отделом Театрального музея Л. П. Бастркову за предоставленную возможность ознакомиться с материалами, хранящимися в отделе.

⁶ РГАЛИ. Ф. 232. Оп. I. Ед. хр. 195. В публикуемом письме сохранены особенности авторской орфографии.

⁷ ОР. 12996. Л. 7. В авторском списке произведений в перечне стихов за 1917 г. отмечено: Жеверж(ееву) (РГАЛИ Ф. 232. Оп. I. Ед. хр. 43. Л. II об.).

⁸ ОР. 12996. Л. 115. Среди подписавших это послание — кн. Г. П. Волконский, К. и А. Ляндау, В. Дмитриев, Вл. Чернявский, Ю. А. Нелидов, Юр. Юркун и др. В этом списке подпись Кузмина стоит третьей.

⁹ См.: П. Н. Берков. *История советского библиофильства (1917—1967). М., 1971. С. 40.*

¹⁰ ОР 12996. Л. 322. О Э. К. Спандикове см.: *Минувшее. Вып. 5. С. 184.*

А. Г. Тимофеев
Санкт-Петербург

МИТЯ КУЗМИН И ЦАРЕВИЧ ДИМИТРИЙ

Из комментариев к стихотворениям М. Кузмина

Публикуемое ниже письмо, обнаруженное нами среди бумаг родственников М. Кузмина в той части архива поэта, с которой он так и не расстался до самой смерти¹, способно существенно дополнить более ранние опыты комментирования «исторического» стихотворения 1916 г. «Царевич Димитрий» и нижеследующих строк из стихов 1922 г. «Сердце» («Серым тянутся тени роєм...»)²:

И русский мальчик,
Что в Угличе зарезан,
Ты, Митенька,
Живи, расти и бегай!

Пожалуй, оно является достаточным психологическим объяснением уменьшительно-ласкательной формы имени царевича, употребленной поэтом.

Кроме того, это письмо одного из братьев поэта, адресованное его матери и бережно сохраненное после смерти последней М. Кузминым как семейная реликвия, дает не менее убедительное психологическое объяснение тем характеристикам, которыми наделен убиенный Дмитрий Иоаннович в стихотворении «Царевич Димитрий», как-то: «твой детский, светлый взор», «жребий твой, высок и горек, (...) в небесах горит», «наш мученик», «милый царевич», «беззащитный», «закинул горло детское невинно (...)» и т. д.

Похоже, разгадка пристального внимания М. Кузмина к фигуре убиенного царевича, которое отразилось, помимо стихов, и в его прозе³, кроется в роковом совпадении дня смерти Дмитрия Иоанновича и — его тезки, брата поэта. «15 мая 1591 г. царевич Дмитрий был найден на дворе своих угличских хором с перерезанным горлом», сообщает историк⁴. «Бедный наш Митя 15-го сего мая (...) спокойно в полном сознании скончался в (...) городской больнице от скоротечной чахотки (...)», — начинает послание к матери брат поэта Алексей Алексеевич Кузмин 17 мая 1895 г. и, продолжая, дважды акцентирует внимание на кашле умирающего.

В тот день, когда Алексей Кузмин сообщал матери о кончине ее сына, будущий поэт вместе со своим возлюбленным — человеком, которого в автобиографическом очерке 1906 г. «*Histoire édifiante de mes commencements*» («Поучительная история моих начинаний») он именовал князем Жоржем⁵, — находился в Александрии. 17 мая 1895 г. он написал оттуда восторженное письмо своему гимназическому другу Юше Чичерину⁶.

Реакции на смерть брата частная переписка М. Кузмина не сохранила. Насколько нам известно, никаких следов нет.

Но именно эта смерть стояла у него перед глазами, когда он писал стихи о гибели сына Иоанна Грозного и Марии Нагой. Ибо было бы чересчур наивным объяснять наличие вышеприведенных характеристик убиенного царственного отрока в стихотворении «Царевич Димитрий» — педантичным и ученым следованием столь сердечного и душевного поэта, каким был Кузмин, какой-нибудь карамзинской версии убийства Дмитрия Иоанновича, согласно которой в основе преступления лежит коварный злодейский замысел Годунова. Тем более что, по другим свидетельствам, царевич был далеко не ангелом во плоти, как в стихотворении Кузмина. У С. Ф. Платонова читаем: «(...) про Дмитрия в Москве ходило, конечно, много слухов. Между прочим, по этим слухам, иностранцы (Флетчер, Буссов) сообщают, что Дмитрий характером похож на отца: жесток и любит смотреть на мучения животных. Рядом с такой характеристикой Буссов сообщает рассказ о том, что Дмитрий сделал однажды из снега чучела, называл их именами знатнейших московских вельмож, затем саблей сшибал им головы, приговаривая, что так он будет поступать со своими врагами — боярами»⁷.

А что до знакомства Кузмина с различными версиями гибели Дмитрия Иоанновича в историографии, оно представляется вполне возможным, не будучи при этом достаточным для уяснения происхождения этого текста в поэтическом сознании автора, которое, как известно, не одно и то же с сознанием историка.

Пусть говорит заносчивый историк,
Что не царевич в Угличе убит,
Все так же жребий твой, высок и горек,
Димитрий-отрок, в небесах горит.
О, вешний цвет, на всех путях ты нужен,
И в мирный, и в тревожный, смутный миг!
Ведь каждая из маленьких жемчужин
Твоих дороже толстых, мертвых книг.
О убиенный, Ангел легкокрылый!
Ты справишься с разрухой и бедой
И в нашей жизни, тусклой и унылой,
Засветишь тихой утренней звездой.

* * *

Письмо публикуется по автографу: ЦГАЛИ (СПб.). Ф. 437. Оп. 1. № 189. Л. 16—19. Особенности правописания А. А. Кузмина сохранены.

Алексей Кузмин — Н. Д. Кузминой

17-го мая 1895 г.

Г. Лович

Милая, дорогая мама!

Бедный наш Митя 15-го сего мая в 8 часов 20 минут утра спокойно в полном сознании скончался в здешней городской больнице от скоротечной чахотки, как определили доктора, лечившие его.

Не послал я Вам в тот же день телеграмму, потому что не хотел Вас сразу так огорчить, а в письме можно высказать многое. Восьмого мая в понедельник в 8 часов утра я, по просьбе Мити же, перенес его с нашей квартиры на носилках лазаретных в здешнюю городскую больницу к тому доктору, который его лечил в последнее время. Но Митя был так слаб, что не мог сам ни перейти, ни переехать в больницу, хотя она и очень близко от нашей квартиры, так что пришлось его перенести на носилках. Сам я в тот же день в 9 часов утра уехал в деревню. Поместился он там очень хорошо, большая отдельная комната, доктор, спасибо ему за это, приезжал к нему два раза в день утром и вечером, кроме того что за ним ухаживали сестра милосердия, больничный служитель, еще ухаживал, по его собственному желанию, и его деньщик, который даже и спал в одной комнате с ним. Митя поместился там со своим бельем и со всеми своими вещами, как будто дома.

В среду вечером я приехал из лагеря в город и пробыл у Мити весь вечер и четверг и в четверг вечером опять уехал в лагерь. Потом приехал опять в субботу вечером и пробыл до 7 часов вечера воскресенья, а там уехал в лагерь, и в 12 часов утра в понедельник ко мне прискакал верховой с письмом о смерти Мити; понятно, я тотчас же поехал в город.

Две последние недели Митя уже не вставал с постели; один день было ему лучше, а на другой день опять хуже; в последние дни у него появился маленький аппетит, но зато при кашле появилась кровь; за пять дней до смерти доктора сказали, что он безнадежен, самое большее при хороших условиях он может прожить еще с месяц, не больше, но его организм был так изнурен, что одни лекарства он не мог принимать совсем, а другие хотя и принимал, но они на него не производили никакого действия. Сам он до последней минуты не сознавал своего опасного положения, а все мечтал, как бы поскорее выздороветь, а доктор вместе со мной уверяли его все время, что он скоро поправится и поедет вместе со мной в деревню. В воскресенье вечером, когда я был у него перед отъездом в лагерь, он сидел на кровати и мирно беседовал со мной про новости полка, и распрощались с ним до среды, потому что в среду я обещался к нему приехать. С воскресенья на понедельник он спал очень спокойно, ни разу не кашлял и не стонал; около 8 часов утра он проснулся, спросил у деньщика, не приходил ли кто-нибудь к нему, тот ответил, что ничего не было; тогда он попросил сестру милосердия принести ему стакан чаю, а когда та пошла за чаем, он повернулся сам на другой бок, лицом к стенке, раз кашлянул и, ни слова не говоря, спокойно скончался. Сегодня в 9 часов утра были его похороны; на первое время я поставил ему простой деревянный черный крест с надписью металлической от гроба, на который надеты четыре венка, три из живых цветов и один металлический от офицеров. Вчера я получил Ваше письмо, за которое очень Вам благодарен, но деньги получили другое назначение, вместо того чтобы они пошли на лечение Мити, они пошли на его похороны.

За тем досвидание, милая мама, не очень горюйте о бедном Мите, ведь семь смертей не бывать, а одной не миновать, если б он остался еще жив, то больше бы только страдал. Целую Вас крепко и остаюсь Ваш многолюбящий Вас сын.

Алексей

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Обыкновение дарить автографы своих произведений коллекционерам если и вошло у Кузмина в привычку, в советский период было значительно «откорректировано» необходимостью продаж своих рукописей в государственные хранилища. В числе наиболее крупных — продажа двух важных в творческом отношении рабочих тетрадей в Государственный институт истории искусств в 1920-е гг. (ныне в ИРЛИ) и «Дневника» вместе со значительной частью архива в Гослитмузей в начале 1930-х гг. (ныне по большей части в РГАЛИ). Публикуемый ниже документ — из не проданной никуда части архива, ныне находящейся в ЦГАЛИ (СПб). Она поступила на государственное хранение в 1980-е гг. после смерти переводчика А. М. Шадрина, который был дружен с Кузминым в 1930-е гг.

² См.: Кузмин М. А. *Собрание стихов*. [Т.] III. *Несобранное и неопубликованное. Приложения. Примечания. Статьи о Кузмине*. Herausgegeben, eingeleitet und kommentiert von John E. Malmstad und Vladimir Markov. München, 1977. С. 652—653, 677 (коммент. Дж. Мальмстада и Вл. Маркова); Кузмин М. *Избранные произведения*. Сост., подгот. текста, вступит. статья и коммент. А. Лаврова, Р. Тименчика. Л., 1990. С. 527, 539. Любопытно, что при комментировании стихотворения «Сердце» («Серым тянутся тени роem...») Дж. Мальмстад и Вл. Марков указывают: «Царевич Дмитрий, зарезанный в Угличе, переплетен с сыном Радловых Митей (впоследствии актером)».

³ См. в качестве примера рассказ М. Кузмина «Голубое ничто» (1922).

⁴ Платонов С. Ф. [Соч. в 2-х тт. Т. 1.] *Лекции по русской истории. Учебник русской истории*. СПб., 1993. С. 252.

⁵ Михаил Кузмин и русская культура XX века. Тезисы и материалы конференции 15—17 мая 1990 г. Л., 1990. С. 151 (публ. С. В. Шумихина).

⁶ РНБ. Ф. 1030. № 19. Л. 34—35.

⁷ Платонов С. Ф. *Ук. соч.* Т. 1. С. 251.

М. Л. Гаспаров

Москва

АКАДЕМИЧЕСКИЙ АВАНГАРДИЗМ: Валерий Брюсов «На рынке белых бредов»

НА РЫНКЕ БЕЛЫХ БРЕДОВ

День, из душных дней, что клеймены
на рынке белых бредов;
Где вдоль тротуаров кайманы
лежат, как свертки пледов;
Перекинутый трамваем, где
гудит игуанадон;
Ляпис-надписями «А. М. Д.»
крестить пивные надо
И, войдя к Верхарну, в «Les Soirs»,
в рифмованном застенке
Ждать, что в губы клонет казуар,
насмешлив и застенчив.

День, из давних дней, что ведомы,
измолоты, воспеты,
Тех, что выкроили ведуны
заранее аспекты,
Сквасив Пушкина и тропики
в Эсхиле взятой Мойрой,
Длить на абсолютах трепачи
под алгоритмы ойры,
Так все кинофильмы завертев,
что (тема Старой Школы)
В ликах Фра-Беато скрыт вертеп, —
Эдем, где Фрины голы!

День, из долгих дней, не дожитых,
республика, в которой,
Трость вертя, похож на дожа ты
на торном Visentogo
И, пlying, дрожишь, чтоб опухоль
щек, надувавших трубы,
Вдруг не превратилась в выхоль
большой банкирской шубы,

И из волн, брызг, рыб и хаоса, —
строф оперных обидней,
Не слепились в хоры голоса
лирических обыдней!

14 июня 1922.

Это стихотворение из последнего брюсовского сборника «Меа» (что значит, по официальному брюсовскому объяснению, «Спешу», а неофициально: «Мое», «По-моему»). Всего в сборнике 7 разделов, различающихся постепенным расширением поля зрения: душа («Наедине с собой»); пространство — окрестность («В деревне»); земной шар («Мысленно»); время — советская современность («В наши дни»); мировая история («Из книг»); пространство и время как общие категории бытия («В мировом масштабе»); и «Бреды». Логика этих 7 разделов затемнена их перетасовкой, отчасти в заботе о контрастной резкости, отчасти в ответ на идеологические требования («советскую современность» — в начало, душу — в конец): «В наши дни», «В мировом масштабе», «В деревне», «Из книг», «Мысленно», «Наедине с собой», «Бреды». И по логике, и по композиции «Бреды» остаются концовкой.

Роль «Бредов» как эпилога к позднему творчеству Брюсова (не только к «Меа», но и к предыдущему сборнику «Дали») в первый момент хочется назвать: автопародия. Поздний Брюсов старался разрабатывать — в одиночку — ни много ни мало, как новую систему образного строя, которая могла бы лечь в основу всей поэтики новой эпохи человеческой культуры, начавшейся в XX веке мировой войной и русской революцией. Эту поэтику он представлял себе по образцу античной поэтики; а в основе образного строя античной поэтики лежал мифологический пласт, мифологическая картина мира, на которую всякий раз было достаточно мгновенной отсылки через упоминание какого-нибудь имени или названия. Мифологическую картину мира Брюсов заменял научной картиной мира, то есть составленной из терминов точных наук, из исторических имен и географических названий. (Отсюда термин «научная поэзия», которым пользовался Брюсов для этой манеры). Результатом было непривычное нагромождение экзотической лексики, которое сочеталось с разговорно-газетными оборотами, отрывистым синтаксисом, скачками мысли (влияние молодого Пастернака) и в результате оставалось малопонятным, требовало куцых примечаний в конце книги для неподготовленных читателей и вызвало насмешки критиков.

Все эти черты, конечно, были ясны и самому Брюсову. Их он и попытался сконцентрировать в разделе «Бреды»: предельная разнородность историко-культурных образов, предельная несвязность, прерывистость мысли и — примета пародии — предельная немотивированность демонстрируемых приемов. Само название «Бреды» (во множественном числе!) выглядит архаизмом, отсылающим к 1900-м гг.: то ли это старый символизм включается в новую систему, то ли новая система осмысляется в категориях старого символизма. «На рынке белых бре-

дов» — первое стихотворение цикла; за ним следует «Ночь с привидениями», кукольный пантеон европейской культурной классики; «Симпозион заката» — уподобление высокого космоса и низкой гастрономии по декларативному образцу поэтики барокко; «Карусель» и «Дачный бред», где сквозь современность просвечивают все века, и в одном случае это сопоставление окрашено насмешкой, а в другом — пафосом; и «Волшебное зеркало», где опять, как в «На рынке белых бредов», всякая мотивировка снята и хаотичность образов подчеркнута.

Но бессвязность не означает бессмысленности. Если присмотреться, то и в таком притязавшем на непонятность стихотворении, как «На рынке белых бредов» (хочется сказать: «заумном»: футуристическая заумь была бессмысленной комбинацией звуков, брюсовская — бессмысленной комбинацией образов, но и та, и другая бессмысленность — мнимые), можно различить некоторое вполне внятное и даже поддающееся пересказу содержание. Как в фонетической зауми футуристов оппозиции фонем — губных, щелевых, мягких, аффрикат и т. д., группируясь, приобретают эстетическую осмысленность, так в иконической зауми Брюсова образы вступают в оппозиции по разным семантическим признакам, и эти структуры сводятся в некоторое смысловое целое.

Метрика. В стихотворении три строфы по 12 стихов, в каждой три четверостишия с перекрестной рифмовкой. Нечетные строки (длинные) — 5-ст. хорей, четные (короткие) — 3-ст. ямб; чередование хорея и ямба для русской поэзии в высшей степени нетрадиционно, чередование 5-стопников и 3-стопников — встречается, но нечасто. Уже эта оппозиция сбивает, раздваивает читательское восприятие на каждом шагу.

Рифмы в коротких строках — женские, во второй половине стихотворения — точные, в первой — преимущественно с легкими неточностями¹. На их фоне резко выделяются нестандартные рифмы длинных стихов: две мужские точные (обе в начале, обе графически необычные: «где — А. М. Д.» и «Les Soirs — казуар»), одна — мужская неточная («завертев-вертеп»), одна дактилическая неточная (диссонанс «опухоль-выухоль») и, наконец, четыре разноударных, соединяющих дактилические окончания с мужскими («клеимены-кайманы», «ведомы-ведунь», «трóпики-трепакí», «хáоса-голосá», всюду — 3-сложное слово с 3-сложными, это подчеркивает выделенность и контрастность рифмы) и одна сомнительная («не дожитых — на дожа ты»: трактовка ее зависит от ударения в слове «не дóжитых-не дожítых»).

Можно сказать: на стиховом уровне в стихотворении противопоставляются более четкие 3-ст. ямбы с точными женскими рифмами и более нечеткие (из-за отсутствия устойчивого ударения в конце строки) 5-ст. хорей с неточными неженскими рифмами; а среди этих последних противопоставляются друг другу (подчеркнуто: внутри одной и той же рифмующей пары!) рифмы мужские и дактили-

ческие. С такой двухступенной оппозицией мы встретимся и дальше — на образном уровне, главном для нас.

Синтаксис. Каждая строфа — отдельное предложение, назывное, начинающееся словом «День...» Зачин первой строфы задает эмоциональную окраску: «День, из ду ш н ы х дней, что к л е й м е н ы...»; зачин второй — временное измерение: «День, из д а в н и х дней, что ведомы...»; зачин третий — псевдопространственное измерение, «День, из д о л г и х дней, не дожитых...»; формульность этих выражений подчеркнута аллитерациями. Дальнейшее содержание строф подвешено к первому зачину по схеме «День, ...где...»; к третьему — «День, ...в которо(м)...»; и только ко второму — по схеме «День, из... дней, что...» Получается охватная композиция на синтаксическом уровне: АВА.

Развернем синтаксическую схему каждой строфы.

Первая: «День, из душных дней, ...где ...кайманы лежат...; (день), перекинутый трамваем, где гудит игуанадон». Здесь синтаксический разрыв; далее: «надо крестить пивные ляпис-надписями... и, войдя к Верхарну, ...ждать, что в губы клюнет казуар...» Таким образом, синтаксическая связь после 4-го стиха надорвана, а после 6-го разорвана. Двусмысленно словосочетание «перекинутый трамваем»: значит ли оно «день, через который перекинут (как мост) трамвай, где...» или «день, перекинутый (через что-то), подобно трамваю, где...»? Первое понимание дефектно грамматически, второе семантически. Необычно словосочетание «ляпис-надписями», но понимается без труда как «ляписными надписями» (сокращение по типу, ставшему обычным в предреволюционное и революционное время).

Вторая строфа: «День, из давних дней, ...тех, (которым) ведуны заранее (рассчитали гороскопы, чтобы), сквасив Пушкина..., длить... трепаки...—(да) так, что (проявится) в ликах Фра-Беато...—вертеп», в иконах — блуд. Синтаксических разрывов нет. Самая заметная аномалия — союз «тех (дней), что выкроили ведуны...» в значении «тех, которыми...» Она воспринимается как разговорный вульгаризм, как «...Где эта барышня, что я влюблен?» в известной городской песенке.

Третья строфа: «День, из долгих дней...—(он как) республика, в которой... ты похож на дожа... и (боишься), чтоб... трубы не превратил(и)сь в шубы, и (чтобы) из... хаоса... не слепились... голоса... обыдней». Синтаксических разрывов нет. Восприятие синтаксиса затруднено только метафорой: вместо «боишься того, чтоб опухоль... не превратилась...» — усиление «дрожишь, чтоб...», которое может быть неправильно понято как «дрожишь для того, чтобы опухоль... не превратилась...» Затруднительно также последнее слово, неологизм «обыдни» вместо «обыденность», — но это уже к синтаксису не относится.

Реконструированные таким образом фразы уже поддаются пересказу на менее образном, более понятийном языке. А именно: «Вот день, где все смешалось

так, что уже нужно идти с крестом высшей веры на пивные; день, к которому сама судьба предопределила Пушкину и Эсхилу переродиться в ресторанный разгул, а иконам — просвечивать лупанаром; день, когда поэт, торжественный хранитель властной культуры, не может не бояться, что эта звучная высокость вдруг превратится в повседневную пошлость». То есть перед нами — в вызывающе необычном словесном облики — в высшей степени традиционная поэтическая тема: протест поэта против низкой современности. (А в более конкретно-историческом контексте — протест революционера духа против нэпа. Вспомним стихотворение «Пасха 1921 г.»).

Стилистика. Проверим этот пересказ на стилистическом уровне — по особенностям словоупотребления, особенно в том, что относится к переносным значениям слов (тропам). Как ни странно, здесь необычностей у Брюсова немного: он экспериментирует больше с образами, чем со словами.

Первая строфа. «Дни, полные безумия» названы: «дни, что клеймены на рынке белых бредов». Метафоры вводят вспомогательные образы торгова («рынок»), преступления и казни («клеймо» — одновременно и рыночное и палаческое), опьянения («белый бред» — как «белая горячка»). Священные («А. М. Д.», см. далее) речи («надписи»), которые жгут сердца людей («ляпис-»): в трех словах три метонимические конкретизации. «Крестить»: метафора вводит, может быть, не только религиозный образ, но и образ гибельной обреченности (кресты на домах в Варфоломееву ночь — образ, недавно оживленный в «Метели» Пастернака, которого Брюсов внимательно читал). Стихи Верхарна — «рифмованный застенок»: вспомогательный образ тюрьмы (метафора по признаку мучительной тематики «Вечеров»?), перекликающийся с упоминавшимися образами преступления и казни.

Вторая строфа. Дни «ведомы, воспеты» — а метафорически также и «измолоты» (по-видимому, усиление от разговорной метафоры «избитый», то есть ставший пошлым от частого употребления): эта метафора вводит вспомогательные образы, во-первых, насилия, пытки, а во-вторых, пошлости, — что очень важно для итоговой концепции. Вместо «астрологи» сказано «ведуны»: ослаблен оттенок научности, усилен оттенок иррациональности. Вместо «составили гороскопы» — «выкроили аспекты»: метафора опять подчеркивает образ насилия и стеснения (выкроили, как ножницами, малое из большого). За портновской метафорой — кухонная: «Сквасив Пушкина» — метафора подчеркивает образ прокислости, гнилости, испорченности (если бы было сказано «заквасив», образ был бы более оптимистичен). «Пушкин» в значении «сочинения Пушкина» — расхожая, почти неощутимая метонимия; но она усиливается в перекличке со следующей такой же, где вместо «у Эсхила» сказано «в Эсхиле»: читатель чувствует, что живые имена становятся здесь неодушевленными (ср. выше о книге стихов: «войдя в Les Soirs»). «Длитель трепак» вместо «плясать трепак» — кажется, первая стили-

стическая фигура, не привносящая никаких отрицательных семантических коннотаций, а просто пользующаяся для перифразы модным у символистов глаголом «длить». «Завертев кинофильмы» — кажется, столкновение официального слова «кинофильм(а)» с вульгарным «вертеть (или крутить) ленту»: опять привносится оттенок насилия и грубости. В слове «вертеп» («в ликах Фра-Беато») — двусмысленность: основное для контекста значение — «притон, лупанар», но, несомненно, присутствует и побочное — «грубый простонародный театр».

Третья строфа. «На торном Бученторо»: метонимия, к кораблю приложен эпитет, относящийся только к пути корабля; смысл, по-видимому, — «всюду прокладывающий себе дорогу». Повод для метонимии — паронимическое созвучие, частый у позднего Брюсова прием. О метонимии (синекдохе?) «дрожишь» вместо «пугаешься» уже была речь. «Опухоль щек, надувавших трубы» — метафора, привносящая образ болезни. «Большая банкирская шуба» — на общем фоне неожиданно простой, «детский» эпитет. Слово «строфы» заставляет думать не столько об оперных ариях, сколько об опереточных куплетах, и этим обидно снижает музыкальный образ. Голоса «слепились в хоры», в значении «соединились»: оттенок значения более непрочный, притворный, чем в синонимах «свились, слились». В целом третья строфа явно беднее чисто языковыми переосмыслениями: здесь стилистика уступает место главному образному переосмыслению, о котором скоро будет речь.

Основное назначение метафор, сравнений и других подобных стилистических приемов — вводить в произведение вспомогательные образы, реально в картину мира не входящие, но привносящие дополнительную семантическую окраску. Мы видим, какова эта окраска у Брюсова: грубое зрелище, торжище, обездушенность, пошлость, преступление, насилие, мучение, порча, опьянение, болезнь, обреченность, тюрьма, казнь. Эта метафорика создает эмоциональную атмосферу, в которой появляются и сталкиваются предметные образы стихотворения. К ним мы и переходим.

Образный строй. Эксперимент Брюсова, как видно с первого взгляда, состоял в том, чтобы сталкивать имена и понятия из самых разных культурных сфер: трамвай и игуанадона, Пушкина и тропики и т. д. Менее заметно другое: то, что Брюсов обычно сталкивает контрастные образы не по два, а по три, этим затрудняя логику их восприятия. Основной признак противопоставления здесь — «природа — культура» (по-видимому, он традиционен для всей европейской поэзии, в частности же является центральным для позднего Брюсова — для сборника «Дали»). Но «культура» у Брюсова в свою очередь обычно расчленяется на области, противопоставляемые по разным дополнительным признакам: оппозиция становится двухступенной. Сюрреалистический мир бредового стихотворения оказывается построен в высшей степени рационалистически.

Первая строфа. «Вдоль тротуаров кайманы лежат, как свертки пледов». «Кайманы» (крокодилы)—это природа, в частности—животный мир; «тротуары» и «пледы» — это культура, а в ней «тротуары» — уличная культура, а «пледы» — домашняя. При этом обычная функция пледов — быть покровом, а здесь они — в необычном виде свертков: это тоже придает странности картине. Может быть, этот образ «плед как сверток, не в употреблении, а как на складе» в самых первых строках стихотворения дает установку на то, что вся культура в нем — не живая, а мертвая, лишь запасник материала.

«...Трамваем, где гудит игуанадон». «Игуанадон» — это природа, животный мир, но (по сравнению с кайманами) древний, еще более дикий и страшный. «Трамвай» — культура, в частности — техника, то есть (по сравнению с «тротуарами» и «пледами») современность здесь тоже еще более заострена. Третьего образа здесь нет.

«Ляпис-надписями «А. М. Д.» крестить пивные надо». Природы нет, перед нами только культура. «Надписи А. М. Д.» (из пушкинского «Жил на свете рыцарь бедный»: Ave, Mater Dei²) — культура сакральная, «пивные» — культура измененная, бытовая; в слове «крестить», как было сказано, по-видимому, сосуществуют значения «спасать» (через приобщение к сакральному) и «губить» (кресты Варфоломеевой ночи, крест как знак вымарки, выражение «поставить крест на чем-то»). Слово «ляпис» тоже участвует в этой диалектике: это природа, но на службе культуры, это мучительное прижигание, но прижигание целебное.

«И, войдя к Верхарну... ждять, что в губы клюнет казуар...» «Казуар» — это природа, животный мир, опять экзотический, австралийский, самый архаичный на Земле (если угодно — это связующее звено между эпохами «кайманов» и «игуанадона»). «Верхарн» — это культура, частный ее случай — поэзия, причем поэзия урбанистическая, в которой казуарам нет места. Сведены они в образе поцелуя, но поцелуй этот выражен двусмысленной перифразой «в губы клюнет»: в словах «в губы» предполагается нежность, в словах «клюнет» — агрессивность. Вдобавок, о казуаре сказано: «насмешлив и застенчив», это две противоречащие друг другу эмоции (и обе плохо вяжутся с образом поцелуя). Этим еще более осложняется диалектика воссоединения природы и культуры³.

Вторая строфа. «Сквасив Пушкина и тропики в Эсхиле взятой Мойрой...» «Тропики» — природа, опять экзотическая; «Пушкин» и «Эсхил» — культура, причем культура в обоих случаях поэтическая. Противопоставляться Пушкин и Эсхил могут по признаку «поэзия драматическая и недраматическая», но на это нет никаких намеков, поэтому вероятнее более простое противопоставление «поэзия древняя и новая». В Эсхиле выделена тема Мойры, Судьбы, — это она протivoестественно объединяет разнородное как здесь, так и во всем стихотворении. Этот образ (так же, как и астрономический смысл слова «тропики»), по-видимому, дает толчок двум другим абстрактным образам в следующих строчках.

«Длительность на абсолютах трепачки под алгоритмы ойры». Здесь — не три, а четыре образа, связанные попарно. В каждой паре выступает один образ, предельно отвлеченный (абсолют из философии, алгоритм из математики), другой из области культуры, частный случай которой — музыка и пляска. Природы нет. «Алгоритмы» ойры — это, по-видимому, правила музыкальной организации названного мотива (скорее «ритмы», чем «алгоритмы»). В каком значении употреблен философский термин «абсолют», да еще в сочетании «трепачки на абсолютах», мы затрудняемся сказать. «Трепачка» (множественное число указывает на расширительное значение слова) и «ойра» противопоставляются как грубая простонародная пляска и модная городская ресторанный музыка, но в конечном счете они сводятся к одной и той же пошлости. «Трепачка» и «ойра» вместе взятые, в свою очередь, противопоставляются «абсолютам» и «алгоритмам» вместе взятым как искусство — науке и как разнузданность — строгости.

«Так все кинофильмы завертев, что... в ликах Фра-Беато скрыт вертеп — Эдем, где Фрины голы!» Это кульминация образной сложности: здесь игра противопоставлениями происходит уже не на двух, а на трех уровнях. Первое: кинофильмы противопоставляются живописи Фра-Беато: по-видимому, просто как новая культура старой, а может быть, так же как динамическая культура («завертев») статической (застылость фигур на фресках Беато). Какое отношение к этому противопоставлению имеет Старая Школа, и какая из Старых Школ истории искусств здесь имеется в виду, — сказать не беремся. Второе: в живописи Фра-Беато противопоставляются друг другу видимость и скрытая сущность как духовное и плотское, религиозное и блудное. Вероятно, имеется в виду конфликт между религиозным смыслом и все более натуралистическим стилем Ренессанса, особенно раннего. В русской поэзии о Беато писали Блок, Гумилев, Городецкий (Гумилев умилялся его религиозностью, Городецкий возмущался его «плотоядностью»), но для Брюсова здесь это вряд ли существенно. Наконец, третье: в образе блудного вертепа противопоставляются друг другу иудейско-христианская культура (Эдем с нагими Адамом и Евой) и античная культура (лупанар с нагой Фриной). Разумеется, здесь продолжает присутствовать и противопоставление религиозного и блудного, но, кажется, в меньшей степени: религиозные ассоциации не чужды и образу Фрины, с которой Пракситель ваял богинь, — известен рассказ о том, как она, нагая, участвовала в обряде праздника Посейдона, и по этому рассказу была написана картина Семирадского.

Третья строфа. «Трость вертя, похож на дождя ты...» Этот образ мы затрудняемся объяснить. Видимо, трость уподобляется и противопоставляется жезлу, знаку (не обязательно республиканской!) власти.

«На торном Бученторо... дрожишь, чтоб опухоль щек, надувавших трубы, вдруг не превратилась в выхухоль большой банкирской шубы». Картина символической власти дождя над морем противопоставляется материальной власти

банкира над миром. (Заметим: символ символом, но могущество Венеции держалось на торговле и деньгах, и читатель, предположительно, об этом помнит). Старина противопоставляется современности, музыкальное искусство — портновскому искусству, высокое — утилитарному. Если образ дожа на Бученторо предлагается воспринимать по подобию картины барокко с непрменными трубочками-музыкантами (где такая тема — не редкость), то образ банкира, видимо, — по образцу современной плакатно-карикатурной графики (ср. выше о примитивистическом эпитете «большой»): это — тоже противопоставление.

«И из волн, брызг, рыб и хаоса, — строф оперных обидней, не слепились в хоры голоса лирических обидней». Противопоставляются, с одной стороны, современная обыденность и ее культура — пошлая опера (или оперетта, см. выше), с другой стороны, вечная водная стихия (волны, брызги, рыбы и суммирующий их хаос) и, по-видимому, ее культура, — какая? Так как фраза связана с предшествующим союзом «и» и параллелизмом (чтобы трубы не превратились в шубы — и чтобы волны и т. д. не превратились в песни обыденности), то естественно предположить: та, которая сопровождала выезд дожа на Бученторо. Человек, побеждающий море (культура, побеждающая стихию), сам становится сопричастен этой стихии и в таком качестве его искусство противопоставляется искусству современному, вульгарному, никакого соприкосновения со стихией не имеющему.

Идейный строй. Таким образом, тема природы в первой строфе противопоставлялась теме культуры; во второй строфе фактически отсутствовала; а в третьей строфе возвращается, уже не противопоставляясь, а объединяясь с культурой — истинной культурой! — в понятии стихии. В первой строфе природа была представлена пресмыкающимися и более высокой формой существ — птицей; в третьей она представлена более примитивной, более близкой к первобытной стихии формой живых существ — рыбами. В первой строфе отношение культуры к природе оставалось нерешенным — символизировалось двусмысленным ключущим поцелуем казуара. В третьей строфе прямо говорится («дрожишь» — первое и единственное обозначение эмоциональной ориентировки поэта в изображаемой путанице контрастов), что без слияния с природой, со стихией истинная культура не выживет — выродится в пошлый быт. Культура жива постольку, поскольку она опирается на стихию, разум силен постольку, поскольку им движет страсть, — мы узнаем в этом финале «Рынка белых бредов» главную, навязчивую мысль Брюсова, уже проходившую перед нами во всех 29 стихотворениях сборника «Дали»⁴. Но в такой усложненной, затушеванной форме она не появлялась еще не разу.

Это и дало нам повод сказать, что «Бреды» были задуманы Брюсовым как автотопародия — нагромождение образов, не мотивированное идеей. Однако написать стихотворение, совершенно свободное от идейной мотивировки, очень

трудно: почти невозможно. И в концовке брюсовского стихотворения владеющая им идея все-таки прорезалась. Автопародия не стала эпилогом. Обычно автопародия означает, что пародируемая манера уже отошла для автора в прошлое. Здесь этого не произошло. Брюсову предстояло продолжать разработку своей новой поэтики, своей мифологии будущего, дальше и дальше,— пока через два года с небольшим его не остановила смерть.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Странной кажется рифма «игуана́дон-надо», потому что обычное в русском языке произношение — «игуанадо́н». Видимо, Брюсов произносил здесь это слово с латинским, «ученым» ударением, как имя: «Вéнера» вместо «Вене́ра» в других своих стихах. Здесь это намек опять-таки на возможность разноударной рифмы «игуанадо́н-надо, но вряд ли более этого.

² Как известно, А. Блок сближал эти буквы с инициалами А. М. Добролюбова и поставил пушкинские строки с ними в эпиграф стихотворения 1903 г. «Из городского тумана...» (под заглавием «А. М. Добролюбов» — впервые в трехтомнике 1911 г.) и писал об этом сближении И. М. Брюсовой еще в феврале 1906 г. Если для Брюсова, который знал А. М. Добролюбова гораздо лучше, чем Блок, такая ассоциация была значима, то она дополнительно подчеркивает в семантике сакрального оттенок не воинственности, а отшельничества, чуждости миру сему.

³ Заметим еще мельчайший оттенок: заглавие «Les Soirs» дано по-французски, то есть рассчитано на высококультурного читателя, но по ритму предполагает произнесение дифтонга в два слога, «ле су-ар», то есть самое вульгарно-русифицированное.

⁴ См.: Гаспаров М. Л. *Идея и образ в поэтике «Далей»*. — Брюсовские чтения—1983. Ереван, 1985. С. 106—113.

ДВА ЭТЮДА О КЛЮЕВЕ

1. Кот символический и кот реальный О поэзии и прозе Клюева

Клюев сам перечисляет некоторые фундаментальные символы своей поэзии:

Золотые столбы России
Китоврас, коврига и печь.¹ (№ 301)

Последний из названных им символов включает как неизменное дополнение кота: обычно печь не мыслится без кота, а кот редко — без печи.

Котам повезло в мировой литературе. Вспомним хотя бы историю Кота Мурра Гофмана, сказку о Коте в сапогах Шарля Перро и пьесу о коте Тика, котов Киплинга, Стивенсона, Кэрролла, Элиота. В отличие от перечисленных, клюевские коты прежде всего — символы уходящей в прошлое и любимой поэтом патриархальной деревни, и только во вторую очередь — просто персонажи его поэзии: Клюев был *Katzenmensch* — человек, любящий кошек и вызывающий у них особое отношение к себе. По ламентациям поэта видно, что доброе старое время, ассоциирующееся у него с котом, неизменным жителем лежанок, безвозвратно уходит:

Проклята верба, слезинка,
Лежанка и многодумный кот.²

В отрывке автобиографической прозы «Гагачья судьбина»³ упоминается утрата этих особенностей вытесняемого деревенского уклада, хотя кот на лежанку специально не посажен: его присутствие там само собой разумеется, поскольку лежанка и кот — неразделимые символы, что видно по следующим выпискам:

Хорошо...
Ненаеद्यо-гостем за кружкой
Усадить на лежанку кота. (№ 180)

Сладко уснуть на лежанке.
Кот — непробудный сосед. (№ 425)

Маяковскому грезится гудок над Зимним,
А мне журавлиный перелет и кот на лежанке.
(№ 321)

Об этом же еще:

Твоя изба рудо-желта,
Крепко срублена, смольностенна,
С духом семги и меда от печи,
С балагуром-котом на лежанке. (№ 245)

И на лежанке кот трехмастный (П 9)

Лежанка ждет кота, пузан-горшок — хозяйку. (№ 176)

Кот на печи
Скажет нам сказку про Леля. (№ 94)

Есть и прямые жалобы на изгнание из жизненного уклада привычных и милых реалий:

Домик Петровский не песня Есенина:
В нем ни кота, ни базара лешужного. (№ 229)

— ведь счастливая жизнь мыслится поэтом как ласково-мерная пряжа

Под усатую сказку кота, (№ 313)

а рай ассоциируется с «котом-баюном» (П 25).

Раздумывая над своим будущим, Клюев использует мотив кота как символ уходящей России, опасаясь, что ему предстоит кончить свои дни и

Умереть, как зола в печурке,
Без малинового погоста,
Без сказки о котике Мурке. (№ 337)

В процитированном отрывке может удивить эпитет, отнесенный к погосту,— малиновый. Представляется, что здесь речь идет не о заросшем малиной кладбище, а о малиновом звоне колоколов (о нем говорится и в № 264), и на погост по смежности перенесены черты, присущие стоящей на погосте часовни.

В свете символизации мотива кота следует понимать также строки:

Кто за что, а я за цап-царапу,
За котягу в дедовской избушке. (№ 383)

Их смысл уясняется, если обратить внимание, что цитируемое стихотворение начинается стихами:

Кто за что, а я за двоеперстье,
За байку над липовой зыбкой,

где двоеперстие и липовая зыбка — знаки уходящей старины (как, впрочем, и сочетание «дедовская избушка»): для Клюева цап-царапка, то есть кот — тоже символ уклада старой России, как и старообрядческое двуперстие.

Клюев был *Katzenmensch*, и вот почему в его стихах запечатлены не одни мысленные, отвлеченные, но и реальные коты, ему принадлежащие или неизвестные. Некоторых из них он поминает по имени — котик Мурка (337), кот Растегай (П 8), кот Оська⁴, «Горностайка с семьею котятною»⁵, о других говорит, не называя имен, как, например, о коте, играющем с клубком:

С нитею веселой вповалку
Пухлый мурлыкает кот, (№ 425)

или о сидящем на заборе корноухом коте, который мурлычет про будочника Егора (№ 336).

О своих котятках Клюев говорит, как о людях:

Попечалюсь родной могилке,
Коту, горшку-замарашке (№ 420)

или зовет их разделить радость (№ 416). Он приписывает котам ум и особую прозорливость — коты многодумны⁶, мудры (№ 221), «Корноухий кот мудрее, чем Лемура», ведают тайны (№№ 421 и 427), более того — они способны «постигать смерть звериным умом» (№ 177), предчувствовать ее угрозу⁷ и даже прогонять ее:

Кота ж лежебока будите скорей,
Чтоб был на стороже у чутких дверей,
Мяукал бы злобно и хвост распушил,
На смерть трясогузую когти точил. (№ 178)

Даже сказки о котях, как сообщает В. А. Мануйлов, Клюев рассказывал с особой охотой и искусством: «Весной 1928 г., — пишет он, — Клюев несколько раз бывал у меня, и кроме него было еще несколько человек, специально приглашенных послушать, как он чудесно рассказывает русские северные сказки. Особенно выразительно сказывал он про кота Евстафия, с таким лукавством, с таким любованием!»⁸ Сказка про кота Евстафия и мышшь Степанидку была им написана, но не дошла до нас⁹.

Тот же мемуарист передает любопытное свидетельство о Клюеве — повелителе кошек, об особой таинственной связи его с этими животными.

Однажды, придя к нему в гости, Клюев во время беседы вдруг сказал:

— Поди, миленький, отвори дверь, они пришли.

— Кто они?

— Коты. На черной лестнице со двора.

Действительно, когда я открыл дверь на черную лестницу, я увидел на площадке пять-шесть котов, которые сразу кинулись по коридору ко мне в комнату. Они окружили Клюева, ластились к нему и катались около него по полу. Это была какая-то кошачья оргия. Клюев время от времени притрагивался то к одному, то к другому, и прикосновения его производили почти колдовское действие. Животные испытывали величайшее наслаждение, мурлыкали и благодарно лизали ему руки.

— Ну пошли вон! Поигрались (так!) и будет,— сказал Клюев, и отправился на кухню. Коты последовали за ним. Я открыл дверь, и неожиданные гости с явной неохотой вышли на лестничную площадку¹⁰.

Даже во сне поэту снятся милые его сердцу твари: «Смотрю я вниз,— рассказывал он Н. И. Архипову,— а там два котеночка маленьких хвостики задирают, пищат—домой просятся. Пожалел я их, отворил двери в квартиру: мол, хозяева котятные найдутся!»¹¹ Зная, вероятно, об особом отношении Клюева к кошкам, Ремизов выдал ему как члену Обезьяньей палаты обезьяний знак: нарисовал среди фантастических существ кошку¹².

2. Колыбельная в поэме Клюева «Песнь о великой матери»

«Schlafe, mein Prinzchen, schlaf ein»,
Как у Моцарта поется.

М. Кузмин

В поэму включены пять лирических отступлений, облеченных в форму колыбельной песни (П 7, 9, 17, 21 и 27). Все они обращены к одному адресату и принадлежат к шедеврам русской любовной лирики. Обычно в клюевских текстах этого ряда содержанием служит не столько отношение автора к своему герою, как темы, до него и косвенным образом не касающееся, и лирический герой оказывается случайным, а не центральным объектом чувств и раздумий. Особенно наглядно это проявляется в цикле стихотворений, посвященных Яру-Кравченко, где связанное с его личностью отступает на задний план и мысль автора уходит в сторону от адресата в пространном потоке риторической речи, что признает и сам поэт:

У риторической строки
Я поверну ишачью шею
И росной резедой повею
Воспоминаний, встреч, разлуки! (№ 390)

Атмосфера же пятичастного цикла далека от всякой риторики, необычно для Клюева интимна и удивляет своей простотой, мягкостью, непосредственностью в сравнении, скажем, с незабываемыми громкими и затейливыми барочными образами, какие встречаются в «Четвертом Риме»:

О плоть — голубые нагорные липы,
Где в губы цветений вонзились шмели,
Твои листопады сгребает Архипов
Граблями лобзаний в стихов кошели! (№ 420)

В корпус Клюева, помимо упомянутых колыбельных, входит еще одна, родственная им по жанру и словесному убору — из поэмы «Плач по Есенину», хотя вложена она в уста матери Есенина и является как бы «кеноколыбельной» (колыбель пуста навсегда!). Пьеса эмоционально и стилистически не отличается от пьес пятичастного цикла, как свидетельствует отрывок из нее:

Ты гусыня белая
Что сегодня делала?
Баю-бай, баю-бай,
Елка челкой не качай.

Али ткала, али пряла
Иль гусеныша купала?
Баю-бай, баю-бай,
Жучка попусту не лай! (№ 423)

Лирический герой пятичастного цикла называется обычными для любовного словаря Клюева ласкательными словами — совенком, братцем, зябликом, лосенком, подснежником, болотным цветком. Себя автор именует дедом (седой дед, медвежий дед) и стариной:

Я знаю, молодость прошла,
Вернется филин из дупла
Вцепиться в душу напослед,
Чтоб навсегда умолкнул дед!

Этот же образ повторяют и другие стихи:

Лишь сединою борода
Цветет, как травами вода.

Мне сиверко в бороду вплел,
Как изморозь, сивый помол,
Чтоб милый лосенок зимой
Укрылся под елью седой!

Борода представляется в другом из пятистиший берлогой, то есть надежным спасительным убежищем:

Берлогой глядит борода.

Чтобы отчетливее услышать новый для Клюева мягкий тон, вспомним, что в «Плаче о Есенине» бороду поэта его друг звал филином, зловещей и страшной птицей, а в «Четвертом Риме» это бородища, нечто дикое, лесное, арена элементарных страстей лесных обитателей — поэт говорит, что «намерен предстать миру»

С потемками хвой в бородище,
Где в случке с рысью рычит лесовик!

Настойчивое противопоставление молодости лирического героя своей старости, типичное для любовной лирики Клюева послееархиповских циклов, возможно, форма самозащиты — нарочито подчеркивается то, что служит предметом огорчения, чтобы выглядеть неуязвимым в этой невеселой психологической ситуации. Так как подобный автопортрет сложился до возникновения пятичастного цикла, в последнем повторяется уже прежде «обжитой» образ седого деда:

В мои усы вплетал снега
С заячей порошей в волосах
... я ж сивым
Был поцелован голубком,
Слегка запорошен снежком,
Как первопуток на погост.

В отступлениях есть и другие повторения мотивов и образов, уже встречавшихся в более ранних пьесах. Строкам из «Песни»:

Тебе, совенок кареглазый,
Слюду и горные топазы,
Морские зерна, кремешки
Я нижу на лесу строки

предшествовали отрывки:

Ярью, белками, щеглами,
Как наговорными шелками,
Расшил поэзии ковер
Для ног чудесного подростка...
Ему ковер индийских строк —
Рязанский лыковый уток
С арабским бисером до боли.

За пределами пятичастного цикла встречается также образ улья, связанный с полем значений *сладость-любовь-притягательность* и использованный в пьесах этого ряда. Появляется он в следующих вариантах:

Ау, Николенька милый —
Живых поцелуев улей

Мой смуглый сад,
Мой улей с солнечною брагой

Улей сердца выводит пчел.

Есть и параллели к образу уловления неводом, тенетами, мережами, сетями, встречающемуся в «Песни»:

Закинь невода твоих глаз
В речной голубиный атлас.

Вот они:

Мысленные мережи

Все ведает сердце и глаз изумруд
В зеленые неводы ловит

Только следы да сиянье рогов
Ловят тенета захватистых слов

... Два Огненных Духа
Сплетают мережи на песенный лов

Земля, как старище — рыбак,
Сплетает облачные сети,
Чтоб уловить загробный мрак
Глухонемых тысячелетий.

В их муть [озеро — С. П.] и раны с косогора
Забросил я ресниц мережи¹³.

Пьесы из пятичастного цикла заключают в себе традиционные для жанра колыбельных нежные призывы заснуть вместе со всем окружающим, особенно если убаюкиваемый, как в нашем случае, болен; самая фраза «Лапландия кроткая спит» задает убаюкивающий ритм. В силу жанровых законов колыбельной песни в ней необходимо присутствует ссылка на то, что такой-де зверь, растение, небесное светило или предмет уже заснули, и, значит, тебе тоже пора. По странному совпадению, примерно в одно время с «Песнью» у Заболоцкого читаем:

Колотушка тук-тук-тук.
Спит животное Паук,

Спит Корова,
 Муха спит,
 Над землей Луна висит,
 Над землей большая плешка
 Опрокинутой воды.
 Спит растение Картошка,
 Засыпай скорей и ты.

«Меркнут знаки Зодиака...» (1929)

С особой нежностью эти мотивы звучат, включенные в любовный контекст, введенные в ситуацию, далекую от их первоначального назначения (укачивание ребенка) — язык влюбленных нередко прибегает, как известно, к языку детской:

Не слышно оленьих копыт.
 Уснули во мхах глухари
 Но звезды спят, всхрапнул и очаг
 Не слышно ни трав, ни раки.

И еще один пример:

Полярной березки светляк
 Затеплил зеленый маяк, —
 Мол, спи! Я тебя сторожу,
 Не выдам седому моржу.

В финальном пятом стихотворении, когда все кругом уснуло, засыпает и лирический герой Клюева; он улыбается счастливой улыбкой в предрассветной дреме, вспоминая, как пальцы друга

...зайчонком в кустах
 Плутают в любимых кудрях.

Вопреки совпадениям с другими стихами Клюева любовный цикл из «Песни о великой матери» значительно отличается по тону и психологическому строению от остальной любовной лирики Клюева: нигде больше в ней не найдешь подобной целомудренной нежности и покоя.

Поддавшись извечному соблазну идентифицировать неизвестный адресат, хотя, как и в данном случае, это не имеет значения, поскольку ничего о нем не знаем и едва ли когда-нибудь узнаем, все же позволю себе высказать предположение по этому поводу.

Представляется, что адресатом пятистишия был Лев Иванович Пулин. Это имя лишь единожды встречается в клюевских материалах, а именно в письме поэта к В. Н. Горбачевой от 1 апреля 1935 г.¹⁴ «Мой друг, Лев Иванович Пулин, который

жил у меня, сослан в Сибирь в Мариинский лагерь на три года,— пишет мне удивительные утешающие письма, где нет ни слова упрека за загубленную прекрасную юность. Вы его не знаете, но, быть может, видели когда-либо. Упоминаю об этом юноше, как об исключительном событии в моей жизни поэта». Некоторым подтверждением высказанного предположения служат два места из поэмы, где «Колыбельная» выходит из своих границ и переливается в соседние строки, говорящие, по-видимому, о ссылке адресата: «Усни, дитя, изгнанья сын» и

Усни, дитя, забыв гоненье,
Пока вскипает вдохновенье.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Стихи, за вычетом оговоренных случаев, цитируются по изданию: Клюев. Сочинения. Под редакцией Г. Струве и Б. Филиппова. Т. I-II. Мюнхен, 1969; цитаты из позднее найденной поэмы *Песнь о великой матери*, опубликованной В. А. Шанталинским в журнале «Знамя», 1991, № 11, помечены литерой «П».

² К. М. Азадовский. «Ревность скорби» Николая Клюева.— *Искусство Ленинграда*, 1990, № 8. С. 23.

³ Н. Клюев. «Я славлю Россию». Публикация К. М. Азадовского.— *Литературное обозрение*. 1987, № 8. С. 109.

⁴ Письмо В. С. Миролубову от февраля 1914 г.— *Там же*. С. 106.

⁵ См.: В. Г. Базанов. Судьба одного мифа.— *Вопросы литературы*. 1978, № 2. С. 217—239.

⁶ К. М. Азадовский. Ук. соч.

⁷ *Там же*. С. 23.

⁸ *Там же*. С. 28.

⁹ К. Азадовский. Николай Клюев. Л., 1990. С. 288.

¹⁰ В. Мануйлов. Из «Записок счастливого человека». *Искусство Ленинграда*, 1990, № 8. С. 261.

¹¹ Н. Клюев. «Сны» (раздел «Царь славы»). Публикация А. И. Михайлова.— «Новый журнал». 1991, № 4. С. 10.

¹² *Там же*. С. 195.

¹³ «Разруха».— Н. Клюев. *Песнослов*. Сост. С. Субботин и А. Костин. Петрозаводск, 1990.

¹⁴ См. публикацию: С. Клычков, С. Субботин. Николай Клюев в последние годы жизни: письма и документы — *Новый мир*. 1988, № 8. С. 165—201.

О. Г. Ревзина
Москва

ПОЭТИЧЕСКИЙ МИР М. ЦВЕТАЕВОЙ 30-х гг.: ПОЭМА «АВТОБУС»

О поэтическом мире. Поэтический мир—универсум, создаваемый поэтическим дискурсом. Можно говорить о поэтическом мире отдельного текста (Золян 1985: 53), корпуса текстов, отобранных по тому или иному признаку, всей поэтической продукции одного поэта. Поэтический мир—сложное понятие: в него включается картина мира—«совокупность объектов, событий, ситуаций, положений вещей» (Падучева 1984: 291) и видение мира—мышление о мире, как это назвала Н. Д. Арутюнова (Арутюнова 1976: 378), то есть представление о структуре и ценностях. И картина мира, и видение мира могут не совпадать в разные этапы творчества поэта. Поэтому поэтический мир—не статическое, но динамическое понятие: в него включен параметр изменения.

Для исследования поэтического мира существенно разграничить три типа денотативных пространств: пространство актуальное, узуальное и виртуальное (универсальное). Актуальное денотативное пространство определяется конкретной ситуацией, локализованной в пространстве и времени. Его время—время восприятия, то есть актуальное настоящее, прошедшее или будущее (Золотова 1973: 182). Узуальное пространство ориентировано на повторяющиеся ситуации, виртуальное—абстрагировано от временной оси. С тремя типами пространств связываются выделяемые исследователями три ступени мышления: «отражение мышлением впечатления, непосредственного восприятия действительности», «знание о действительности», «познание действительности» (Золотова 1973: 179).

Объекты действительности, мыслимые в разных денотативных пространствах, различны по своей референциональной характеристике. Соответственно различна и область возможных предикатов при них. В конкретной ситуации человек или вещь проявляют себя специфическим, характеризующим именно данную ситуацию образом. В ситуации общего суждения появляются признаки, свойственные всему классу «Человек». Поэтический текст может строиться на одном из денотативных пространств, на двух или сразу на всех трех. Модель художественного образа покоится на том, что в поэтический текст вводится актуальное денотатив-

ное пространство, в котором специфические характеристики объекта выбираются не случайно. Они таковы, что им находятся корреляции в узуальном и/или виртуальном денотативном пространстве. В результате сказанное о конкретном референте приобретает значимость всеобщего. И внеязыковая действительность — поэтический мир — расширяется до виртуального денотативного пространства. Данная стратегия художественного мышления реализуется в поэтике М. Цветаевой 30-х гг. Показательными являются произведения разных жанров: цикл «Куст» (1934) и поэма «Автобус» (1934—1936). И там и здесь в основе лежит конкретная, локализованная в пространстве и времени ситуация — статическая в «Кусте» (героиня смотрит на куст за окном и предаётся размышлениям), динамическая в «Автобусе» (героиня едет в автобусе за город и встречается со спутником). Оба эти произведения соотносятся не только с актуальным, но также с узуальным и виртуальным денотативными пространствами. Их анализ позволяет показать, каким образом формируется картина мира и видение мира, к которым приходит поэт в завершающий период своего творчества.¹ Существенно выделить концептуальные черты поэтической философии М. Цветаевой в 30-е гг.

Поэтический мир М. Цветаевой 30-х гг. Этот мир оказывается во многом иным по сравнению с 20-ми гг.² Во-первых, в поэтических текстах 20-х гг. на первом месте — универсальное денотативное пространство, так что изменяется сам принцип строения поэтического мира. Во-вторых, теряет значение оппозиция «мир тот» — «мир сей». Картина мира 30-х гг. — это прежде всего «мир сей». В-третьих, изменяется «видение мира»: в его основу кладется не обнажение оппозиций, но синтетический взгляд. Сущность его передается следующим образом.

«Мир сей» — это мир природы и человека, мир «живого» (о понятии мир «живого» см. Гамкрелидзе и Иванов 1984). Главной чертой мира «живого» для М. Цветаевой является способность к творчеству, понимаемая как непрерывное рождение нового, ранее не бывшего. Такова экспликация самого семантического признака «живой», «жизнь». Творец — субъект творческой деятельности — и продукт творчества неразрывно слиты. «Возобновление — в природе самих вещей, в основе самой природы... весь облик будущего заключен в ней самой» (Цветаева 1980: 436—437). «...искусство есть только ответвление природы (вид ее творчества)» (Цветаева 1979: 381). «Вещь, путем меня сама себя пишет» (Цветаева 1979: 231).

Мир природы — это мир мощной силы, бесконечного разнообразия и нерукотворного совершенства. Это мир бесконечного, то есть не ограниченного временем и пространством и не предсказуемого однозначно. «В природе нет повторения: оно вне природы и, значит, вне творчества» (Цветаева 1980: 436). Существование природного мира не зависит от человека: в этом смысле природный мир самодостаточен.

Внутренние процессы, происходящие в природном мире, определены главным свойством: способностью к рождению. Потребление и отдача в природном мире «законосообразны»: «поедаемое» сохраняется в «поедающем», обеспечивая поддержание и воспроизведение жизни.

Человек, включаясь в природный мир, разделяет с ним часть его свойств. Естественный контакт природы и человека — контакт через органы чувств. Нужда человека в природном мире — свидетельство его несамодостаточности. Но и природный мир нуждается в человеке, и именно в том его качестве, который присущ только классу «человек»: быть говорящим, разумным, мыслящим существом (о признаках «говорящий — неговорящий», «разумный — неразумный» см. Гамкрелидзе и Иванов 1984: 471—473). Этот квалификационный признак определяет творческую способность человека. В художественном творчестве природный мир приобретает второе рождение, новую форму бытия. Как субъекты творческой деятельности природа и человек не равны по своим возможностям. И однако человек оказывается наделенным в природе самой мощной силой, ибо, обладая недостаточными средствами, создает произведения искусства — рукотворное совершенство.

К природному миру не приложимы понятия этики и морали («Свята ли природа? Нет. Грешна ли? Нет» — Цветаева 1979: 381). И однако «законосообразное» в природе отношение потребления-отдачи осмысливается в человеческом обществе в категориях этического поведения. Творческое начало в человеке распространяется на все виды его деятельности. Реализация творческого начала есть безвозмездная отдача. Потребление без отдачи — знак исключенности из мира «живого», «выключенности из стихий» (Цветаева 1979: 778).

В цикле «Куст» и поэме «Автобус» получают художественное воплощение разные аспекты синтетического «видения мира». В цикле «Куст» основной является тема творчества, в «Автобусе» — этика человека как включенного в природный мир и занимающего в нем особое место. Но семантика творчества составляет также и фон восприятия поэмы «Автобус».

Поэма «Автобус». В поэме выделяются три большие части. Им можно дать название: «Автобус едет за город» — «За городом — за календарем», «Развенчание спутника». В центральной части, отделенной от экспозиции и развязки графически (отточие в начале и межстрофное тире в конце), также намечается внутреннее членение: «Зелень земли», «Спутник и спутница (прогулка)», «Ворота», «Отступление о счастье», «Колодец».

Актуальное денотативное пространство в поэме определяется конкретным развертыванием событий, узуальное пространство, как и в цикле «Куст», составляет жизненная судьба героини. Создание виртуального (универсального) пространства — предмет особой сложности: в него должны быть введены участники

ситуаций, реалии и сами ситуации таким образом, чтобы при переходе от конкретного референта к классу возникал значимый признак. В поэме «Автобус» эта задача решается следующим образом. В поведении спутника и спутницы «задействованы» квалификационные признаки, по которым в мире «живого» происходит выделение класса человека. В сменяющих друг друга ситуациях представлены реалии, которым — разными способами — обеспечивается значимость в универсальном пространстве. Так, «зелень земли» — это не только весенняя пробуждающаяся земля, на которую ступают спутник и спутница по выходе из автобуса, но шире — состояние пробуждающейся природы в извечном годовом цикле (обобщенное настоящее: «...И лежит, как ей повелено — С долами и взгорьями», узуальное прошедшее: «Зелень земли ударяла в голову...»); «ворота» и «колодец» имеют устойчивые фольклорно-мифологические коннотации (ср. «верхний мир», «нижний мир»), само их введение в поэму уже значимо, и не случайно соответствующие именные группы имеют референтный и одновременно неопределенный статус: «И вдруг... Ворота» (какие-то ворота), «Потом была колода Колодца» (какого-то колодца). Автобус и его движение поданы, напротив, очень детализованно: разными способами подчеркивается необычность его движения. И в виртуальном пространстве поэмы автобус входит в класс «чудесных» вещей, ломающих рутинный ход жизни и рутинное его восприятие. В поэме «Автобус» угадываются черты сказочного сюжета³: «чудесное» изменение возраста героини (движение автобуса и пробуждающаяся земля выступают при этом своеобразными «помощными силами»), серия испытаний, через которые проходит героиня. Соответственно конкретные ситуации, в которые попадают спутник и спутница, носят «провокационный» характер: они определяют категорию поступка и выбора и с этим обобщенным значением входят в виртуальное пространство поэмы.

Одним из следствий новой поэтики М. Цветаевой 30-х гг. (опора на актуальное денотативное пространство) является принцип локальной обработки ситуаций, то есть опора на ту первичную языковую среду, в рамках которой эта ситуация описывается. Поэтому если речь идет о государе Навуходоносоре, появляются архаические формы деепричастий («Землю рыв, стебли ев, траву жрав» — стилистически сниженное «жрав» отмечает перевод «государя» в «четвероногое»), составные прилагательные («царь травоядный, четвероногий, злаколюбивый...»), неполногласная форма «здрав». В развязке с ее острой публицистической направленностью возникает характерное обращение с собирательным значением («Помни! И в руки — нейди!»), сам текст однопланов с точки зрения выраженной им оценки, использованы разные средства воздействия на читателя, чтобы точка зрения автора была принята адресатом. Поэма отличается исключительным разнообразием словаря, сквозные мотивы получают разное языковое воплощение в зависимости от типа ситуации; на этом фоне высокая степень лекси-

ческой близости между «Отступлением о счастье» и строфой о Навуходоносоре в «Зелени земли» — не только прямой сигнал к сближению и сопоставлению этих отрывков, но указание на значимость самих повторяющихся лексем, тех смыслов, которые они в себе содержат.

Поэма «Автобус» кинематографична. В ней каждая часть — кадр или монтаж кадров. На уровне поэтического языка интегральным средством, фиксирующим собственно поэтический способ думания языком, выступает прием паронимической аттракции. Паронимическими сближениями пронизана часть «Зелень земли», локальные паронимические связи представлены и в других частях: в экспозиции («препонам наперерез», «Стеклярусом и костью — / Старушка, девица — бюстом / И бусами», «Встречь красному полушалку / Как бык ошалелый, мчался», «описавши крюк крутой»), в «Спутнике и спутнице» («Спутника белая парусина / Прямо-таки — паруса была!»), в «Колодце» («колода колодца»), в развязке («сердцевина сердца», «истязания стон»). Паронимическая аттракция имеет функцию создания звукового иконического образа либо несет дополнительную семантическую информацию (в движении автобуса — «ошалелого» быка подчеркивается особый характер целевого назначения). На уровне композиции средством преодолеть относительную автономность отдельных ситуаций и представить их как единое целое выступает особый ритм поэмы. Ритм возникает как производное от обобщенных характеристик ситуаций, по которым эти ситуации могут сравниваться и сопоставляться между собой. Одна из этих характеристик — статика/динамика, смена движения и остановки. «Автобус едет за город» — остановка: «зелень земли»; прогулка спутника и спутницы — остановка: «ворота»; необозначенное в поэме дальнейшее передвижение героев (функционально это место занимает «Отступление о счастье») — остановка: «Потом была колода / Колодца»; появление дерева — остановка и завершение: развенчание «гастронома». Это ритм пульсирующего движения мысли. На него накладывается асимметрия: экспозиция, «Зелень земли», «Прогулка спутника и спутницы» значительны по объему, «Ворота», «Отступление о счастье», «Колодец» сменяют друг друга во все убыстряющемся темпе. Отчасти здесь воспроизводится траектория движения самого автобуса, который мчится «препонам наперерез», «хоть косо, а напрямик», «пока, описавши крюк / Крутой, не вкопался вдруг». Напрашивается аналогия: ритмически организованный мыслительный процесс по пути к истине на последних этапах проходит все более сжатые и все более содержательные отрезки. В поэме имеется также пространственный ритм, возникающий на основе признака: замкнутое — незамкнутое пространство, который частично переkreщивается со сменой динамических и статических ситуаций: замкнутое пространство автобуса — не имеющее границ пространство земли, та же пространственная характеристика в «Спутнике и спутнице» — замыкание пространства (ворота) и, после «Отступления о счастье», — еще одно замкнутое пространство,

с параметром глубины — колодец. Признаки статики — динамики, замкнутого — незамкнутого (ограниченного — неограниченного) пространства непосредственно получают отражение именно в ритме, но они связаны с оппозицией спутник — героиня. Спутник статичен и вполне приемлет конечное и однозначное представление о «счастье», стоящем за воротами, героиня динамична, наделена «спорящим» сознанием и не вмещается в рамки конечного и ограниченного («бегом» могла бы добраться до «врат неба», ...*сильные потоки — / Сверх рта и мимо рук / Идут!*..). Семантизированный ритм задает, таким образом, наиболее общие параметры виртуальному пространству поэмы.

В строении ситуаций можно выявить проявление общего принципа и локальную характеристику, определяемую решением конкретной задачи, связанной с этой ситуацией, и ее местом в последовательности.

1. Способ представления ситуаций. В каждой из ситуаций есть детерминанта: в экспозиции — это движение автобуса, в «Зелени земли» — это пробуждающаяся жизнь — весна, воздействующая на героиню, в «Колодце» — «поток воды колодезной», в развязке — развенчание «мозгового чувственника» (по выражению М. Цветаевой) — спутника-«гастронома». Описание ситуаций строится, исходя из этой детерминанты. В ситуацию входят как динамические мотивы (физические действия), так и психические мотивы, которые фиксируют процессы, происходящие в «спорящем» сознании героини. Описание динамических и психических мотивов дается слитно и в связи с детерминантой, чем достигается цельное изображение. В экспозиции такой детерминантой выступает движение автобуса, который не шел и не ехал, а «скакал, как бес», «...Как бес оголтелый неся / И тряся». Далее последовательно прослеживается, как физическое движение становится источником — вызывает особое психическое состояние пассажиров. «Трястись», то есть содрогаться всем телом, можно как от внешнего физического воздействия, так и от внутреннего состояния, и само внешнее воздействие может вызвать изменение во внутреннем состоянии. Отсюда: «Автобус... тряся... — и мы тряслись... / Кто — чем тряслись... Всех / Трясло нас, как скрипку — трелью! / От тряса родился — смех, / От смеху того — веселье / Безбожно-трясомых груш: / В младенчество впавших душ». Совершенно тот же прием используется в «Зелени земли». Здесь кинетическая энергия автобуса как бы переводится в иную форму — силу и мощь пробуждающейся весенней земли. Сам этот процесс дан зрительно — поэма насыщается цветом, прежде всего зеленым: на фоне многократного повтора одной и той же конструкции («Зелень земли ударяла в голову», «в ноздри», «в ноги», «в щеки») возникают «зеленый шум», «зеленый дым». «Каждый росток — что зеленый розан, / Весь оком — изумрудный сплав»; «позеленевшим глазом» смотрит героиня. А во втором значении («юный, чистый, не отягощенный опытом, не искушенный») прилагательное «зеленый» ведет психический мо-

тив — передает состояние преображенной героини: «Господи, как было зелено, / Гóлубо, лазорево! ...Господи, как было молодо, / Зелено, невиданно!» (разложение идиомы «молодо-зелено»). Более сложным образом данный способ используется в части «Спутник и спутница». Здесь детерминанта — восприятие героиней прогулки со спутником как душевной устремленности героини, душевного полета. Тогда: «белая парусина спутника» становится «парусом», земля — «океана дном», и номинация движения приводится в соответствие с этими номинациями: «По зеленя́м, где земля смеялась,— / Прежде была — океана дном! — / На парусах тех душа сбиралась / Плыть — океана за оком!» В части «Колодец» физическое действие (динамический мотив) соплагается с передачей психического мотива — осознанием героиней ее силы и широты, которую не вмещает какая-либо ограниченная и замкнутая форма. Отсюда переход: «Поток воды холодной / Колодезной — у рта — / И мимо» — «Знаю, друг, / Что сильные потоки — / Сверх рта и мимо рук / Идут!.. («потоки» — это уже не только колодезная вода, но и сама героиня). Наконец, в развязке детерминантой является «кулинарный» ход спутника, который видит в цветущем дереве «цветную капусту под соусом белым». Его развенчание (психический мотив) осуществляется в терминах того же кулинарного кода, причем, поскольку предмет воображаемого насыщения выступает сама героиня, соответствующие глаголы понимаются сразу и буквально и переносно: «Гастроном ковырнет — отщипнет — и оценит — / И отставит, на дальше храня аппетит».

2. Локальная характеристика ситуаций. В экспозиции главная задача — сделать вполне тривиальную ситуацию неравной самой себе и насытить движение автобуса признаками чудесного. Движение автобуса и сидящих в нем, маршрут и конечная точка, инициатор движения (водитель) представлены так, чтобы придать этому движению две системы пространственно-временных координат и представить обычное как необычное. В одной системе вполне реальный автобус мчится за город «по улицам, уже сноски», и в нем трясутся пассажиры: «Стеклярусом и костями — / Старушка, девица — бюстом / И бусами, мать — грудным / Ребенком, грудной — одним / Упитанным местом» (введены звуковые образы). Движение показано предметно, детализованно, с названием «непоэтичных» предметов. В другой системе «дударь» (ср. дудочник в «Крысолове») ведет автобус «за календарь». Мощная сила, балансирующая между бесовством и музыкой, превращает пассажиров в однородное цельное множество: «крупя под краном», «горох в супу кипящем», «зерна в ступе», «зубы в ознобном рту», далее с подчеркиванием вертикальной конфигурации движения: «от тряски / Такой — обернувшись люстрой... веселье / Безбожно-трясомых груш...» Соответственно переосмысляются маршрут и конечная точка. В итоге цель достигнута: имеется референция к конкретной ситуации — реальному событию, и имеется второй план,

делающий движение автобуса «чудесным» и открывающий семантическую валентность чуда в дальнейшем развертывании событий.

Автобус появляется только в экспозиции, но поэма имеет одноименное название. Глубинный смысл этого состоит в том, что «чудесное» накрепко связывается с реальным: нет оппозиции «мир тот» — «мир сей», и сам «мир сей» имеет две системы координат.

В «Зелени земли» две задачи: показать чудесное преобразование весенней земли, которое совершается не только в актуальном референтном пространстве поэмы, но является имманентным свойством земли, и, продолжив мотив размышления героини, представить теперь его источником самую природу, объединив тем самым героиню и природный мир. Показать — «сделать наглядным, воспринимаемым органами чувств». Весна в поэме не только воспринимается зрительно, но и звучит (ср. «*зелень земли*», «*зеленый розан*», фольклорно-поэтический и некрасовский «*зеленый шум*», ср. также: «*Каждую жилую — как по желобу — / Влажный, валежный зеленый дым*»). Таково же и восприятие: «*зелень земли*», ударяя, т. е. «внезапно и сильно распространившись, воздействуя на что-либо с большой силой», насыщает героиню новыми «соками и токами», так что ее ощущения обостряются до предела («*так буйвол не чует трав!*», «*так сокол не видит пахот!*», «*так узник не слышит птиц!*»); она сама обладает теперь такой же мощью и той же силой. Итог: «чудесно преобразившись», героиня сама готова к «чуду».

В «Прогулке спутника и спутницы» актуализованы все мотивы, уже введенные в предыдущих частях. «Чудесное» движение автобуса теперь как бы воспроизводится в «чудесной» прогулке спутника и спутницы, роль «дударя» берет на себя сама героиня. («*Зазеленевшею хворостиной / Спутника я, как гуся, гнала.., Спутника я, как дитя, вела*»). Точка прибытия возникает так же внезапно, как внезапной была остановка автобуса («*Пока... не вкопался вдруг — / И вдруг — огромной рамой... Ворота*»), и если автобус мчался «за календарь», то душа героини стремится «за оком». Наглядный, зрительный показ — цвет — взят из «Зелени земли»: «*позеленевший глаз*» героини, «*вишенный цвет лица*», «*явственно*» порусевшие волосы; «*зазеленевшая*» хворостина и «*зеленя*» земли; «*белая парусина*» спутника, «*спутник в белом был*», «*Как топорщился и как покоился / В юной зелени — твой белый холст!*». А синтаксис этой части резко изменяется. В ней, кроме двух строф, непосредственно называющих динамический мотив, отсутствуют лексико-синтаксические повторы и параллелизмы, которыми проникнуты первые две части. Синтаксис третьей части — это синтаксис «спорящего» сознания героини; в этой части появляется взгляд на прогулку из «будущего» («*Боже, в тот час, под вишней — / С разумом — что — моим...*»), сомнение в ее реальности («*Я, кажется, прыгала?*»), доводы и контрдоводы («*Седины*»? Но *яблоня — тоже / Седая, и сед под ней — / Младенец*»), самоосуждение и самооправдание («*Дура —*

душа, но какое Пёру / Не уступалось — души за дурь?»). В «чудесной» прогулке проступает второй план.

3. Связь ситуаций и сквозные мотивы. Связь ситуаций определена прежде всего тем, что в каждой из них имеется источник мощной силы (движение автобуса, «весна земли», «Ворота... Львиной пастью / Пускающие — свет», «колода Колодца», сама героиня) и в той или иной форме реализуются мотивы отдачи и присвоения (насыщения). В экспозиции проспективно уже назван будущий сюжет: «Я — ... / В девчончество, в зúбный сверк / Мальчишества»; два собирательных имени («девчончество» — окказиональное) называют возраст, состояние и тип поведения, отглагольное окказиональное «свёрк» прочитывается как сигнал краткости будущего «сна жизни»; «Жар тот щечный» в экспозиции обратится в «Зелень земли ударяла в щеки / И оборачивалась — зарей!» и «вишенный цвет лица»; нарочито загнутое в притяжательную конструкцию имя спутника («Я в спутнический ремень / Товарищески вцепилась») с самого начала определит место спутника в поэме, который с той же номинацией проходит сквозь все ее части, представлен только через призму восприятия героини, а приобрета — единственный раз — право самостоятельного голоса (в развязке), тут же обращается в «некий цветно-капустный аноним». Самый ответственный сквозной мотив — тот, который связывает «Отступление о счастье» со строфами о счастье в «Зелени земли».

«Зелень земли», воздействуя на разные органы чувств (обоняние, зрение, слух)⁴, минует чувство вкуса — наиболее аутентичного из всех внешних чувств, связанного с потреблением и никогда с отдачей. Но «прозрение» героини определяется именно этим чувством.

Позеленевшим, прозревшим глазом
Вижу, что счастье, а не напасть,
И не безумье, а высший разум:
С трона шед — на четвереньки пасть...

Пасть и пасться, зарываясь носом
В траву — да был совершенно здрав
Тот государь Навуходоносор —
Землю рыв, стебли ев, траву жрав —

Царь травоядный, четвероногий,
Злаколюбивый Жан-Жаков брат...

Комплекс «устойчивое положение в пространстве» («на четвереньки пасть», «царь... четвероногий») и еда как непрерывное состояние кормления (*пасть* и *пасться* — паронимическая аттракция подчеркивает слитность и связанность двух состояний) как содержание понятия счастья воспроизведен и в «Отступлении о счастье».

Счастье? Но это же там,— на Севере —
 Где-то — когда-то — простыл и след!
 Счастье? Его я искала в клевере,
 На четвереньках! четырех лет!

Четырехлистником! В полной спорности:
 Три ли? Четыре ли? Полтора?
 Счастье? Но им же — коровы кормятся
 И развлекается детвора

Четвероногая, в жвачном обществе
 Двух челюстей, четырех копыт.
 Счастье? Да это ж — ногами топчется,
 А не воротами предстоит!

Четырежды повторенный вопрос (Счастье?), настойчивое повторение числа «четыре» и его производных («на четвереньках», «четырёх лет», «четырёхлистником», «Четыре дня», «детвора четвероногая», «четырёх копыт») — сигналы актуализации особой семантики числа «четыре»: в мифопоэтическом числовом коде — это образ «статической целостности, идеально устойчивой структуры» [Топоров 1982: 630]. Признак монотонной непрерывности, статичности содержится также в «коровы кормятся», «ногами топчется», «в жвачном обществе». Содержание понятия «счастье» в двух отрывках одно и то же, а оценка противоположная. «Отступление о счастье» предвосхищает развязку, в которой повторен тот же мотив еды и насыщения.

4. Человек в мире «живого». В поэме «Автобус» реализуются две стратегии поведения героини: одна из них связана с ее вхождением в природный мир на основе того классификационного признака, который объединяет животный, растительный мир и мир человека по признаку «живое», другая определяется противопоставленностью человека другим классам в природном мире. Вплоть до остановки у «ворот в счастье» реализуется первая стратегия. Героиня помещена в мир живого (уже автобус «одушевляется» через сравнение с «быком ошалелым») и сама ощущает себя его частью. («Всей твари божьей / (Есть рифма бедней — родней) — / От лютика до кобылы — Роднее сестры была!»). Рифма «бедней — родней» фиксирует и вторую сторону растворения героини в природном мире: нейтрализуются квалификационные признаки «четвероногости» и «разумности», которые отделяют класс человека от класса животных и растений: смех от тряски в автобусе рождает внезапное ощущение «лени и немощи» («стоять не в силах»). «Счастье» соединяется с позицией «на четвереньки пасть» и «на четвереньках». С безумьем Навуходносора перекликается и состояние героини. «Зелень земли ударяла в голову, / Освобождала ее от дум», «Боже, в тот час, под вишней — / С разумом — что — моим...» Для животного и растительного мира

абсолютно естествен и гармоничен тип поведения, направленный на поддержание и воспроизведение жизни—это «счастье» и «высший разум» природы. «Счастье», которое ждет героиню за воротами,— именно то, которое определяется ее принадлежностью к миру живого и невычленимостью из него. «Ворота» соотносятся с конкретным референтом—они действительно встают на пути спутника и спутницы, хотя и не ведут «не к ферме и не к замку, / А сами по себе—/ Ворота...» Здесь вновь прослеживается четкий пространственный параллелизм, со сменой горизонтальной и вертикальной координат: «Зелень земли ударяла в ноги—/ Бегом—донес бы до самых врат / Неба»—«По зеленым, где земля смеялась—/ Ворота... Львиной пастью / Пускающие—свет». Противопоставление двух форм 'врата'—'ворота' отмечает противоположение «высшей» и «эмпирической» реальности⁵ и претворение «высшей» реальности в земную. Но все дело в том, что «счастье»—это категория не животного и растительного мира, а категория человека. Отвлеченное имя «счастье» в «воротах в счастье» и в вопросе «Счастье?» имеет разный денотативный статус: а в первом случае соотносительность с реальной ситуацией, во втором—категория сознания, понятие. Вторая стратегия поведения напрямую выводит к этому вопросу.

Представление о человеке как о царе природы сквозит в строфах о «государе Навуходоносоре»: «С трона сшед.., царь травоядный...», Ворота выступают «огромной рамой / К живому чуду—Аз—/ Подписанному...» «Аз»—не местоимение, идентифицирующее героиню (как «я»), а название класса человека, входящего в мир «живого» и «одушевленного», но занимающего в нем особое место—мыслящего, наделенного разумом существа. Героиня неотторжимо принадлежит этому классу («В сей рамке / Останусь вся—езде»).⁶ А «вся» героиня—это героиня с «январским оловом» жизни, которой ведом и быт («крупа под краном»), и культура («автобус... как зал, на бис зовущий»), и письмо («улицы, уже сноски»), и человеческое раздражение и усталость (грубоватость обращения: «Видал крупа под краном? Горох, говорю, в супу кипящем?»). Ее невмешаемость, невозможность войти в ворота с однозначно понятым «счастьем»—это продолжение естественного, природного поведения, определяемого входением в мире живого в класс человека.

5. «Выключенность из стихий». «Всею под небом есть место: и предателю, и насильнику, и убийце,—а вот эстету нет. Он выключен из стихий, он нуль...» [Цветаева 1965: 778]. В центральной части поэмы лишь белый цвет спутника⁷ косвенно свидетельствует о его противопоставленности «цветному» миру природы. Провокационная ситуация для спутника представлена в развязке, где он получает право голоса и тем самым реализует квалификационный признак класса «человек»—способность говорить и мыслить:

И какое-то дерево облаком целым —
 — Сновиденный, на нас устремленный обвал...
 «Как цветная капуста под соусом белым!» —
 Улыбнувшись приятно, мой спутник сказал.

Три номинации одного и того же объекта — три точки зрения: объективная («какое-то дерево»), восприятие героини, восприятие спутника. Ситуация вскрывает характер связи с миром «живого»: контакт с ним имеет место, если осуществляется по каналам, предназначенным для восприятия природного мира при условии включенности в этот мир. Таковыми являются органы чувств («нюхом», «в око», «в ухо»), и номинация, передающая восприятие героини (дерево — «облако целое»..., «обвал» — связь дерева с небом, предметный зрительный образ, построенный на природной реалии и передающий мотив мощной силы), — свидетельство ее адекватного восприятия. Тип восприятия спутника говорит об отсутствии непосредственного чувственного контакта и, следовательно, о выключенности из природного мира. Номинация, данная спутником дереву, передает ментализированное ощущение и представляет форму «эстетического суждения». В основе эстетического суждения лежит бескорыстность, незаинтересованность, иначе — отсутствие связи с тем объектом, о котором делается это суждение. «Эстетические суждения вкуса (...) синтетические суждения, так как они выходят за пределы понятия и далее созерцания объекта и присоединяют к нему как предикат нечто такое, что уже отнюдь не познание — именно чувство удовольствия (или неудовольствия)». [Кант 1967: 62]. Содержание эстетического сравнения, предлагаемого спутником, повторяет сквозной мотив еды и насыщения, при этом «сырое» переводится в «вареное», живое цветущее дерево — в мертвую натуру, в натюрморт. «Все живое в натюрморте становится мертвым. ...Мир натюрморта — мир неподвижного или ставшего неподвижным». [Данилова 1984]. Таким образом, спутник не только выключен из природного мира, но эстетико-гастрономическое удовольствие, которое движет им, основано на убиении мира «живого». Его тип реакции характеризуется следующими чертами: всеядностью как следствием незаинтересованности, ненасыщаемостью как результатом сохранения одного и того же баланса («поедаемое» не придает сил «поедающему» и само не забирает у него сил) и обязательным постоянным присутствием все новых объектов поглощения — удовольствия. В число этих объектов естественно включается и человек:

Гастроному же — мозг подавай, сердцевину
 Сердца, трепет живья, истязания стон.

Невключаемость «гастронома» в «мир живого» превращает для него мир в неисчерпаемый источник потребления без отдачи. Однако «невключенность» — не

только выигрыш, но и проигрыш: в жизни гастроному нет места (так как он не входит ни в один из естественных классов природного мира), в языке-имени: «Неким цветно-капустным пойдешь анонимом / По устам...» «Аноним» — «нуль».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Анализ цикла «Куст» дан в работе: Ревзина 1992.

² Об этапах развития поэтического идиолекта М. Цветаевой см.: Ревзина 1990.

³ Ср. черты структуры волшебной сказки в «Поэме Конца»: Ревзина 1977.

⁴ Очевидно, и на осязание: «Зелень земли ударяла в ноги — / Бегом — донес бы до самых врат / Неба». Ср. замечание М. Л. Гаспарова в связи с «Поэмой воздуха»: «...шаг есть осязание башмаками лестницы, земли...» [Гаспаров 1982: 131].

⁵ О противоположении высшей и эмпирически наблюдаемой реальности в связи с употреблением церковнославянского и русского языков см. [Успенский 1983: 49]. В поэтических текстах М. Цветаевой церковнославянизмы постоянно связываются с признаками: «указание на высшую реальность», «объективное видение мира».

⁶ Иную интерпретацию данного отрывка предлагает А. Крот [Kroth 1977: 26, 27]: «Поэт — это только рамка или ворота для «живого чуда» природы. Неважно, что ворота, с которыми сравнивается поэт, не функциональны: «Не к ферме и не к замку, а сами по себе — / Ворота». Это полностью соответствует цветаевской идее... о том, что из всех профессий профессия поэта самая бесполезная... Идея разминовения входит в то, что можно было бы назвать поэтическим кредо М. Цветаевой. «В сей рамке / Останусь вся — везде». Из текста поэмы и из ее смысловой структуры такая интерпретация, пожалуй, не вытекает.

⁷ Ср.: «...у Цветаевой черное имеет поэтическое содержание, белое пейоративное... белый — пустой, незначительный по величине, неинтересный, явный». [Козина 1982: 55].

ЛИТЕРАТУРА

Арутюнова 1976 — Арутюнова Н. Д. Предложение и его смысл. М., 1976.

Гамкрелидзе и Иванов 1984 — Гамкрелидзе Т. В., Иванов Вяч. Вс. Индоевропейский язык и индоевропейцы. II. Тбилиси, 1984.

Гаспаров 1982 — Гаспаров М. Л. «Поэма воздуха» Марины Цветаевой: опыт интерпретации. «Труды по знаковым системам 15». Тарту, 1982.

Данилова 1984 — Данилова И. Е. Натюрморт — жанр среди других жанров. — Натюрморт в европейской живописи. М., 1984.

Золотова 1973 — Золотова Г. А. Очерк функционального синтаксиса русского языка. М., 1973.

Золян 1985 — Золян С. Т. О соотношении языкового и поэтического смыслов. Ереван, 1985.

Кант 1967 — Кант И. Критика способности суждения. — / История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 3. М., 1967.

Козина 1982 — Козина Н. Л. Антонимия в очерке М. Цветаевой «Мой Пушкин». — «Проблемы семантики. Сборник научных трудов». Рига. 1982.

Падучева 1984 — Падучева Е. В. Референциальные аспекты семантики предложения. «Известия АН СССР. Серия ОЛЯ», 1984, № 4.

Ревзина 1967 — Ревзина О. Г. Из наблюдений над семантической структурой «Поэмы Конца» М. Цветаевой. «Труды по знаковым системам. 9». Тарту, 1977.

Ревзина 1990 — Ревзина О. Г. От стихотворной речи к поэтическому идиолекту. — «Очерки истории языка русской поэзии XX века. Поэтический язык и идиостиль». М., 1990.

Ревзина 1992 — Ревзина Ольга. Горизонты Марины Цветаевой. — «Здесь и теперь», 1992, № 2.

Топоров 1982 — Топоров В. Н. Числа. — «Мифы народов мира». Т. 2. М., 1982.

Успенский 1983 — Успенский Б. А. Языковая ситуация Киевской Руси и ее значение для истории русского литературного языка. М., 1983.

Цветаева 1965 — Цветаева М. Избранные произведения. М. -Л., 1965.

Цветаева 1979 — Цветаева М. Искусство при свете совести. — Цветаева Марина. Избранная проза в двух томах. Том первый. New York, 1979.

Цветаева 1979а — Цветаева М. Поэт и критика. Там же.

Цветаева 1980 — Цветаева Марина. Поэты с историей и без истории. Марина Цветаева. Сочинения. Том второй. М., 1980.

Kroth 1977 — Kroth Anya Motalygo. Dichotomy and razminovenie in the work of Marina Cvetaeva. The University of Michigan, Ph. D, 1977.

ТЕКСТ, ПОДТЕКСТ И ИНТЕРТЕКСТ «БЕСПРЕДМЕТНОЙ ЮНОСТИ» АНДРЕЯ НИКОЛЕВА

Поэму «Беспредметная юность» Андрей Николев¹ писал с 1933 по 1936 г., но она не была опубликована. Для нашего анализа была использована копия с авторского экземпляра второй редакции поэмы (77 страниц машинописи)².

Следуя концепции А. Ханзена-Леве [1990:9—55], можно сказать, что у Николева «беспредметная юность» мыслится как семиотически релятивная, условная, без конкретики и особого контекста. «Беспредметный» мир поэмы — это мир отвлеченный, лишенный строго определенного содержания и цели.

Произведению Николева свойственна жанровая гибридность, отсюда и некоторая жанровая неопределенность произведения. Поэма написана в диалогической форме (своеобразные сцены в стихах). Но автор, несомненно, прав, когда в своем коротком комментарии к поэме, написанном *двадцать лет спустя*, предупреждает, что «принимать драматическое развитие за чистую монету можно лишь по наивности». На самом деле сценичность здесь рудиментарна. О том, что повествовательно-эпические элементы редуцированы, свидетельствует, кроме самого заглавия, и деление поэмы на четыре «бездействия». Зато в этом произведении особо акцентированы лирические состояния. Имея все это в виду, «беспредметную юность» можно определить и как своеобразную пьесу-пастораль.

Существует лишь «видимость фабулы», но ее зыбкие контуры прослеживаются на основании взаимной связи двадцати героев. Среди них выделяется своеобразный треугольник: Унтер — Лиза — Фельд, к которому примыкают Ящерица и Фельдшерлица. Весьма условно намеченная завязка состоит в том, что страдающий «приятель облаков» — Унтер — влюблен в девушку Лизу (имя, вероятно, должно напомнить о карамзинских и пушкинских героинях). Лиза и Унтер «зашли (...) в край чужой, на край земли», то есть в «Тулу ultiма». Они там встречаются на rendez-vous, но любви почему-то не получилось. По воле Рока герои разлучаются: «Пролил горький голубочек / лишних слез немало бочек», в то время как Лиза «свершает путь обратный, / чтобы жить среди психей». Итак, скрываясь от аб-

сурдного внешнего мира, герои находят приют на потусторонних Елисейских полях. Об этом, кстати, свидетельствует и упоминание Леты, реки подземного мира, персонифицирующей забвение земного душами, испившими ее воду и после того родившимися вновь.

К второстепенным персонажам можно отнести Кучера, Протоиерея, Подмастера, Палача, Запевалу, Девку. Воины, Верхолазы, Кавалеристы, Солдаты, Кофейницы, Колокольный звон олицетворяют хоровое начало. В качестве персонажа выступает также Фокстрот как некое абстрактное понятие. Мир животных представляет Ящерица, мир вещей, кроме Колокола, Радио, Зеркала,— Кофейница, то есть семантика ноумена допускает метаморфозу. Николев снимает оппозицию миров «одушевленного» и «неодушевленного». Предметный и животный мир у него одушевлены в равной степени. Оживление таких предметов, как *колокол*, *радио*, *зеркало*, напоминает персонификацию труб у В. Хлебникова (поэма «Журавль», 1909). С другой стороны, внутренний мир персонажей-людей наделен предметностью. (См. высказывание Фельда о «бесплотности»; Фельд и Унтер идентифицируются своими мундирами, а мундиры принимают их облик). Жизнь Унтера «опейзажена», как *облако*, *небо*. Таким образом, поэтический мир Николева представляет космическое единство человеческого мира, мира животных, растений и вещей. Данное единство осуществлено на основе безудержного авторского художественного вымысла, представленного в игровом порядке и не считавшегося с привычными понятиями «реальности». Это характерное для авангарда нарушение бытового правдоподобия.

Персонажи «беспредметной юности» — не традиционные лирические герои. Они лишены конкретно-бытовой детализации, психологических мотивировок своих поступков. Все они в высшей степени отчуждены как «вполне бездействующие лица», поставленные в гротескные, предельно условные ситуации. В этом отношении показательно, что Фельд и Унтер познакомились «в почти потустороннем мире». Но в то же самое время упоминаются конкретные петербургские мосты, улицы и каналы, что позволяет отнести поэму к «петербургскому тексту». Редкие контакты персонажей носят чисто внешний характер. Драматизм держится на конфликтах, которые возникают, но не обостряются, а сглаживаются юмористическими ситуациями.

Художественное время и пространство этой поэмы не определены. Наблюдается нарушение исторического, линейного понятия времени за счет своеобразной вневременности. Нет прямых намеков на злободневность, на исторические, политические и социальные «запросы», на «кардинальные проблемы эпохи». Тем не менее внимательное чтение произведения позволяет открыть подтекстуальные, зашифрованные аллюзии. Прежде всего, мы имеем в виду моделирование архаического, первобытного, то есть неиспорченного мира с антично-греческими и, реже, библейскими мотивами.

Скажем, Фельдшерица — это не настоящий исцелитель, как можно было бы ожидать. Она скорее олицетворение грубой, репрессивной власти, которая делает молодость беспредметной, лишает ее смысла и цели. Ключ к такому пониманию находим в следующих стихах:

Есть ощущение отдаленья —
Скрывающееся в вещах,
Как вечное предубеждение,
Читающееся в очах.

Фельдшерица руководствуется девизом: «Чтобы искоренить заразу, все надо переделать сразу».

И дальше:

Я знаю непреложно:
возможное возможно,
но требуются казни.

Наконец, она ищет, как сама говорит, «материал» для варки в котле и просит Фельда: «Разрешите вас казнить» — во имя «гигиены», то есть во имя лучшего будущего, которое только подразумевается. Поэтому естественно, что другие герои ощущают ненадежность, которую предсказывает Радио, говоря: «Мир в себя / попадает обломками, про себя ведь никто, ах никто/ не знает, как он страдает».

О ненадежности жизни высказывается и Кучер:

Но эти взгляды брось косые
Мы не в аду ведь, а в России.

Сравним это с предыдущим:

Фельдшерица, Фельдшерица
где уж от нее укрыться!
Разве что за облака,
эх, дорога далека.

В буколическом, но зловещем тоне Фельд сообщает, что одному герою (не совсем ясно — то ли Кавалеристу, то ли Унтеру):

В закрытом от него конверте
ему в загробный балаган
на случай смерти пропуск дан.

Ящерица, так же как рептилия у раннего Максима Горького (Уж), представляет собой аллгорию конформистской (псевдо)мудрости. (У древних греков ящерица олицетворяла мудрость). Ее «невинность» обманчива, другими словами,

она имеет амбивалентное значение. В римской мифологии ящерица означала смерть и воскресение, в христианской — зло. В поэме Николева Ящерица шипит и пускает яд, не стесняется танцевать во время казни.

Следует обратить внимание на четырехкратное упоминание топоса *башня* в этой поэме. Башня в данном случае функционирует как архаико-мифологический символ человеческих усилий — подниматься вверх. Отсюда — Унтер говорит: «(...) не то к дому, не то к башне /— в ней отрада суждена», да и сама Лиза признается, что ее парень «обитает где-то в башне». Но *башня* декодируется как амбивалентный принцип. Вторая ее символика указывает на гибель и разорение, питаясь древним мифом о башне как месте, где Яхве смешал человеческие языки, оставив людей вечно тяготиться взаимным непониманием. И эта символика подтверждается в самом тексте поэмы. Так, например, в то время как Фельдшерлица (то есть власть) кулаками грозит облакам (Унтеру?), Кучер констатирует:

И башни рушатся стремглав
на зарево нездешних слав,
и посреди внезапных стран,
бредешь, от мира отрешен,
своей душою поражен

Вскоре Лиза призывает место мечты — былую, «вчерашнюю башню», в которой теперь стоит гроб ее любимого.

Образ автора характеризуется прежде всего нейтральностью, вытесненностью поэтического субъекта. Нет я самого творца поэмы. Если вспомнить, что и в романе «По ту сторону Тулы» нельзя ощутить присутствия автора, его эмоций и мыслей, то можно сказать, что излюбленным приемом Николева является *объективизация*.

Присутствие автора в тексте обнаруживается в отсылках к культурному контексту, мифологические образы, которые упоминаются в поэме (Мельпомена, Феб, Психея, Плеяды, Венера, Купидоны, Амур, Ной), выполняют метапоэтическую функцию. Эти образы, так же как и *Смирна*, *Пирей*, *Лета* или *Элизиум*, как бы расширяют «архаико-грецизированный» художественный мир поэмы, напоминая модель текста акмеистов или Константина Вагинова.

Николев строит текст своего поэтического произведения не на принципах развертывания сюжета и фабулы, а на монтажном способе склеивания фрагментов, кусков, причем причинно-следственные связи фрагментов нередко сознательно нарушаются или даются в хаотичном виде. (Ср.: «теряются нити разговора», стр. 8).

Следует особо отметить в плане выражения утрированную *архаизацию*, которой пропитана вся структура стихотворного текста (язык и стиль, выбор персонажей и др.). Николев часто пользуется приемами балагана и лубка, с одной стороны, а с другой — буффонного шутовства и клоунады. Если учесть образо-

ванность автора, то станет вполне понятным, что за внешней игровой наивностью скрывается сознательная философско-эстетическая позиция. Она объясняется в заключительных словах авторского комментария к поэме:

«Балаганная рифмовка, предустановленная, впрочем, словарным составом языка, дешевые каламбуры и, местами, веселенькое стрекотанье ритмов, вроде текста старинных опера-буфф,— все это подсказано самой природой языка, а это наводит на мысль, что языковое шутовство есть метод вскрытия и уловления метафизики, таящейся в недрах языка».

Итак, автор ставит перед собой задачу раскрыть умозрительные первоначала бытия, того, что находится за жизненным опытом, игнорируя диалектику и сталкивая внешне противоположные силы. Сошлемся на текст поэмы, начало *Бездействия второго*:

Всегда и все давным-давно
отражено, повторено
и поэтому не убывает.

Для поэмы характерно смешение стилей. Широко распространено бурлескное сочетание серьезного, трагического (любовь, угроза смерти) и низменного, банального. Так, например, Унтер заканчивает свое причитание словами:

Я не имею ничего,
разбит, раздет, разут,
не человек, а труп.

Солдаты подхватывают:

Тра-ля-ляля, тра-ля-ляля,
Елисейские поля.

Как правило, такие сегменты построены на ироническом снижении пафоса:

ПРОТОИЕРЕЙ

Чтобы быть или не быть?
Тип теряю, тип теряю!
Пляшущий произвольно
Золотой я треугольник
Или на алтаре подсвечник
С пламенем колеблемым, но вечным.

ФЕЛЬД

О подсвечник богомольный,
к алтарю прямоугольный,
сделай так, чтоб мое тело
никогда бы не болело.

Все приемы: остранение, языковая игра, ирония—доведены в поэме до обнажения. Здесь обыгрываются штампы «серьезных», «высоких» уровней искусства, таких, как трагедия, философская лирика, оперное либретто. Нередко «вечные вопросы» попросту банализируются или снимаются с помощью «высказываний с пустой темой» (по терминологии Ю. И. Левина, 1970).

КОФЕЙНИЦЫ

О приди в мои объятья,
 скрытый не заметь приман.
 Кофий пролила на платье,
 в сердце вечер и туман.
 Ток тоски неутомимой —
 быть или не быть любимой?
 Полумрак здесь полусонный,
 кофий томный, темный, тонный,
 по твоей кудрявой гуще
 расскажу о нам присущем.

Николев постоянно экспериментирует с языком. В его поэтическом словотворчестве равноценно и равноправно сосуществуют различные пласты: литературный язык, бытовой язык, штампы, архаизмы, иностранные слова, заумь, неологизмы и окказионализмы. В этом отношении особый интерес представляет фонетическая организация текста, напоминающая образы Хлебникова. Как характерную особенность данного текста следует отметить авторскую установку на каламбурные игровые элементы языка. В качестве примера приведем два фрагмента с ложными сентенциями:

ФЕЛЬД

(...) Ежедневная жена
 вроде ужина нужна.
 О, как он, неженатый, нежен,
 как нежный, вечно неженат,
 в чередовании встреч небрежен
 среди Жень, Мань, Тань и даже Нат.

ФЕЛЬДШЕРИЦА

(...) Улица, это ряд лавок,
 лавка, это — прилавок,
 ряд цен
 и ряд булок,
 а жизнь, это —

ФЕЛЬД

Ряд сцен
 и ряд прогулок.

Деавтоматизация текста у Николева выражает деавтоматизацию мира. Можно сделать вывод, что общий план поэмы «Беспредметная юность» неиерархичен с точки зрения бытовых запретов и здравого смысла или эстетических запретов «высокого» и «низкого» уровня.

С точки зрения версификации «Беспредметная юность» является примером полиметрической композиции, так как в ней чередуются различные стихотворные размеры. Необходимо сказать, что такое чередование отнюдь не является функцией плана содержания.

В рифме автор пользуется несистематическими и нетрадиционными приемами. Например, есть случаи, когда первые строки имеют смежную рифму, потом следуют перекрестные рифмы, но иногда вставляются и нерифмованные строки. Есть и примеры прозаизации стиха, вкрапления в текст несимметрического ряда. Они используются как носители художественной валентности обманутого ожидания в целях деавтоматизации поэтического ритма. Но для этого поэта в большей степени характерна богатая, архаически структурированная рифма, насыщенная многочисленными ассонансами и аллитерациями. Широко употребляется «каламбурная рифма», например:

Почтенные зрители,
вы это зрите ли?
Всуе ты суешь меч.
Разве ты меч, меч ты?
Мечты, мечты!

Реже используется прием перестановки звуков (букв), слов:

Л И З А

О звук слов!
Небесная мгла
меня облегла,

З Е Р К А Л О

Волс кувзо,
алгм,
лыл псад лыб.³

Иногда поэт разбивает слова:

Я Щ Е Р И Ц А

(...) я вполне невинная
(в пол невинная).

В эвфонических и мнемонических целях поэт сравнительно часто прибегает и к «тавтологической рифме». (Ср. определение этого вида рифмы, которое дает М. Гаспаров, 1983).

Ф Е Л Ъ Ш Е Р И Ц А

Это минус.
Пляс на пляс
дают плюс,
плюс на минус
дают минус.

(В тексте поэмы «тавтологическая рифма» использована девять раз).

Внимательное чтение «Беспредметной юности» показывает, что эта поэма весьма интересна с точки зрения интертекста⁴. В связи с этим нами уже упоминались цитаты из Карамзина и Пушкина, влияние мифопоэтики (античной и христианской), использование определенных художественных приемов Хлебникова, а также акмеистов, обэриутов, даже Горького. Этот круг можно расширить.

Приведем две реминисценции из зарубежной литературы. Во взаимоотношениях Лизы и Унтера легко узнать гетевско-фаустовские начала. «Небом больной» Унтер своим стремлением к возвышенному, своей метафизичностью сильно напоминает бодлеровского Незнакомца из стихотворения в прозе под тем же заглавием:

«Люблю я облака... облака, которые мчатся... туда... туда... облака чудесные!»

В тексте поэмы Николева среди цитируемых русских первоисточников мы заметили и перифразы Блока, следы влияния Заболоцкого и Вагинова... Так, например, роман Вагинова «Козлиная песнь» (I ред. 1927, II ред. 1929) тоже содержит короткое предисловие-осмысление, в котором речь идет о послереволюционном Петербурге, полном слизистых гадов: «Мигнет огонек — и не Петр Петрович перед тобой, а липкий гад; взметнется огонек — и ты сам хуже гада, и по улицам не люди ходят: заглянешь под шляпку — змеиная голова; всмотришься в старушку — жаба сидит и животом движет».

Влияние Вагинова подтверждается и тем, что они с Егуновым были хорошо знакомы; Вагинов учился у Егунова греческому языку. О Егунове alias Николеве как поэте известно было Блоку, Волошину, Кузмину, Федину, Ахматовой, по всей вероятности, и Бродскому. Представляется весьма интересным, что ахматовская «Поэма без героя» (1940—1962) во многом корреспондирует с «Беспредметной юностью». Обе эти поэмы моделируют гротескный отчужденный мир социальных изгоев, атмосферу всеобщих ограничений в Петербурге после русских революций 1917 г., о чем наглядно свидетельствует и препозиция без в обоих заглавиях! Ахматова также прибегает к мифотворческой, карнавальной философии жизни

и искусства, к языковой стилистической игре, таким образом противопоставляя себя квазипозитивистской действительности и архирациональному тоталитарному мирозерцанию.

Имея в виду межмедиальность, интересна и перекличка с эстетическими воззрениями Казимира Малевича о беспредметном искусстве (трактат «Мир как беспредметность», 1926). Это с одной стороны, с другой — интересно было бы рассматривать николевскую «Беспредметную юность» в контексте идей Павла Филонова об элементарных формах как «беспредметных увертюрах» (изобразительного) искусства. Таким образом, и николевский текст следует включить в достаточно распространенный русский авангардистский дискурс о беспредметности.

* * *

С точки зрения порождающей поэтики интересно, что эта авангардистская поэма писалась в годы, когда существование русского авангарда было насильственно прервано. Всей своей структурой она противостоит канонизированной русской поэзии 30-х гг. Поэма не могла быть напечатана и до сих пор не функционирует в истории литературы. Николев создает свою буффонаду, стоящую в оппозиции к высказываниям Горького, Вс. Вишневского и др., провозглашавшим тогда лозунг: «Назад к Шекспиру!» (См.: *Драматургия*, 1933) и следуя Маяковскому (комедия «Мистерия-буфф», первая редакция 1919, вторая редакция 1921 г.). Поэтическая система николевской поэмы характеризуется сплошным демонтажом традиционных стереотипов. Своей акцентированной архаизацией и метафизичностью, ироническими игровыми эффектами и этот николевский текст, так же как и предыдущий — роман «По ту сторону Тулы» (1932), противостоит архирациональному миру тоталитаризма.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Андрей Николев — псевдоним Андрея Николаевича Егунова (1895—1968), филолога-классика, человека сложного жизненного пути. Учился он в Петербурге, где закончил Тенишевское училище и изучал классическую филологию на историко-филологическом факультете Петербургского университета. В начале 20-х гг. состоял в кружке грецистов «АБДЕМ». В 1933 г. был арестован и сослан в Томскую область «по делу Иванова-Разумника». С 1938 г. жил и работал в Новгороде. С 1941 г. — в плену в Германии. Весной 1946 г. Егунов был снова осужден на десятилетний срок заключения (Сибирь; Казахстан). После реабилитации с 1956 г. работал в ИРЛИ (Пушкинский Дом) по своей специальности.

Его беллетристика осталась неизвестной. При жизни был опубликован только роман «По ту сторону Тулы», но и он был сначала «спрятан», а потом запрещен цензурой. В рукописи сохранилась поэма «Беспредметная юность» и сборник стихотворений «Елисейские радости». О Николе-

ве (Егунове) см. подробнее некролог в журнале «Русская литература», 1969, № 1. С. 252—255, и в нашей статье: *Андреј Никольев: «С оне стране Туле»*. *Појмовник руске авангарде*, 8. Загреб, 1990. С. 229—244.

² Эту копию любезно предоставил нам В. И. Сомсиков, наследник и хранитель архива А. Н. Егунова.

³ Если читать справа налево — первая строфа повторяет предыдущие слова Лизы; вторая строфа повторяет только первое слово из второй строфы Лизы; в третьей Зеркало от себя добавляет поговорку: был да сплыл.

⁴ Интерпретируя интертекстуальность как поливалентный дискурс николевского (егуновского) текста, мы имеем в виду те значения, которые этому понятию придают современные исследователи, такие как Ю. Кристева, Ц. Тодоров, Ж. Женет, М. Риффатер, Г. Блюм, М. Шмаллинг, З. Константинович, И. Смирнов. Представляется уместным здесь процитировать сжатое определение рассматриваемого понятия: «Итак, интертекстуальность — это слагаемое широкого родового понятия, так сказать, ИНТЕР...АЛЬНОСТИ, имеющего в виду, что смысл художественного произведения полностью или частично формируется посредством ссылки на иной текст, который отыскивается в творчестве того же автора, в смежном дискурсе или в предшествующей литературе» (Смирнов, 12).

ЛИТЕРАТУРА

А. Николев, 1933—1936 *Беспредметная юность (поэма)*. Копия с авторского экземпляра (рукопись, 77 страниц).

М. Гаспаров, 1983 *Тавтологическая рифма*.— Труды по знаковым системам, XVI. Тарту. С. 126—134.

Драматургия, 1933 Сборник под ред. Б. Алперса, С. Амаглобели, В. Вишневского, В. Кирпотина, Б. Ромашова (Москва): Советская литература.

Ю. Левин, 1970 *Об описании коммуникативных ситуаций*.— Тезисы докладов IV летней школы, Тарту. С. 166—170.

И. Смирнов, 1985 *Порождение интертекста (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака)*.— Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 17. Wien, 1985.

A. Hansen-Löve. *Predmet — stvar — bez-predmetnost — postvarenje*. «Појмовник руске avangarde» 8, Zagreb. P. 9—55.

К. Ю. Постоутенко

Москва

АННА АХМАТОВА И ГЕОРГИЙ ШЕНГЕЛИ

(к истории взаимоотношений)

В архиве И. С. Манухиной (Москва) находится следующий автограф А. А. Ахматовой:

ЦАРСКОСЕЛЬСКАЯ ЭЛЕГИЯ

(Памяти друга)

Сады прекрасные! Под сумрак Ваш священный
Вхожу с поникшею главой.

Пушкин

Этой ивы листы в девятнадцатом веке увяли,
Чтобы в строчке стиха серебриться свежее стократ.
Одичалые розы пурпурным шиповником стали,
А лицейские гимны все так же заздравно звучат.

Полстолетья прошло... Щедро взыскана дивной судьбою,
Я в беспамятстве лет забывала теченье годов, —
И туда не вернусь! Но возьму и за Лету с собою
Очертанья живые моих царскосельских садов.

5 октября 1957. Москва.

Анна Ахматова.

Как явствует из сопровождающего двухтомный свод стихотворений Ахматовой комментария, совершенно аналогичный текст находится в РГАЛИ (1. С. 445)*; в окончательной редакции стихотворение было присоединено к другому поэтическому фрагменту (под общим названием «Городу Пушкина») (1. С. 242—243). Можно предполагать, что автограф с подобным посвящением был подарен вдове Георгия Аркадьевича Шенгели (1894—1956) Н. Л. Манухиной вовсе не случайно. Само посвящение — часть устойчивой формы обращения Ахматовой к Шенгели, употребленной и в юбилейной телеграмме 1954 г.: «От всего сердца поздравляю (с) сегодняшним днем поэта и друга» (2), и в траурной телеграмме

* В круглых скобках даны указания на позиции списка литературы, который приводится в конце статьи вслед за примечаниями.

1956 г.: «Потрясена роковой вестью. Скорблю об уходе поэта и друга» (3, л. 3). Впрочем, главным аргументом в пользу нашего предположения может быть лишь история взаимоотношений Шенгели и Ахматовой, которую мы и попытаемся изложить.

Оба поэта не оставили нам развернутых свидетельств друг о друге, лишь обозначив свои намерения: так, в наброске плана ахматовских воспоминаний 1962 г. появилась строчка «Шенгели» (4. С. 380), а в многообещающем эскизе шенгелевского «Элизиума теней» — фамилия Ахматовой (5, л. 8 об.). Свою неудачу с мемуарной книгой Шенгели в какой-то степени компенсировал созданием нескольких «воспоминаний в стихах». Одно из них посвящено Ахматовой¹:

АННЕ АХМАТОВОЙ

Гудел декабрь 16-го года...

Убит был Гришка: с хрустом надломилась
Империя.

А в Тенишевском зале

Сидел, в колете бархатном, юнец.

Уже отдававший рукоплесканий,

Уже налюбовавшийся собою

В статьях газетных, в зарисовках, в шаржах,

И в перламутровый лорнет глядел

На низкую эстраду.

На эстраде

Стояли Вы — в той знаменитой шали,

Что изваял строкою Мандельштам.

Медальный профиль, глуховатый голос,

Какой-то смуглый, точно терракота, —

И странная тоска о том, что кто-то

Всем будет мерять красный башмачок.

И юноша, по-юношески дерзкий,

Решил, что здесь «единства стиля нет»,

Что башмачок не в лад идет с котурном...

Прошло семь лет...

Тетрадку со стихами

Достали Вы из-под матраца в спальнной

И принесли на чайный стол, — и муза

Заговорила строчкой дневника.

И слушатель, уже в сюртук одетый,

В профессорскую, строгую кирасу,

Завистливо о Вашей с Музой дружбе,

О Вашем кровном сестринстве подумал:

Он с музой сам неоткровенен был.

Не на котурнах, но женою Лота,

Библейскою, бездумною беглянкой
 Глядела вдаль заплаканная Муза
 И поваренной солью женских слез
 Пропитывало плоть ее и кожу.
 Глядела вспять... На блеклый флаг таможни?
 Или на пятаю, пустую лажу?
 Или на двадцать восемь штыковых,
 Пять огнестрельных?
 Или?... Или?... Или?..
 И слушатель, опять двоясь в догадках,
 Пересыпал с ладони на ладонь
 Покальвающие самоцветы, —
 А Вы, обычной женскою рукой,
 Ему любезно торт пододвигали...

И двадцать лет прошло еще. В изгнаныи
 И Вы, и он. У кряжей снеговых
 Небесных гор, в песках Мавераннагра
 Нашли приют и крохи снеди братской.
 В ушах еще кряхтят разрывы бомб,
 Вдоль позвонков еще струится холод,
 И кажется, что никогда вовеки
 Нам не собрать клочки самих себя
 Из крошева кровавого, что сделал
 Из жизни нашей враг...

Но вот очки

Рассеянной берете Вы рукою,
 Тетрадку достаете из бювара,
 Помятую, в надставках и приписках,
 И мерно, глуховато чуть поете
 О месяце серебряном над Веком
 Серебряным, о смятой хризантэме,
 Оставшейся от похорон, — И Время
 Почтительно отходит в уголок,
 И в медном тэмбре царственных стихов
 Шаль бронзовую расправляет вечность.

22. 10. 43 (7)²

Как и многие другие мемуарные тексты Шенгели, этот не свободен от неточностей. Это объясняется, в первую очередь, не забывчивостью мемуариста, а его восприятием прошлого как системы культурных (часто — литературных) символов, где прошлое «редактируется» не автором, а самим текстом. Поэтому, стремясь изобразить себя деятельным участником Серебряного века, Шенгели, с одной стороны, допускает чисто фактографические погрешности, «реконструируя» (а не припоминая) события; с другой стороны, обильный и хорошо продуманный цитатный слой, ощутимый во многих стихотворениях (в том числе и мему-

арных — см. «Ответ Мандельштаму», «На смерть Игоря Северянина» и др.), до некоторой степени скрывает вторичность восприятия эпохи.

Ошибочной, по-видимому, является датировка того выступления Ахматовой, на котором ее впервые увидел Шенгели: в его сознании эта встреча накладывается на убийство Г. Распутина, усилившее на рубеже 1916—1917 гг. апокалиптические настроения у многих, и в том числе у Ахматовой (9. С. 163). Однако на рубеже 1916—1917 гг. Ахматова, как она сообщала П. Н. Лукницкому, находилась в Слепневе (10. С. 85)³ и, естественно, не могла выступить «в Тенишевском зале», где в это время, впрочем, и не было никаких поэтических вечеров. Несколько не слишком скромных строчек, которыми Шенгели характеризует себя, сидящего в зрительном зале, связаны с успехами двух поэтических турне 1916—1917 гг., основными участниками которых были Шенгели и И. Северянин. Во втором турне поэты давали «поэзо-концерт» в Петрограде (в зале Тенишевского училища!) 10 декабря, в первом — 11 и 23 апреля. Последние выступления, состоявшиеся в зале Городской думы, вызвали настороженные анонсы в столичной прессе, уже охладевшей к Северянину⁴. Свое участие в них Шенгели описывал так: «Выступая со стихами из «Гонга» [поэтический сборник Шенгели — К. П.] в Петербурге на одном из вечеров Северянина в громадном, до отказа набитом зале Городской думы, я вызвал овацию, бисировал 14 раз; в антракте несколько сот экземпляров «Гонга» были раскуплены (в фойе стоял столик с книгами Северянина и моими), и в артистическую ломились юноши и девушки с белыми томиками в руках, прося автографов» (13. С. 94). Никакого серьезного резонанса вечер однако не имел: несколько последующих выступлений (в Москве, Туле, Орле и т. д.) были отменены. Через два дня, 25 апреля в зале Тенишевского училища состоялся тематический вечер, на котором, вероятно, и произошла встреча, ошибочно датированная Шенгели. Приводим газетное извещение: «25 апреля в Тенишевском зале состоится лекция на тему: «Женщина сегодняшнего и завтрашнего дня». В основе диспута будут следующие пьесы: «Жищница» и «Маленькая женщина» О. Миртова, «Ложь» Винниченко, «Закон дикаря» и «Ревность» Арцыбашева. Вступительное слово скажет г. Вознесенский. В прениях примут участие г-да Юренева, Ходотов, Нагродская, Ю. Слезкин, Ахматова, Цензор, Ховин, Коган и др.» (14).

Как реальный биографический факт восстанавливается через совокупность культурно-значимых ориентиров, так и облик Ахматовой реконструируется через наиболее очевидное его поэтическое отражение в поэзии 10-х гг. — стихотворение Мандельштама 1914 г. «Ахматова» (напомним соответствующую строфу: «Вполоборота, о печаль, / На равнодушных поглядела. / Спадая с плеч, окаменела / Ложноклассическая шаль»). Впрочем, Ахматова описывается не только через чужой, но и через собственный текст: столь же очевидно цитирование в заключительных строках стихотворения 1913 г. «...И на ступеньки встретить...»

(«И сердцу горько верить, / Что близок, близок срок, / Что всем он станет мерить / Мой белый башмачок») — с характерной ошибкой памяти.

Следующую неточность в строках, связывающих первую и вторую встречи с Ахматовой («Прошло семь лет...»), также можно трактовать как уступку числовой символике: прошло не семь, а ровно восемь лет. В конце апреля 1924 г. в зале Политехнического музея состоялся поэтический вечер, на котором присутствовал и Шенгели. Вот как он описывал эту встречу в письме к М. М. Шкапской от 25 апреля 1924 г.: «Теперь об Ахматовой. В этот ее приезд в Москву был я ей представлен. Очень она постарела с тех пор, как я видел ее (16 г.). Понравилась мало. Мы ехали вместе из Политехнического музея, где был ее вечер, в Союз писателей. Я тараторил, старался ей понравиться (она — вечно про себя что-то свое думающий человек, — и хотелось это «что-то» выковырять), потом спросил, попались ли ей мои последние книги. Она вдруг спрашивает: «А как, собственно, Ваша фамилия?» Я изумился, — но тут же понял. Говорю: «Вот так вопрос, обращенный к ночному спутнику! А что, если я Вас повезу в заточенье и сплплю с каждого Вашего читателя рупь выкупа?» — Она смеется: «Везите». Называю фамилию. — «А, я Вас хорошо знаю». В Союзе фурор: приехал с Ахматовой! Уважение ко мне возросло, — и это меня так взбесило, что я на просьбу одной дамы, содержащей литературный салон, привезти к ней Ахматову, — «с которой Вы в хороших отношениях» (!!), отвечал: «Отношения не очень хорошие: она мне дала понять, что я кретин, шепелявый и преждевременный рамоли». Дама меня презирала и отошла; полегчало». (15, л. 22).

Впервые увидев Ахматову, Шенгели вовсе не ощущал себя литературным неудачником, испытывая почтение, но не зависть; пятилетняя разница в возрасте разводила их по разным поколениям лишь потому, что поздно оказавшийся в столице Шенгели не успел стать «своим» в петербургском «серебряном веке». К 1924 г. все упростилось: возраставшая слава Ахматовой и углублявшийся разлад Шенгели с современной ему поэтической эпохой создавали совсем иную дистанцию, которую, не без иронии к себе, Шенгели обыгрывает и в цитированном письме, и в соответствующей части стихотворения — «неоткровенность с Музой» становится едва ли не лейтмотивом его поэзии 20-х гг.⁵

Заключительная часть стихотворения (и здесь датировка «приглажена»!) переносит нас в Ташкент 1943 г., где Ахматова находилась в эвакуации. Шенгели проездом в Ашхабад пробыл в Ташкенте лишь один день — 8 мая 1943 г. Именно тогда и произошла их встреча, описываемая в письме к Н. Л. Манухиной от 11 июля 1943 г.: «Ахматова была очень со мной мила, подарила мне свою книжку с автографом⁶, передала тебе привет. Читала мне новую поэму «Поэма без героя». Говорить о ней трудно: очень многоплановая и непонятная вещь. Я наговорил ей комплиментов и услышал в ответ, что у меня «абсолютный слух», и что она, Ахматова, именно так и понимает свои достижения в этой вещи» (18,

л. 35—36 об.)⁷. Третья описанная в стихотворении встреча снимает констатирующую первыми двумя дистанцию в общении. Трудно сказать, что и когда сделало отношения Ахматовой и Шенгели более близкими. Во всяком случае, поэтическая честность и бескомпромиссность Шенгели (диктовавшая и определенную общественную позицию) не могла не вызвать уважения Ахматовой.

Это предположение важно для интерпретации высказываний Ахматовой о Шенгели, записанных Л. К. Чуковской: «(А. А. Ахматова) произнесла речь — столь же гневную, сколь несправедливую:

— Кто сказал, что байроновский «Дон-Жуан» хорош? А все кричат: «Шенгели перевел неблагозвучно». Я читала подлинник 40 раз — это плохая, даже безобразная вещь, и Шенгели здесь ни при чем. Байрон эпатировал читателей и наконец сделал вещь неблагозвучной. К тому же постельные мерзости — во множестве. При чем тут Шенгели? У Байрона там только и есть хорошего, что одно лирическое отступление» (20. С. 61—62).

Возмущение мемуаристики вполне объяснимо: неоднократно декларировавшая свое пренебрежительное отношение к роли стихотворного перевода в поэтическом творчестве, Ахматова берет под защиту текст, художественная направленность которого не может не быть ей чужда. Однако идеологический контекст проясняет ситуацию: в декабре 1952 г. в «Новом мире» появилась статья И. А. Кашкина «Традиция и эпигонство (об одном переводе байроновского «Дон-Жуана»)» (21), в которой наряду с разбором эстетических принципов перевода, неприемлемых для рецензента, центральное место отводилось «неверной» трактовке образа Суворова, что на излете «борьбы с космополитизмом» было для Шенгели более чем опасно. Развернулась обширная кампания в защиту полководца⁸, прекратившаяся лишь со смертью Сталина. В этой ситуации демонстративная поддержка Ахматовой носила метонимический характер — поддерживая Шенгели как поэта, она прежде всего защищала его как друга.

Вообще о послевоенной дружбе поэтов мы можем сказать немного. Автограф процитированного нами стихотворения, вместе с другим, также посвященным Ахматовой (23), был передан ей Шенгели вместе со следующей сопроводительной запиской:

«Глубокоуважаемая и дорогая Анна Андреевна, — к сожалению, не могу лично проститься с Вами и пожелать Вам доброго пути, всяческих удач и — это уже эгоистически — вашего скорейшего приезда в Москву: мне пришлось остаться с Марьей Владимировной⁹, которую мы одну не оставляем.

Преданный Вам Г. Шенгели. 23. 11. 1951». (24)

В последние годы жизни (в противовес раскованной художественности ранних воспоминаний) Шенгели стал вести чрезвычайно точные дневники, скрупулезно фиксирующие ежедневные события. Из них мы и хотим предложить напос-

ледок небольшую выборку об Ахматовой — составителям «летописи жизни и творчества» Ахматовой она может оказаться небесполезной.

1953 г. 24. 1. Был у Ахматовой¹⁰.

Надя Мандельштам, Харджиев, Ардов. (25, л. 19 об.).

27. 1. Именины Нинки¹¹: Ахматова (и др.) (л. 20)

15. 4. Была Ахматова (л. 25 об.)

9. 5. Была Ахматова (л. 27)

12. 6. Звонила Ахматова, вернулась из санатория (л. 29 об.)

13. 6. Была Ахматова (л. 29 об.)

10. 7. Была Ахматова (л. 37 об.)

1. 10. Была Ахматова (л. 37 об.)

1954 г. 11. 7. Обедала Ахматова. разговор о Зоценко, о жене Блока (л. 2)

25. 7. Обедали Ахматова и Мориц Шильдкрет (л. 2 об. —3)

1955 г. 20. 1. Была Ахматова (л. 8)

9. 5. Звонила Ахматова (л. 11)

20. 5. Обедала Ахматова; она получила «в аренду» финский домик в Комарове под Ленингр(адом); разговоры о Шекспире; она не верит в авторство Шекспира (л. 11)

22. 5. Нина ездила к Ахматовой, привезла вставки в поэму (л. 11 об.)

23. 5. Печатал ахматовскую поэму (л. 11 об.)

27. 5. Кончил печатать поэму Ахматовой (л. 11 об.)¹²

30. 5. Звонила Ахматова (л. 11 об.)

31. 5. Обедала Ахматова (л. 11 об.)

26. 6. Была Ахматова; из ее рассказа выяснилось, что поэтесса Кузьмина-Караваева («скифские черепки»), в дальнейшем католическая монахиня, повешенная в Париже фашистами за освобождение смертницы, которой она отдала свой костюм, и причисленная папой римским к лику святых,— не кто иная, как старшая сестра моего гимназического товарища 906—907 гг. Володи Винченко¹³ (л. 12 об.)

12. 7. Была Ахматова и Надя Мандельштам (л. 13)

17. 7. Звонил Ахматовой (л. 13 об.)

21. 7. В «Нов(ом) Мире» — стихотворен(ие) Антокольского «Встреча» — на мою тему: послал текст моей «Встречи», написанной в 48 г., Антокольскому и Ахматовой¹⁴.

24. 7. Звонила Ахматова (л. 13 об.)

П Р И М Е Ч А Н И Я

¹ Несмотря на то, что данный текст уже приводился в печати (6), очевидная недостаточность анонимного комментария, сопровождающего эту публикацию, делает повторное воспроизведение необходимым. Наши примечания к тексту также не представляются исчерпывающими, ограничиваясь лишь интересующей нас темой.

² Существует и черновой автограф (8), содержащий некоторые разночтения.

³ См. ее мемуарный очерк «Слепнево»: «Один раз я была в Слепневе зимой... Там я встретила 1917 год... А в Петрограде был уже убитый Распутин и ждали революцию» (11. С. 276—277) [выделено нами.— К. П.].

⁴ См., в частности, заметку, скептически характеризующую роль самого Шенгели, лишь недавно присоединившегося к Северянину: «Завтра — последний поэзо-вечер Игоря Северянина. Можно с уверенностью сказать, что ни творчество, ни успех модного поэта (он поэт, а не поэт) за дюжину его выступлений не увеличились. Напротив — пошли на убыль. Его правая рука и ученик Алексей Масайнов, например, стал гораздо интереснее своего учителя. Северянин даже приравнял его успех к своему и приблизил к себе другого» (12).

⁵ По поводу любопытной подробности ахматовского быта, сообщаемой Шенгели, приведем параллельное свидетельство, сохраненное Л. В. Горнунгом (дневниковая запись от 5 января 1924 г.): «Из Петрограда от Ахматовой вернулась Софья Парнок... Софья Яковлевна, рассказывая нам о своей поездке, в основном говорила о встрече с Ахматовой. Очень ее удивило, что свою рукописную тетрадь со стихами Анна Андреевна достала из-под матраца» (16. С. 68).

⁶ В Библиотеке РГАЛИ хранится сборник стихов Ахматовой (17) с дарственной надписью: «Георгию Шенгели — в память неожиданной встречи в Ташкенте 8 авг(уста) 1943 дружески — Анна Ахматова».

⁷ См. свидетельство К. Видре, тогда же побывавшей у Ахматовой в Ташкенте: «У входа столкнулась со стройным седым господином (хочется назвать его именно так). Ахматова провожала его до порога, дружески о чем-то разговаривая. Это был Георгий Шенгели, известный переводчик и теоретик стиха, о котором я знала только из уничижительных отзывов Маяковского» (19. С. 199).

⁸ Некоторые ее любопытные подробности приведены в статье М. Л. Гаспарова (22. С. 359), справедливо аттестующей статью Кашкина как «донос».

⁹ М. В. Косоротова, мать Н. Л. Манухиной (сообщено И. С. Манухиной).

¹⁰ То есть на квартире у Ардовых, месте московского проживания Ахматовой.

¹¹ Нины Леонтьевны Манухиной (1893—1980), жены поэта.

¹² Речь, вероятнее всего, идет о «Поэме без героя».

¹³ Речь идет о книге (26). Е. Ю. Кузьмина-Караваева (в девичестве — Пиленко) была единственным ребенком в семье. Погибла в марте 1945 г. в концлагере Равенсбрюк. См.: Л. Н. Чертков. Е. Ю. Кузьмина-Караваева. — *Краткая литературная энциклопедия*. Т. 3., М., 1966. С. 878—879.

¹⁴ Упомянутое стихотворение П. Антокольского «Встреча» (27) развивало, как и корреспондирующий с ним образец Шенгели, легенду о том, что памятник А. С. Пушкину, доставляемый к месту установки на Тверской бульвар, повстречался с похоронной процессией А. П. Керн. Стихотворение Шенгели было опубликовано Н. Л. Манухиной лишь в 1968 г. (28).

ЛИТЕРАТУРА

1. В. А. Черных. Комментарий.— Анна Ахматова. Сочинения. Т. 1. Стихотворения и поэмы. Изд. 2-е, исправленное и дополненное. М., 1990. С. 398—478.
2. РГАЛИ, ф. 2861, оп. 1, ед. хр. 136.
3. РГАЛИ, ф. 2861, оп. 1, ед. хр. 381.
4. Е. И. Лямкина. Вдохновение, мастерство, труд (записные книжки А. А. Ахматовой).— Встречи с прошлым. Вып. 3. Изд. 3-е. М., 1987. С. 353—392.

5. РГАЛИ, ф. 2861, оп. 1, ед. хр. 102, л. 8 об.
6. Георгий Шенгели. «Анне Ахматовой». — Литературная учеба. 1989. № 3. С. 12—163.
7. ОР РНБ, ф. 1073, № 630, л. 1—1 об.
8. РГАЛИ, ф. 2861, оп. 1, ед. хр. 8, л. 27—27 об.
9. Д. Сегал. «Сумерки свободы»: о некоторых темах русской ежедневной печати 1917—1918 гг. — Минувшее. Исторический альманах. 3. Paris, 1987. С. 131—196.
10. Анна Ахматова. «Автобиографическое сообщение»: публикация В. К. Лукницкой. — Наше наследие. 1989, № 3. С. 83—85.
11. Анна Ахматова. Слепнево. — Анна Ахматова. Сочинения. Т. 2. Проза. Переводы. М., 1990. С. 276—277.
12. Новости дня (Пг.), 22 апреля 1916 г., № 58. С. 4.
13. Георгий Шенгели. Валерий Брюсов. Публикация М. А. Шаповалова. — Литературная Армения, 1980, № 9. С. 93—101.
14. Биржевые новости (Пг.), 18 апреля 1916 г., № 1505. С. 6.
15. РГАЛИ, ф. 2182, оп. 1, ед. хр. 530.
16. Л. В. Горнунг. Встреча за встречей. — Литературное обозрение, 1989, № 6. С. 67—77.
17. Анна Ахматова. Избранное. Стихи. (Ташкент), 1943.
18. РГАЛИ, ф. 2861, оп. 1, ед. хр. 113.
19. К. Видре. «Там, в Ташкенте». — Нева, 1989, № 6. С. 198—201.
20. Л. К. Чуковская. Записки об Анне Ахматовой. Т. 2. Paris, 1980.
21. И. Кашкин. Традиция и эпигонство (об одном переводе Байроновского «Дон-Жуана»). — Новый мир, 1962, № 12. С. 229—240. (Перепечатано в: И. Кашкин. Для читателя-современника. М., 1977. С. 404—426).
22. М. Л. Гаспаров. Неизвестные русские переводы байроновского «Дон-Жуана». — Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1988, № 4 (июль-август). С. 359—367.
23. Георгий Шенгели. «Звезды, бури и песни...» Публикация М. А. Шаповалова. — Литературная Россия. 23 сентября 1988 г., № 38 (1338). С. 21.
24. ОР РНБ, ф. 1073, № 1051.
25. РГАЛИ, ф. 2861, оп. 1, ед. хр. 106.
26. Е. Кузьмина-Каравоева. Скифские черепки. СПб., 1912.
27. Новый мир, 1955, № 7. С. 109—110.
28. День поэзии. М., 1968. С. 216—218.

Г. А. Левинтон
Санкт-Петербург

ИЗ ЧЕРНОВИКОВ А. РИВИНА

Пушкин сосчитает
кого не хватает
Харджиев вспомнит
и забудет обо мне

только жалко волюшки
во широком полюшке
солнышко на небе
и любовь на земле

А. Ривин
Из черновиков

В последние двадцать с небольшим лет появилось уже несколько публикаций стихов А. Ривина¹, в том числе и в России², его имя вошло также в немецкую антологию К. Боровского и Л. Мюллера³, но многое остается ненапечатанным и неразысканным. Мало что прибавилось к биографическим сведениям о поэте. Дата его рождения до сих пор оставалась неизвестной (см. ниже), Э. Сотникова называет в качестве места рождения Минск, но выяснить источник этих сведений пока не удалось. Попытки обнаружить его дело в архивах университета окончились неудачей, ничего не известно также о дате и обстоятельствах его смерти. По некоторым сообщениям, он не осуществил своего намерения попасть на фронт и остался в блокированном Ленинграде. Так, Я. М. Смоленский говорил нам, что видел его в январе 1942 г. в здании филфака, куда Ривина пускал греться А. П. Рифтин. Человек в положении Ривина едва ли мог эвакуироваться, но еще меньше шансов было у него выжить в ту зиму. Таким образом, наиболее вероятная дата смерти — зима-весна 1942, причем погиб он, вероятно, от голода (никаких указаний на арест или подобную судьбу нам не встретилось). По-прежнему не известно, как уже приходилось отмечать, даже его отчество⁴.

В архиве Т. Ю. Хмельницкой сохранились пять черновых тетрадей Ривина, часть записанных в них текстов повторяется в копии 30-х гг., и из нее они (кажется, скопированные в 70-е гг. Е. Г. Эткиндом) попали в машинописный свод, циркулировавший в Ленинграде и отраженный в упомянутой публикации Кузьминского. Тетради производят довольно странное впечатление. Это, по существу, поток сознания человека, мыслящего в литературных формах; здесь чередуются черновики писем, возможно, никогда не переводившихся в чистовики, на-

броски прозы, черновики стихов. Последние особенно интересны тем, что выявляют — или, скорее, смогут помочь выявить — особенности возникновения стихов Ривина. Речь идет не о «работе» над стихом или истории текста. Если в известных, запомненных и сохраненных современниками стихах Ривина, составляющих как бы признанный, канонический корпус, легко видеть имитацию неумелого стихотворства, неуклюжего стиха (ср. в приводимом ниже тексте отзыв о верлибре), то в черновиках наглядно видно, как подлинные стихи «вылупляются» из хаоса графоманского стихотворного потока сознания. В них граничат «графомания как прием»⁵ и подлинная безвкусица («тошнит стихами», по выражению Гейне), этот бесконтрольный, почти не обрабатываемый поток еще не отброшен, стихи из него не выделены. Отметим хотя бы то показательное обстоятельство, что черновые тексты в этих тетрадах по длине намного превосходят обычные стихи Ривина (если исключить поэмы или поэму⁶), что, как кажется, говорит об их «вспомогательном» характере; потом их этого хаоса⁷ могли быть извлечены (и отделаны) законченные стихи, подобные тем, которые были известны слушателям Ривина. Разумеется, публикатор не вправе сам проделать эту операцию, и вообще подобные черновики представляют сложную проблему для исследователя и издателя. Не предвосхищая сейчас будущих текстологических решений (чужих или своих собственных), ограничимся одним соображением. Если стихи Ривина действительно представляют собой образцы подлинной поэзии и факт истории русской литературы (в чем уверен автор настоящих заметок, и эту уверенность, очевидно, разделял и адресат настоящего сборника), то возможность заглянуть в эту — даже слишком наглядную — лабораторию представляет несомненный интерес. Поэтому позволим себе далее привести несколько текстов с минимальным необходимым комментарием.

1. Дата рождения Ривина

Год рождения Ривина, кажется, можно установить с большой долей вероятности по его стихам. В одной из его черновых тетрадей есть довольно неразборчиво записанное стихотворение (тетр. 1, л. 10), которое мы приводим главным образом ради биографических сведений (знаки препинания в оригинале отсутствуют, большие буквы расставлены непоследовательно и введены нами в словах *Негрин* и *Староневском*, зачеркнутые варианты приводятся в квадратных скобках, конъектуры — в угловых):

В тот год когда чешская горькая свобода плакала
 Мою Испанию из-за (угла)⁸ убили
 И жизнь меня совсем совсем совсем закалила
 В помойной яме я запел о Нине

Когда с работы вытюривали безжалостно
 Валерий Чкалов взял себе разбился
 японцы и китайцы грызлись яростно
 Миаха подлый изменил и Негрин скрылся
 на Староневском детвора Астурии
 играла вечером оркестром духовым
 [ревели] журчали трубы золотые фурии
 и сладок был бы всем хихонский дым
 Весною все болели гриппом — Андалузцы и скобари
 семнадцатого выпала снежная (нрзб. ульммала?)
 в кинах шел Петька

где тимачки мои

боюсь пока добуду чтоб Тарасова не протухла
 Куда нам плыть Довольно продолжать
 я неумен как мне вчера сказали
 и я безволен это еще [легче] проще доказать
 и не влюблен — Нина она совсем разная

Через 2 м(еся)ца 24 года мне
 и я всегда хожу небритый
 по общежитиям стараюсь (в вышине?)
 а дома у себя (похоже?) (виды?)
 Я понял Нина это бог как Сталин
 она грузинка как и он
 Куда нам плыть Нас рано обосцали
 И вот обосцанные мы живем.

Адресатка стихотворения Нина фигурирует в ряде стихов, посвящений и черновых писем в тех же тетрадах (кроме того, что она грузинка, ничего установить о ней пока не удалось). Биографический «ряд» здесь разворачивается на фоне исторического⁹, и, как нетрудно увидеть, упоминаемые исторические события относятся к 1938 — началу 1939 гг.: оккупация Чехословакии (октябрь 1938 — март 1939), гибель В. Чкалова (15 декабря 1938), японско-китайская война (с 1937), победа франкистов (март 1939). Видимо, современному читателю нужно специально пояснить, что «Петька», который шел «в кинах» — это не «Чапаев», а «Петр I» (1-я серия — 1937, 2-я — 1938), в котором Екатерину играла А. К. Тарасова (1898—1973); *тимачки* — частое у Ривина слово, значит «рубли». На Староневском пр. был (с 1937 г.) детский дом для испанских детей¹⁰, которых вывезли из порта Хихон в Астурии (откуда тема «дыма отечества»). Очевидцы подтверждают и грипп, свирепствовавший весной 1939 г. Генерал Миаха — глава хунты обороны Мадрида — перешел на сторону Франко в марте 1939 г., Х. Негрин, глава последнего республиканского правительства, с этого же времени находился в эмиграции и возглавил правительство в изгнании¹¹. Параллелизм первых двух строк также указывает на март 1939 г. и относится именно к совпадению двух со-

погас твой детский взгляд [потух] твой [синий]
 заснули числа заумь растеклась
 [и память гения]
 по ртам живых детей по [детским] ртам
 [и даже у меня]
 по малым солнцам глаз
 дождь слез блеснул и прошумел в ничто

[верлибр? — это же л. 34 об.
 Нельдихен даже мог
 О хоть бы ты Владимир их обжег
 И] [хоть ду]
 И Пастернак уже не может цокать И Пастернак [давно
 забросил цокать]

лет в пятьдесят
 [при жизни мертв
 остался]
 последний из отцов моих}

и дочерикались л. 33 об.

Всё выжгло всё прошло
 И Пастернак не хочет больше цокать
 Поэзия в венце терновом далеко отсюда к югу¹³
 в каменной пустыне
 целует теплый труп целует [труп]
 последнего из всех великих века¹⁴
 веселого как песня человека
 с лучистыми глазами.
 Дни живут.
 А Федерико с нами нет.
 и Велемира нет и [нет Хлебникова]
 О если там в бурлении планет
 Есть тот же стройный мир
 нерасторжимый
 который жил внутри меж них что внутри [их двух]
 здесь лежат что [там] лежат
 пролей слезу мой ближний мой любимый слезу [по ним]
 мой марсианский старший брат¹⁵

Несомненно, продолжением этого наброска является текст из той же тетради (л. 21 об.— 22 об. и окончание на л. 29 об.)¹⁶:

Но там не плачут тепленькой водичкой л. 21 об.
 а крепким пламенем из диких глаз
 там с земли наши мысли ловят радисты
 и дальше, на Венеру их выстукивает Марс

[там видят н]

Там знают час когда родится новый Goethe¹⁷

там знают час когда за Лорку отомстят

Вы, вышние что с нами здесь живете

л. 22

стихи как пули льются и свистят

они бегут как юркие планеты

как [смуглые] [легкие]

{вокруг самой [разго] быстрой быстроты

и новые рождаются поэты

и воскресают мертвецы}

вокруг сквозного солнца быстроты

и новые рождаются поэты

[и песни новые]

и все живут торопятся как ты.

И нету смерти в этом вечном беге

все от Гомера до меня

бессмертные воздушные олени

л. 22 об.

мы мчимся вдаль собак дразня

Кто говорит, что Лорку убили

как можно убить этот зной

этот день когда солнце усталое(?)

солнце [бледное] [белое]

в мыле

притворяется ночью луной

[кажется] [выглядит] ночью

Умерла Фамарь Давида дщерь нагая

[так пускай]

[умирает] [братом осквернена]

[лучше брата]

л. 29 об.

брат ее всю голую сжимает

голую [возьмет]

а Давид над арфою рыдая

ножницами струны состригает

жизнь длится в музыке текучей

музыке [тягучей]

в дерганьи моих проклятых губ

марс любитесь земною бурей

Хлебников живет в гробу.

3. Из ривинской «космогонии»

Позволим себе опубликовать здесь еще одно стихотворение, также черновое (тетрадь 3, л. 4 об.— 6 об.), связанное с частыми у Ривина космогоническими мотивами. В сносках мы приводим лишь небольшое число наиболее значимых параллелей.

Когда в луне прорезались глаза

она из звезд сама себе пенсне сковала¹⁸

смотрела вниз

внизу была гроза
и молнии сыпались как из сеновала

Луна устала от всего как я
и щеку подперла, глаза зажмуря
а молнии лились в три ручья
и как зегзица куковала буря¹⁹

Там на глубоком дне глубоких вод
вода лежит небурно и спокойно
и люди чешут наверху [не] живот
[и думают что]
и вниз плюют достойно
и вот летит меж струй плевков
[разбухлый] на водную луну похожий
он тоже бел он тоже желт
и он глаза имеет тоже

о какой прекрасный кус ин тохес²⁰
так лететь сквозь воду и ее биенья²¹
рыбочек как дохлых кошек коцать
им самим на удивленья²²

И упасть на дно большой медузой²³
увеличенной разбухлой
розовой как крови узы²⁴
как луна краснеющей и тухлой
[чтобы сет]
Сеть(?) и кверху подлетишь как птица
на ходу засохнешь плотью злою
и сухой как листья камбалою
в рот к слюне родимой возвратиться
О не думайте что там луна
что ничего не видит
здесь она

у нее такие губы²⁵
у нее глаза и зубы
только вот носа провалена

ничего — дает познание опыт
по чешуйкам гноя его копят
по кусочкам носа его копят
в скорби жидкой как понос²⁶
говорят что русские плохие
Ковалев то жил в России
он луна и Гоголь хищник
пишет роман о луне безносой²⁷
Сквозь слои и ветра и тумана
сквозь свои же толстые лучи

[Это] он
и Гоголь [Русь на Киев]

нехватящий кусок романа²⁸
 на земле Небесной получи [поищи]
 Вот он по столицам мира ходит
 и на берегу воды сидит
 и плевков тот собственный находит
 ходит с рыбой хитрой на груди²⁹ рыбой [хитрый]
 Люди будьте как луна
 улыбайтесь как она
 лица ждите носа
 без поноса

Нужно заметить, что тема носа — не чисто цитатная: *мальчиком-носом*³⁰ Ривин в черновиках (стихах и прозе) именуется кого-то из своих друзей³¹, насколько можно судить по контексту, — Всеволода Карачаровского, мужа Веры Рольник, имя это приводится в письме Э. Ш. (см. примеч. 1), цитируемом в «Антологии голубой лагуны»³². Видимо, к нему же³³ обращено стихотворение «Вот придет война большая».

П Р И М Е Ч А Н И Я

¹ Зарубежные публикации: 1) [без заглавия, цикл стихотворений] Публикация Э. Сотниковой.— *Сион*, № 21, Тель-Авив, 1971; 2) Казнь Хлебникова [без подписи публикатора].— *Neue Russische Literatur, Almanach* 1, 1978; 3) Г. А. Левинтон. Стихотворение Александра Ривина.— *Глагол* [вып. 1], Ардис, Ann Arbor, 1977; 4) Александр Ривин. Прогулка к поэме (Публикация Г. А. Левинтона).— *Neue Russische Literatur, Almanach* 2—3, 1979—1980. В первой из этих публикаций оказалось много опечаток, исправленных во второй, к этому можно добавить, что опубликованное в «Глаголе» стихотворение «Вот так на небе стынет вязкость», обращенное к Пастернаку, получило в авторизованной машинописи 30-х гг. название «Ледоходу и человеку», отсутствовавшее в автографе (реминисценция названия стихов Маяковского «Товарищу Нетте, пароходу и человеку»). Для этого стихотворения (как, может быть, и для строк о Пастернаке в приводимом ниже стихотворении) существенно сообщение С. В. Поляковой (в письме к нам 7 декабря 1989): «Вспомнила, что А. писал Пастернаку, но ответа не получил». Особняком стоит обширная публикация в антологии К. К. Кузьминского *The Blue Lagoon Anthology of Modern Russian Poetry. Newtonville, 1980. Vol. 1. Pp. 45—67* и дополнения в последующих томах; поскольку дополнения представляют собой в основном поношения автора этих строк (исключения составляют неизвестные стихи Ривина, видимо, вполне достоверные, сообщенные Э. Ш.— инициалы не раскрыты), то позволим себе не останавливаться на этом нелепом издании (которое американские коллеги именуют «голубой лужей», что весьма точно характеризует эту свалку разнородного и разнокачественного материала); отмечу только, что тексты, случайно попавшие в руки Кузьминского, представляют собой незавершенные черновики наших первых попыток текстологической и комментаторской работы над стихами Ривина и совершенно не достоверны (см. рецензию G. Janeček'a в *Slavic and East European Journal. Vol. 25. №3. P. 131*).

² «Забывтый поэт». Стихи Александра Ривина.— *Звезда*, 1989. № 11. С. 178—193. Надеемся, что набоковская мотивировка этих кавычек не озадачила читателей.

³ *Russische Lyrick. Von der Anfängen bis zur Gegenwart. Russisch / Deutsch, Hrsg. von Kay Borowsky u. Ludolf Müller/ Stuttgart, 1983.*

⁴ Ср. ниже прим. 6. Имя его все-таки можно считать установленным. Видимо, привычка Ривина пользоваться только уменьшительным именем породила версию о полном имени Алек, которой придерживался Н. И. Харджиев (под этим именем и опубликована «Казнь Хлебникова», ср. *Звезда*, 1989, № 11. С. 178). В стихах Ривин всюду пишет свое имя через «и» («Пиф-паф ой-ой-ой / умирает Алик мой» и др.), его сокурсники неизменно подтверждают, что Алик было именем уменьшительным. С. В. Полякова, прочитав о версии Н. И. Харджиева, писала нам (7 декабря 1989): «Могу также с абсолютной точностью утверждать, что полное имя Алика — Александр. Это подтверждают следующие шуточные строки Мирона [Левина]: „Однажды Александр Ривин попал не в дождь, а просто в ливень“».

⁵ К Ривину эту формулировку впервые применил Р. Д. Тименчик, кажется, задолго до того, как такая работа в самом деле была написана (на другом, разумеется, материале).

⁶ Известны два текста, которые могут быть названы поэмами: «Поэма горящих рыб» (беловой автограф в собрании Т. Ю. Хмельницкой) и «Рыбки вечные» (известная в позднейших списках), однако весьма вероятно, что это варианты одного текста, пространный и краткий (в этом случае второй следует считать более поздним, хотя автограф его пока не известен). К первому названию ср. у Мандельштама («Век», 1922): «Кровь-строительница хлещет (...) и горячей рыбой мечет / В берег теплый хрящ морей»; к теме крови ср. в самой поэме: «Кровь моя говорить не училась / и стихом ее выкачать жаль», «Голод и кровь людей равняют», «Сердце плавает в тарелке с кровью / теплый суп / попробуй пей / Я люблю тебя такой любовью / Что она теплее всех супей» — и к теме века: «Век выходит из орбит / и пахнет вещью (...) легли века ребристые ничком / на позвонки календарей».

Корректу р н о е п р и м е ч а н и е: Сейчас фрагменты этой поэмы под названием «Поэма горящих рыбок» опубликованы В. А. Каменской и О. М. Малевичем с предисловием Т. Ю. Хмельницкой в: *Новый мир*, 1994. № 1. С. 156—161. Они же приводят отчество Ривина: Александр Иосифович — Там же. С. 161. После смерти Т. Ю. Хмельницкой ее архив находится у ее душеприказчицы.

⁷ Для Ривина это термин космогонический, хотя он и произносил его (судя по рифме) с ударением на последнем слоге.

⁸ Предлог из-за вставлен в уже написанную строку, вероятно, недописано что-то вроде «из-за (угла?)».

⁹ И, разумеется, литературного. Так эпитет «мою Испанию» относится не столько к политическим, сколько к литературным привязанностям Ривина, к его занятиям испанской поэзией, в частности, в тетрадах содержится целый цикл стилизаций или вольных переводов испанских стихов (источники пока не установлены), по слухам, он переводил Лорку (см. также публикуемое ниже стихотворение). Он пытался и сочинять стихи на ломаном испанском, как и на других языках (английском, французском, немецком). В этом контексте естественной оказывается повторяющаяся пушкинская строка, но более любопытна появляющаяся в финале реминисценция, условно говоря, тючевского исторического мотива («я рано встал»), превращенного в скатологическом контексте в чисто крученыховский сдвиг: «нас рано», семантически поддерживаемый следующим словом. Судя по его футуристической ориентации, Ривин вполне мог знать «сдвигологию» Крученых и ее скатологические ассоциации. Отметим еще любопытную паронимию: *вытуривали* — *Астурии*.

¹⁰ Современники (в частности, Ф. А. Перельман) вспоминали, что Ривин много бывал там и представлялся детям un roeta guinado (это самоназвание есть в его «квази-испанском» стихотворении, из тех, которые упоминались в предыдущем примечании).

¹¹ Остается неясным (и непрочитанным) слово в конце 14-го стиха. Здесь, скорее всего, можно было бы ожидать какое-то собственное имя, значимое в военном или политическом контексте эпохи (типа «Снежный Верден»), однако очевидцы испанской войны ничего похожего не вспоминают, не удалось найти ничего похожего и в связи с японско-китайской войной. Вполне возможно, что слово вообще неверно прочитано и значит что-то совсем иное, но более внятного чтения нам найти не удалось. Пользуюсь случаем поблагодарить за помощь Д. П. Прицкера.

¹² Реминисценция Маяковского: «и, серенький, чирикать, как перепел» (о Северянине, ср.: «все на одно лицо»), ср. ниже зачеркнутое упоминание Маяковского: «Владимиру поставьте монумент». Цитаты из Маяковского у Ривина очень многочисленны, не только в стихах, но и в письмах (черновых, другие нам не известны). Однако выпад против Гумилева может носить «партийный» футуристический характер и не обязательно отражает реальное отношение к нему (по предварительным наблюдениям, слой гумилевских цитат оказывается довольно значительным).

¹³ Учитывая, что речь идет об Испании, ср.: «А далеко на севере в Париже...»

¹⁴ «В полдневный жар в долине Дагестана», ср. «терновый венец» в предыдущей строке.

¹⁵ Странное скрещение мотива Маяковского: «Если Марс, и на нем хоть один сердцелюдый» («Про это») и мандельштамовской формулы поэзии «обменяться сигналами с Марсом». Подобное соседство источников находим, между прочим, в «Даре» Набокова (это наблюдение отражено в комментарии А. А. Долинина к роману). Со статьями Мандельштама сопоставимо и определение (ранней) поэзии Пастернака — *цокать*. Вообще мандельштамовские цитаты в стихах Ривина составляют важный слой (ср. хотя бы в тех же тетрадах: «Американка в сорок лет / Без мяса хуже, чем скелет»), еще более любопытны совпадения с поздним Мандельштамом (возникает вопрос о том, каким образом Ривин мог знать его стихи 30-х гг.).

¹⁶ В отличие от других, тетрадь № 5 общая и заполнялась явно не подряд. Во всяком случае, другого начала для приводимого далее фрагмента в тетради обнаружить не удалось, фрагменту предшествует окончание длинного прозаического текста и завершающее его двустишие: «Поцелуйте меня в зад все маленькие ученые и большие карьеристы все дохляки евреи вы или русские

Не верь аспиранту о дева младая
он и в любви аспирант»

¹⁷ Здесь латинская графика важна, видимо, потому, что имя Гете произносилось обычно с [е] и мягким [ʹ] — [geʹe] (ср. у Маяковского рифму *паркете — Гете*).

¹⁸ Ср. начало другого «космогонического» стихотворения: «Когда хаос сгушался в мирозданье / Кто мог уже тогда понять хаос». В поэме «Рыбки вечные» есть пассаж: «Когда я лицо ваше кислое вижу, / Улыбку детей и живот муравья, / О как я природу тогда ненавижу! — / Зачем это сделал не я, не я? / Зажег я солнце над землею. / Луну из льдинок я сковал, / И звезды колкою золою / На небеса нацеловал» (пунктуация поздней копии).

¹⁹ Невозможно не отметить цитату из «Слова о полку Игореве» в сочетании, кажется, с отдаленными ассоциациями «Ермака».

²⁰ «Поцелуйте меня в зад» (идиш).

²¹ Напрашивается сопоставление со знаменитым стихотворением Тинякова о *плевке-плевочке*.

²² Рыбы — важный символ у Ривина, учитывающий наряду с прочим и христианский аспект этого символа. В частности, рыба может выступать как метафора слова (см. стихотворение «Я языка просил у плена» — *Звезда*. 1989 № 11. С. 182).

²³ Медуза как существо из слизи фигурирует в прозаическом наброске в тетради 4, л. 3, где кусочки медуз обшивают шелком, чтобы сделать виноград, потом эти кусочки превращаются в глаза (ср. начало стихотворения). Слизь, слякоть полуиронически-полусерьезно описываются как первоэлемент космоса и человека («кусочек слякоти в чужой утробе»), ср. «В начале было Нина / В начале была музыка / огонь и слизь, / Музыка заиграла и слизь поглотила огонь и зажглась / Стала горячая ёкающая запульсировала задышала / Нина ты жизнь, Кавказ, Кавказ (...)»

²⁴ *Розовая кровь* — Державин («Русские девушки») и Мандельштам («Я по лесенке приставной» и «Я не знаю, с каких пор...»).

²⁵ «Мойдодыр». Очень характерный для Ривина прием цитирования общеизвестного и как бы внелитературного (детские стихи, шлягеры и т. п.).

²⁶ Обыгрывается старое значение «скорбь — болезнь».

²⁷ Реминисценция не только «Носа» (Ковалев), но и «Записок сумасшедшего», ср. также примечания ниже. Ср. о луне «после смерти земные убийцы / Отправляются жить на луну» («Это было под черным платаном».— *Звезда*, 1989. № 11. С. 181).

²⁸ Т. е. второй том «Мертвых душ»?

²⁹ Ср. в «Рыбках вечных»: «Если счастья нет, пускай хоть горе / Будет нашим счастьем... / Рыбий нос! / У меня на сердце, как на море, / Ходят рыбы длинных слез. / Плещут слезы, шевелят хвостами, / Трутся теплой головой. / У меня на сердце, под часами, / Кто-то плавает... Живой...». Ритмико-синтаксическое совпадение со стихотворением «Мастерица виноватых взоров» здесь рассматривать невозможно.

³⁰ Это, разумеется, аллюзия на сказку Гауфа «Карлик-нос», но, видимо, в контаминации с другой его сказкой, «Маленький Мук».

³¹ Ср. прозаический набросок:

«Преди- или послесловие
„Нос не по Гоголю“

Это претенциозное название должно иметь подтекстовку «лирическая повесть из жизни [живы] моих хороших знакомых. Вся претенциозность в том, что знакомые эти живые люди, которые на самом деле есть и публиковать эту повесть нельзя потому что она правда». (тетр. 5, л. 9).

³² Имя Веры Рольник мелькает в ряде черновых стихов, насыщенных «домашней семантикой», например (тетрадь 3, л. 1): «О моя Вера, о моя Вера / Ты моей жизни мера / Все прочее — химера / Реальность только Вера» или — финальная вариация рефрена другого стихотворения: «Все мы в жизни только малохольники / и коптим социализм в СССР / но не те вы коммунисты Рольники / хоть и вы как мы на эр» (тетрадь 1, л. 7, оба стихотворения датированы 13 марта). На фоне других упоминаний и реминисценций из этих поэтов в первом примере не исключена отдаленная реминисценция из Хлебникова, а во втором — очевидна цитата из «Юбилейного» Маяковского, ср. ранее в тексте: «мои вы Рольники / вы на эр и мы на эр / Нам в веках стоять / так тесно рядом / Как и в жизни с Носом с Носом с Носом / рада с Сеовой ты порвать», и там же: «раз живет с тобою мальчик-нос». Эти примеры, кроме первого, взяты из того же стихотворения «Американка в сорок лет...», из которого взят и эпиграф. Приведем ближайший контекст из этого длинного стихотворения: «по штатам бродят бамы и хобо (описка: хово) / и кзбы (sic! вм. копы?) по вагонам ловят их /

жена выходит по китайски лоба / но как сказать что смерти я жених? // Курносая la samarade она зовется по французски / и любит крепко le grog amérisain / не больше чем любил его один пиита русский / который храбро убивать себя умел / под титьку только десять грамм свинца. / и тепленького в морг потащат стервеца / ты будешь длинный как червяк / и белый белый как маца // Пифпаф ой-ой-ой / умирает Алик мой / умирает мой брюнет / умирает мой поэт // А кто же жить останется (...) и дальше кус ин тохес / шпалер к титьке дулом и налево / Пушкин сосчитает / кого не хватает / Харджиев вспомнит и забудет обо мне / только жалко волюшки / во широком полюшке / солнышко на небе / и любовь на земле / Ай на черный Терек / да на черный Терек / трахнули татары 40 000 лошадей / вот мы и загнулись / кус ин тохес, Верик / какая тебе разница там я или здесь (...).

³³ А не к Всеволоду Багрицкому, как иногда приходилось слышать (видимо, это продиктовано контактами Ривина с московскими поэтами этого поколения, у него есть также стихи, посвященные Э. Багрицкому — «Стихи о Диделе и Эдуарде»). Посвящение, известное нам по варианту, опубликованному Э. Сотниковой (указ. соч. с. 192, со ссылкой на ж-л. «Евреи в СССР»): «Посвящается другу Севе, который будет убит на будущей войне» — в авторитетных списках отсутствует и вполне может быть апокрифическим, дополненным на основании сюжета стихотворения. Во всяком случае, если посвящение было сделано самим Ривиним, оно оправдалось по отношению к обоим потенциальным адресатам.

ИЗГНАНИЕ, ЭЛЕГИЯ И ОДЕН В «СТИХАХ НА СМЕРТЬ Т. С. ЭЛИОТА» БРОДСКОГО¹

«Тема смерти,— пишет Бродский в эссе об Ахматовой,— лакмус поэтической этики. Жанром «In memoriam» часто пользуются для выражения жалости к себе, для упражнений в метафизике, доказывающих подсознательное превосходство уцелевшего перед павшим» (Скорбная муза, 68)². Высказывание это во многом автореферентно и может служить лакмусом этики и эстетики самого Бродского. Вариации этой мысли находим в важных эссе Бродского о Цветаевой и Одене (Less, 195—96, 361), а также в некоторых из его элегий. Жанр «In memoriam» приобретает у Бродского особую многомерность, когда в стихотворении сходятся темы смерти поэта, национальной поэтической традиции, изгнания и элегии. Пожалуй, наиболее ярким произведением в этом роде являются «Стихи на смерть Т. С. Элиота», написанные молодым Бродским в северной ссылке в январе 1965 г.³ Учитывая время и место написания стихотворения, можно утверждать, что оно отражает поворотный момент не только для самого Бродского, но и для всей русской поэзии послесталинской эпохи. В «Стихах на смерть Элиота» Бродский осознанно демонстрирует принцип, который послужит основой его зрелой поэтики: он говорит о смерти одного западного поэта (Элиота) «скорбным языком» элегии другого западного поэта (Одена) и тем самым как бы устраняет из стихотворения смерть⁴. Делая это, Бродский выходит за пределы русской поэтической традиции с тем, чтобы ее заново открыть.

Почему же Бродского тянуло к этим иностранным поэтам и особенно к Одену? Такой вопрос подводит к повороту темы в духе Гарольда Блума, который считает, что поэтическое влияние — это «болезнь самосознания» и любой «сильный» поэт «обречен на узнавание глубинных движений своей души через призму других личностей» (Bloom, 26—29). Подобный «диагноз» безусловно применим к Бродскому — среди современных русских поэтов трудно отыскать такого, который был бы в большей степени подвержен «блумовской болезни» с ее «комплексом беспокойства, автокарикутуры, искажения и упрямого ... ревизионизма» (Bloom 30). Ближайшим предшественником Бродского здесь является Мандельштам периода высокого модернизма 30-х гг., который, создавая собственную нишу в литера-

туре, занимался упорным приручением иностранных элементов и «чужих» голов. «Русский язык,— замечает Мандельштам,— так же точно, как и русская народность, сложился из бесконечных примесей, скрещиваний, прививок и чужеродных влияний» (Собрание сочинений, 245). В случае с Мандельштамом «примеси» были особенно сложные, так как он происходил из семьи евреев — выходцев из центральной Европы и остро чувствовал то, что в «Шуме времени» называет «родовым косноязычием». Все это не могло не повлиять на Бродского, который многим обязан Мандельштаму.

Однако вопрос о «чужаках» еще далеко не исчерпан. Оден, источник стихотворения Бродского, сам был в известном смысле чужаком, который писал под бременем долга Йейтсу и Элиоту. А предметом Бродского был Элиот — человек, «который жил в состоянии постоянного изгнания ..., как будто изоляция и одиночество были для него единственным выбором» (Kermode, 109). Таким образом, взаимовлияние иностранных источников и эгегических традиций в стихотворении Бродского может обладать дополнительными гранями¹. Как известно, Оден выбросил из «1 сентября 1939 г.» куски, которые слишком напоминали «Пасху 1916 г.» Йейтса. Однако «борьба» продолжалась, и в конце концов Оден вынужден был пойти на капитуляцию, заявив, что нечто чуждое вкралось в самую суть стихотворения и посему его не должно более включать в собрания сочинений (Callan, 156). Сходную модель отношения к предшественнику находим и в стихотворении Одена «Памяти Йейтса», где предмет притяжения и отталкивания служит известная элегия Йейтса «Памяти майора Роберта Грегори». Ко времени своего приезда в Америку накануне Второй мировой войны Оден буквально ненавидел «цветы последних романтиков», однако голос Йейтса продолжал звучать издали, не умолкая и становясь для Одена идеей фикс (Callan, 144). Позднее, говоря о долге Дей Люиса перед Харди, Оден писал: «Хотелось бы мне сказать то же самое о влиянии на меня Йейтса. Но, увы, по-моему, его влияние было дурным, и я не в силах простить его, хоть это и несправедливо» (Letter v—vi. Цит. по Callan, 144).

Что из этого знал Бродский, когда писал свои «Стихи» в 1965 г. и прозаическое эссе в честь Одена в 1983 г. («To Please a Shadow»)? С одной стороны, похоже, что Бродскому удалось расправиться со всеми эдиповыми демонами с лихостью культурного конкистадора. В советское время многие западные культурные традиции оказались либо преждевременно забытыми, либо мало известными. Поэтому их открытие для русского читателя было заслугой и, насколько можно судить по многочисленным высказываниям Бродского, его нимало не беспокоил тот факт, что он шел по пути, уже пройденному Донном, Оденем или Милошем. Более того, Бродский прямо и без вызова заявлял, что не страдает комплексами, наподобие блумовского (Кнох, 383), причем его слова кажутся правдивыми, хотя, конечно, психоаналитики поспешат заметить, что таковые заявления суть защитный механизм и посему доказывают наличие комплекса.

Однако поэты, которых открывал Бродский, не принадлежали русской традиции, и, следовательно, он мог по праву чувствовать себя не эпигоном, а первопроходцем. Крупные поэты всегда вступают в схватку с предшественниками, но борьба эта лишена полемической остроты, если «отцы» и «дети» принадлежат к разным традициям и первые не оставляют последних в тени. Блумовские схемы отхода от первоначальной модели или ее завершения работают, когда поэт (скажем, Оден) ощущает в своем языке и национальной традиции тяжкий груз слов предшественника (скажем, Йейтса). Но как быть с терзаниями по поводу поэтического первоинства, если слова предшественника были произнесены на иностранном языке?

Изгнание

В поэзии Бродского очень рано наметились черты «скитальческого, незацен- трованного, контрапунктического видения», которое (согласно Эдварду Саиду и некоторым другим) сопутствует изгнанию (Mild, 55)⁶. В январе 1965 г. Бродский, осужденный за тунеядство, отбывал ссылку в далекой северной деревне Норенской Архангельской области. Несмотря на почти полную изоляцию (а возможно, именно благодаря ей), его поэзия шагнула далеко вперед⁷. Сам Бродский не принимает понятия «поворотный пункт», по крайней мере применительно к собственной жизни (Less 17), однако можно утверждать, что в поэтическом развитии Бродского ссылка явилась важнейшей вехой: с середины 60-х его голос приобретает новое, более мощное, одическое звучание. Этим он отчасти обязан чтению современных англо-американских поэтов и особенно Одена. Бродский впервые познакомился с английской поэзией в русском переводе в Ленинграде, но в ссылке получил возможность читать ее в оригинале. Бродский вспоминает в «To Please a Shadow»:

Так случилось, что следующая возможность внимательно ознакомиться с Оденом предоставилась мне, когда я отбывал срок на Севере, в деревеньке, затерянной среди болот и лесов, недалеко от Полярного круга. На этот раз в моем распоряжении оказалась антология на английском языке, присланная одним московским другом. В ней было довольно много Йейтса, которого я нашел слишком риторичным и неряшливым по отношению к метрам. Был и Элиот, который в те дни безраздельно царил в Восточной Европе. Я намеревался читать Элиота. (Less 361)⁸

О связи Бродского с Оденом речь пойдет далее, а пока отметим следующее: 1) В 1965 г. Бродский находился в изгнании в самом прямом смысле слова — в ссылке. 2) Из числа англоязычных поэтов в это время его больше всего занимал Элиот. 3) Элиот умер в январе 1965 г., и его смерть дала толчок написанию стихотворения, основанного на оденовском «Памяти У. Б. Йейтса» («In Memory of W. B. Yeats»), где говорилось о смерти выдающегося поэта в январе другого года (1939). 4) Все поэты, вовлеченные в эти сплетения вокруг надгробного жанра, бы-

ли — в том или ином смысле — изгоями, изгнанниками. Йейтс был ирландским националистом, который писал по-английски; Элиот — американцем, который эмигрировал в Англию и принял англиканство; Оден — англичанином, который эмигрировал в Америку (и не куда-нибудь, а в Нью-Йорк); а Бродский был русским евреем, который, находясь в северной ссылке, начал поэтическую эмиграцию в англо-американскую традицию⁹. Подобные пересечения границ не могли не привлекать Бродского — пусть еще не всегда осознанно.

Приведем любопытное высказывание Бродского об изгнании в статье, посвященной разбору стихотворения Одена «1 сентября 1939 г.». Комментируя строчки «Exiled Thucydides knew / All that speech can say / About Democracy» («Изгнанный Фукидид знал все, что можно наговорить о демократии»), Бродский описывает попытки современного Фукидида заглушить жалость к собственной особе: «к самому себе Оден может применить понятие «изгой» «только в сниженном ключе, ибо это слово слишком чревато возможностью самовозвеличения» (Less 327—28). Изгнание, по крайней мере физическое, для Бродского совершенно несущественно. В лучшем случае, это — исходная точка пути, но никак не его конечный результат. Такой взгляд на изгнание вызван тем, что он слишком легко обрастает разного рода клише¹⁰. В XX веке серьезный поэт не может говорить об одиночестве и изгнанничестве навзрыд, с надрывом — необходимо приглушать тон и отвлекать внимание от собственной персоны. Бродский возвращается к этим мыслям в эссе о Цветаевой и Одене, чьи произведения являются для него олицетворением элегии и для которых он не жалеет похвал. Согласно Бродскому, Цветаева в своем стихотворении о Рильке («Новогоднее») и Оден в стихотворении о Йейтсе («In Memory of W. B. Yeats») сумели парадоксальным образом утвердить себя через многократное самоуничтожение. В этих произведениях собственное изгнание не выпячивается на передний план, а преобразуется в чувство утраты, вызываемое смертью великого поэта. Лирический элемент (скорбь по любимому человеку) соединяется с метафизическим (смерть как конечное пересечение границ), и в результате получается элегия в чистом виде.

Особенно интересны мысли Бродского о связи между острашением физическим (изгнанием) и острашением поэтическим (элегией) в голосе лирического героя в «Новогоднем». Цветаева пытается взглянуть на мир, покинутый Рильке, глазами души умершего и таким образом обретает возможность взглянуть на себя со стороны и избавиться от невыносимости своей боли, превратившись в другого. Такой ход очень типичен для самого Бродского. Цветаева переворачивает ситуацию траура и делает изгнанниками живых, которым недоступна потусторонность, где обитает теперь душа Рильке. Это довольно смелый прием, поскольку традиционно живые скорбят о том, что еще одна душа покинула этот мир (то есть происходит как раз то «возвеличение» за счет умершего, о котором говорит Бродский). Цветаева, которой нельзя отказать в эгоизме редкостного

масштаба, с одной стороны, избегает такого возвеличения, а с другой—все же обеспечивает себе исключительное положение, выделившись из общей массы скорбящих и превратив себя в глаз, «видящий» Рильке и то, что он «видит». Бродский придает этой строфе исключительное значение:

Навык остранения—от действительности, от текста, от себя, от мыслей о себе—являющийся едва ли не первой предпосылкой творчества, ... развился в случае Цветаевой до стадии инстинкта. То, что начиналось как литературный прием, превратилось в форму существования... Остранение является одновременно методом и темой этого стихотворения.

(Об одном стихотворении, 53—54. [Курсив мой.—Д. Б.]

Элегия

Рассмотрим более подробно, как понятие изгнания переработано в элегиях Одена и Бродского. Можно отметить ряд тематических и композиционных параллелей между стихотворениями: 1) Оба стихотворения состоят из трех взаимодополняющих частей с явным сквозным развитием. 2) В обоих случаях речь идет о смерти другого поэта, которая наступила в январе месяце. 3) В обоих стихотворениях для притупления «чувства утраты» используются особенности рифмы. 4) В обоих случаях в описание современного городского пейзажа вводятся элементы традиционной пасторальной элегии и любовной лирики. 5) Оба стихотворения сознательно апеллируют к идее национального поэта, а также национальной элегической традиции.

Оден начинает свою элегию описанием не умирающего Йейтса, а окружающего мира, который как бы реагирует на известие о смерти:

He dissappeared in the dead of winter:
The brooks were frozen, the airports almost deserted,
And snow disfigured the public statues;
The mercury sank in the mouth of the dying day.
O all the instruments agree
The day of his death was a dark cold day.
(Poetry, 48—49)¹¹

Он исчез в тусклой стуже:
Оцепенели реки, опустели аэропорты,
Снег искажил формы статуй;
Во рту меркнувшего дня упала ртуть.
О да, вся метеорология согласна—
День его смерти был темным холодным днем.

(Американская поэзия, 385).

Первый глагол стихотворения представляет собой эвфемизм, который тесно связан с последующим восклицанием «О да, вся метеорология», которое является апострофой — тропом старой, риторической традиции. Хотя, по всей видимости, стихотворение посвящено смерти Йейтса, смерти как таковой нет. Поэт «исчез» — это значит, что он переместился куда-то в другое место, так сказать, эмигрировал. Умирает не поэт, а окружающий мир, по которому разбросаны признаки смерти: замерзшие ручьи, пустые аэропорты, засыпанные снегом статуи. Оденковский лиризм, подчеркнутый неожиданным ямбом в строке «O all the instruments agree», звучит глухо, словно показывая, что традиционная тема природы, соперничающей кончину поэта, превратилась в заезженное и неуклюжее клише — столь же беспомощное, как и попытка измерить величину потери градусником. Похоже, что в строке «The day of his death was a dark cold day» покойником является не поэт (который просто исчез), а традиционный язык элегии, высокий элегический стиль. Оден как бы демонстрирует, что, наполненный густой аллитерацией и звучащий как органный реквием, язык этот потерял свою свежесть.

Чтобы мои рассуждения не показались праздными, приведу слова самого Одена, который в 1964 г. в письме к Стивену Спендеру говорит следующее: «Я ничего не могу сказать по поводу Йейтса, так как он — не по своей вине — стал для меня символом демона моей аутентичности, символом всего, что я должен изгнать из своей поэзии, — ложных эмоций, ходульной риторики, пустой звучности» (Osborne, 280). Утверждая собственную аутентичность и отмежевываясь от фальшивой риторики, Оден подмешивает к голосу Йейтса дребезжание пародии — ибо спасти подлинного Йейтса от греха самовозвеличивания могла только пародия¹².

Двадцатичетырехлетний автор «Стихов на смерть Элиота» вряд ли страдал тем комплексом эпигонства, который так изводил Одена. Подтверждение этому находим в рассказе Бродского о том, как он, получив в ссылке антологию английской поэзии, реагировал на стихотворение Одена:

По чистой случайности книга раскрылась на оденовском стихотворении «Памяти У. Б. Йейтса». Я был тогда молод и посему особенно увлекался жанром элегии — вокруг меня еще никто не умирал и не подавал повода для написания собственных элегий... Вскоре я понял, что даже структура стихотворения была данью умершему поэту — она повторяла в обратном порядке стилистическое развитие великого ирландца, вплоть до его ранних четырехстопников в последней, третьей части» (Less, 361—62).

Здесь не идет речь о пародии и той острой полемике с Йейтсом, в ходе которой Оден пытался отдать должное предшественнику, не потеряв однако собственного голоса. Похоже, что Бродский, говоря о дани умершему поэту и использовании его стиля, не видит неоднозначности этой «дани».

Не удивительно поэтому, что стихотворение Бродского исполнено «приличной случаю» тягучей красоты и звучности:

Он умер в январе, в начале года.
Под фонарем стоял мороз у входа.
Не успевала показать природа
ему своих красот кордебалет.
От снега стекла становились уже.
Под фонарем стоял глашатай стужи.
На перекрестках замерзали лужи.
И дверь он запер на цепочку лет
(Остановка, 139)

Сразу бросается в глаза простота синтаксиса: только одно предложение переходит границу строки, и совсем нет придаточных предложений. Это мало похоже на замечательно плотный, почти барочный синтаксис Бродского того периода. Возможно, первая строфа «Стихов на смерть Элиота» следует синтаксису английского источника, где каждая строка (за исключением двух последних) заключает в себе законченное высказывание. Не исключено, что такой структурой Бродский также хотел подчеркнуть тему границ и их пересечения (изгнания): граница почти каждого предложения определяется концом строки, и почти каждое предложение содержит в себе образ порога («мороз у входа», балет на сцене, окна в снежной рамке, отраженные в лужах перекрестки, закрывающаяся дверь). Все эти пороги заданы уже иронией первой строки, где говорится, что конец жизни наступил в начале года, причем конец отделен от начала цезурой — паузой в дыхании, невидимым порогом.

Первая часть стихотворения Одена не рифмована, а у Бродского находим довольно сложную схему рифм (AAAbCCCb). Однако Бродский не использует неточных или частичных рифм, которые нередки у него в моменты сомнения и иронии. Исключением является и то, что почти все рифмующиеся слова — существительные (кроме «уже»). Первая часть Одена написана белым стихом, а Бродский использует пятистопный ямб — размер, который в XX веке едва ли не столь же популярен среди русских поэтов, как и четырехстопный ямб (Scherr, 52). Звучность стихотворения усиливается наличием сплошных рифм (которые в современном английском языке имели бы пародийную окраску), а также обильной аллитерацией. Повторяются звуки «кр» («ему своих красот кордебалет») и особенно «ст» («От снега стекла становились уже. \ Под фонарем стоял глашатай стужи»), причем последние как бы готовят появление еще не названного имени поэта — Томас Стернс. В результате создается впечатление простоты и величественности. Очевидно, Бродский еще не считает звучность пустой и не боится, что просодические структуры его языка могут прозвучать в элегии фальшиво, с патетическим надрывом.

В первой строфе у Одена находим три примера фигуративности языка: игра слов «dead of winter» (глубокая/мертвая зима); обезображивание статуй снегом, потеря ими первоначальной формы («disfigurement»); а также «Во рту меркнувшего дня упала ртуть» — строка, которую Бродский назвал «изумительной» (Less, 362). Начало Бродского с «кордебалетом красот» и дверью, запираемой на цепочку лет, гораздо более метафорично и пышно. Наверно, ощущение целостности, равновесия между формой и содержанием возникает потому, что Бродский пишет по-русски о смерти иностранного поэта. Бродскому удастся вслед за Цветаевой открыть новую грань русской элегической традиции за счет своеобразного остранения:

Если же [в русской элегии] речь шла о владетеле дум, принадлежащем другой культуре (например, о смерти Байрона или Гете), то сама «иностранность» такого объекта как бы дополнительно располагала к рассуждениям самого общего, абстрактного порядка, как-то: о роли «певца» в жизни общества, об искусстве вообще, о — говоря словами Ахматовой — «веках и народах».

(Об одном стихотворении, 40)

Оден явно расположен к «абстрактным» рассуждениям меньше, чем русский поэт. На протяжении всего стихотворения Оден выдерживает ироничный и приглушенный тон, заданный в начале. Во второй строфе жизнь, символизируемая рыщущими волками и «сельской речкой», продолжает нормальный ход вне зависимости от смерти великого человека. Оден не задается вопросом о душе Йейтса и ее нынешнем местонахождении (это было бы слишком по Йейтсу), и стихотворение не выходит за пределы «этого света» и настоящего времени. Городской пейзаж первой строфы снова возникает в третьей, но теперь он напрямую связан с отсутствием поэта:

The provinces of his body revolted,
The squares of his mind were empty,
Silence invaded the suburbs,
The current of his feeling failed: he became his admirers.

(Poetry, 49)

Захолустья тела взбунтовались,
Площади разума опустели,
Предместья обезголосоило молчание,
Родники чувств пересохли;
Он воплотился в своих почитателей.

(Американская поэзия, 385)

Одена главным образом интересует тот порог, за которым поэт превращается в свои стихотворения. Причем, переходя этот порог, поэт полностью лишается своей неповторимой личности — как бы изгоняется из собственных стихов, утра-

чивает власть над собственным словом: «The words of dead man / Are modified in the guts of the living» («Слова покойника / изменяются во чреве живых»). Эта картина очень далека от цветаевской модели, где мы видим наш мир глазами души умершего поэта.

Подобно Одену, Бродский затрагивает традиционную тему поэтического бессмертия, когда поэт продолжает жить в своих творениях. Но, в отличие от Одена, он говорит и о другом бессмертии. Здесь уместно вспомнить, что к 1939 г. Оден был давно пресыщен наследием символистов и с раздражением воспринимал йейтсовские рассуждения о душе. Бродский же написал свое стихотворение в эпоху, тянувшуюся к высшим ценностям давно минувшего Серебряного века¹³. Выросший в обстановке государственного атеизма, Бродский считал едва ли не величайшей своей заслугой то, что он вернул в русскую поэзию слово «душа» (Loseff, 190). В третьей строфе «Стихов на смерть Элиота» Бродский, как и Оден, проводит различие между жизнью и искусством, между певцом и слогом:

Без злых гримас, без помышленья злого,
из всех щедрот большого каталога
смерть выбирает не красоты слога,
а неизменно самого певца.

(139)

Но далее следует картина смерти поэта, отличная от оденовской. В двух заключительных строфах первой части Бродского говорится о том, что видит, слышит и чувствует душа великого поэта, покидающего мир, причем точка зрения здесь очень сходна с «Новогодним» Цветаевой:¹⁴

На пустырях уже пылали елки,
и выметались за порог осколки,
и водворялись ангелы на полке.
Католик, он дожил до Рождества.
Но, словно море в шумный час прилива,
за волнолом плеснувши, справедливо
назад вбирает волны — торопливо
от своего ушел он торжества.

Уже не Бог, а только время, время
зовет его. И молодое племя
огромных волн его движенья бремя
на самый край цветущей бахромы
легко возносит и, простившись, бьется
о край земли, в избытке сил смеется,
и январем его залив вдается
в ту сушу дней, где остаемся мы.

(140)

Эти стихи, вне зависимости от роли оденовского оригинала, представляют собой высокую метафизическую поэзию. Четвертая строфа делится на два предложения. В первом мы видим детали Рождественского сезона (причем Рождество — это еще один порог, символ воплощения Слова); во втором мы видим умершего поэта или, скорее, его душу, которую уносят волны. Вся строфа построена в виде своеобразной волны с гребнем посередине, между «до Рождества» и «но». Заключительные слова — «торопливо / от своего ушел он торжества» — русская вариация на более прозаичное оденовское «он стал своими почитателями». То, что возвращение души Элиота в «море» — справедливо, предполагает некое провидение и справедливость всего свершающегося. У Одена Йейтс, слившись со своими почитателями, перестает быть собой, а с Элиотом Бродского этого не происходит — уносимый волной времени, он оглядывается на свое творенье.

Во второй части обоих стихотворений речь идет о связи поэтов с национальной традицией. Эти части служат поворотным пунктом — наше внимание отвлекается от факта смерти, и делается пауза перед триумфальными, катарсическими концовками в следующей части. Примечательно, что Оден отходит от белого стиха первой части и незаметно вводит неполные рифмы, характерные для Йейтса; таким образом, создается дополнительный оттенок иронии. Возможно, Оден говорит этим, что в элегии нельзя использовать лирические элементы и традиционный мелос без их предварительного пародирования. Необходимо изгнать поэта из его стихов, чтобы они могли вновь зазвучать как чистая поэзия. Вторая часть перевода Бродского, который пользуется более гибким флективным языком, сложнее по форме и представляет собой модифицированный сонет Петрарки.

Оден называет Йейтса «глупцом, как мы» («silly like us»), наверное, потому, что поэт, стирая грань между искусством и жизнью, уверовал в собственные мифы. Оден некогда разделял то же заблуждение, но теперь, оглядываясь назад со своих марксистских позиций 30-х гг., он видит, что одна ошибка повлекла за собой другую: Йейтс возомнил, будто поэзия способна влиять на политику¹⁵. Однако в 1939 г., накануне войны, Оден может смело утверждать, что «поэзия ничего не изменяет» («poetry makes nothing happen») и что нельзя путать правду поэтическую с правдой исторической. Йейтс был ирландским националистом, его «до стихотворства довела безумная Ирландия», но поэзия его не могла ничего сделать для Ирландии: «сейчас в Ирландии бред и погода те же». Оден считает, что наследие Йейтса основано на ложной предпосылке, но все же в нем — настоящее искусство и истинный дар: «все пережил твой дар» («your gift survived it all»). Сказанное уместается в десяти строках, в которых Оден, глядящий на Англию из-за океана, отстраняется от истории, мира и логики высокого модернизма, согласно которой поэт может быть пророком. Поэзия существует только ради самой себя, она — бестелесный голос, и только так, не обремененная плотью, она

может выжить. Сказав это, Оден наконец-то готов к рифмованному четырехстопнику четвертой части.

Отношение Бродского к Элиоту гораздо менее полемично, чем отношение Одена к Йейтсу. Оден покинул Англию, чтобы спастись от смеси традиционализма и национализма, которую для него олицетворял Йейтс, от «страшной красоты стихов» (вроде «Пасхи 1916 г.») поэта, мнящего себя пророком. Однако Элиот представлялся Бродскому в равной степени иностранцем, будь то в роли эмигранта из Америки или британского гражданина. Иронии зеркальной симметрии положения Элиота и Одена (американец в Англии и англичанин в Америке) Бродский мог оценить только позднее. В любом случае, позиция Бродского в 1965 г. отличается от его позиции в 1983 г., отраженной в эссе об Одене. Поэту во второй части элегии отсутствуют едкая ирония и отчаяние, которые звучат у Одена. Мы не найдем ни снижений стиля (вроде «глупец, как мы»), ни горьких признаний, что поэзия ни на что не влияет¹⁶. Вместо этого в сонете Бродского разыгрывается торжественная пантомима: в октаве у могилы поэта молчаливо стоят две скорбные женские фигуры. Аллегория расшифровывается в последних шести строках — это Англия и Америка. Обе страны потерпели равную утрату, и поэзия Элиота равно английская и американская — поэтому он не принадлежит ни одной из двух стран. Он, подобно Бродскому, — гражданин поэтической державы, и его могила — вся земля: «Но каждая могила — край земли» (140).

Обе элегии завершаются третьей частью, которая представляет собой торжественный «*exegi monumentum*» (Бродский прямо указывает на подтекст из Горация)¹⁷, и впервые в обоих стихотворениях начинают звучать одинаковые ноты. Поэты пришли к катарсису разными путями: Оден — на минуту отвлекшись от английских проблем и политики; правда, будучи вечным скептиком, он не может игнорировать европейские дела:

In the nightmare of the dark
All the dogs of Europe bark,
And the living nations wait,
Each sequestered in its hate.

(Poetry 51)

Лают в европейский мрак
Своры тамошних собак,
Всякий сущий там народ
Злобу сеет — горе жнет.

(Американская поэзия, 389)

Молодой русский поэт, сделанный изгоем в собственной стране, бросает на Элиота восхищенный взгляд из своего не столь уж прекрасного далека. Оба стихотворения выражают праздничность одинаковым хорейским метром и одина-

ковой схемой рифм (aabb). Оба смягчают суровый пейзаж зимнего города введением пасторальных мотивов. Один даже обращается к латинской этимологии слова стих — *versus*, борозда:

With the farming of the verse
Make a vineyard of the curse...
(Poetry, 51)

Обрабатывая стих,
Пой несчастья малых сих...
(Американская поэзия, 389)

А Бродский, игриво сочетая сельскохозяйственную тематику соцреализма с символикой смерти, призывает своего адресата не бояться жатвы времени:

Томас Стернс, не бойся коз!
Безопасен сенокос.
(141)

И все же, несмотря на формальное сходство и общее ликующее звучание финала, между двумя стихотворениями сохраняется коренное различие. Оден, кажется, просто не способен сделать утверждение о силе искусства, не указав предварительно на его трагическую природу. Прежде чем «заставить нас ликовать» («persuade us to rejoice»), поэт должен выстрадать свою правду, «свободный человек» должен научиться радоваться, находясь в «тюрьме своих дней» («in the prison of their days»). (В этом отношении Оден, при всем стремлении дистанцироваться от своего предмета, удивительно близок к трагическому мироощущению позднего Йейтса¹⁸).

В финале у Бродского, несмотря на то, что он является одним из самых ироничных русских поэтов, скептицизм полностью отсутствует. Поэт, как и любовь, неизбежно покидает этот мир:

Так любовь уходит прочь.
Навсегда. В чужую ночь.
Прерывая крик, слова.
Став незримой, хоть жива.

Такой уход не есть уход в небытие — любовь становится невидимой, но все же она жива. Бродский делает утверждение, на которое Оден не способен: мы называем тот свет царством тьмы только из зависти, ибо мы не способны туда проникнуть. А наш мир, даже после ухода поэта, будет отзываться его музыкой, как тело, которое помнит ласку прикосновений любимого человека:

Ты ушел к другим. Но мы
 называем царством тьмы
 этот край, который скрыт.
 Это ревность так велит!

Будет помнить лес и луг.
 Будет помнить все вокруг.
 Словно тело — мир не пуст! —
 помнит ласку рук и уст.

(141)

Оден

Пропуская свою элегию через призму элегии Одена, Бродский многому научился. Эти уроки сводятся к тому, что можно назвать поэтической аутентичностью (или — напрашивается каламбур — «одентичностью»). Прежде всего, речь идет о концепции времени и языка у Бродского. Бродский вспоминает, что слова Одена о том, что «время поклоняется языку» («time worships language»), стали для него подлинным откровением:

Я помню, как я сидел в деревенской лачуге и глядел сквозь крохотное оконце на слякоть до-роги и бегавших по ней кур. Я не вполне мог поверить тому, что я только что прочитал, и думал, не сыграл ли со мной шутку мой английский... Однако на этот раз словарь не стал меня опровергать. Оден и в самом деле сказал, что время поклоняется языку. Эта мысль породила цепочку вопросов и идей, которые до сих пор вращаются в моей голове. Поклоняются чему-то более великому. Если время поклоняется языку, значит, язык выше и древнее времени, а то, в свою очередь, выше и древнее пространства (Less, 363).

Трудно утверждать с полной уверенностью, что понятие первичности языка по отношению к времени пришло от Одена, но похоже, что сам Бродский придерживался именно такой точки зрения. Как бы там ни было, мысль эта стала одним из краеугольных камней в мировоззрении Бродского и многократно повторяется в его поэзии и прозе.

С этим тесно связано и другое — отношение Одена к языку и голосу, который на нем говорит⁹. Позиция Бродского по этим вопросам оформилась позднее (в 1965—1983 гг.) и выражена более четко в эссе об Одене, нежели в «В стихах на смерть Элиота». В эссе Бродский отмечает манеру Одена говорить самые высокие истины как бы между прочим, разговорным тоном, так что «метафизика маскируется под здравый смысл, а здравый смысл — под детский стишок». Оден представляет собой «новый тип метафизического поэта: будучи одарен огромным лирическим талантом, он прячется под маской наблюдателя нравов». Он является «мастером косвенной речи», а его тонкость есть результат «сочетания че-

стности, полной беспристрастности и сдерживаемого лиризма». Поэтическая маска Одена возникла в его «ощущении природы языка», а драма его голоса носит не личный, но экзистенциальный характер (см. Less, 364—65, 369.) Сказанное можно в равной мере отнести к поэтическому голосу самого Бродского, который нашел в Одене поэта, «чей антигероизм» был «идеей фикс поколения» Бродского (Less, 367). И, разумеется, значение Одена в глазах Бродского возрастало от того, что тот принадлежал культурной традиции, породившей метафизическую поэзию.

Наконец, чрезвычайно важен и тот факт, что для Бродского Оден играл роль (сначала не подозревая об этом, а потом — осознанно) Вергилия в путешествии русского поэта в мир англо-американской поэзии, причем Оден с его косвенной речью и антигероизмом представлял для Бродского будущее англоязычной традиции. Йейтс принадлежит прошлому, ибо он «слишком риторичен и неряшлив по отношению к метрам». Настоящее в 1965 г. представлял Элиот, который «безраздельно царил в Восточной Европе». Одена же еще предстояло открыть. Бродский вспоминает:

Мне еще предстояло прочесть «моего Одена». Тогда, после «Памяти У. Б. Йейтса», я почувствовал, что имею дело с писателем более смиренным, чем Йейтс или Элиот, с душой менее заносчивой, но — как казалось мне — не менее трагичной. Задним числом могу сказать, что я был близок к истине.

(Less, 365)

Сразу же после эмиграции Бродского в 1972 г. Оден взял русского поэта под свою опеку и заботился о нем «с тщанием хорошей наседки» (Less, 377). Все это дает представление о том, чем явился для Бродского Оден. Помимо прочего, после смерти Одена и, возможно, не без влияния этого события Бродский начал писать по-английски: «Из желания быть ближе к человеку, которого я считал величайшим умом двадцатого века», — объясняет Бродский. В итоге именно Оден, а не Элиот стал для Бродского заокеанским Горацием (Less, 362) и — будучи иностранцем — занял в пантеоне Бродского место наравне с Цветаевой²⁰. Этот факт равно лестен и для Одена, и для Бродского, ибо красноречиво свидетельствует о том, что Бродский является одним из наиболее космополитичных поэтов в русской традиции.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Статья впервые опубликована под названием «Exile, Elegy, and Auden in Brodsky's «Verses on the Death of T. S. Eliot» (PMLA, March 1992, p. 232—245) и входит в книгу о Бродском (Joseph Brodsky and the Creation of Exile. Princeton UP).

² Эссе написано в 1982 г. по-английски под названием «The Keening Muse». В данной статье используется русский перевод А. Колотова, опубликованный в «Юности».

³ О биографии Бродского в этот период см.: Blum, 192—217; Найман, 5—226; Polukhina, 20—30. Стенограммы суда над поэтом, сделанные Фридой Вигдоровой, см.: «Заседание суда...»

⁴ «Стихи на смерть Элиота» отчасти разбираются Полухиной (Polukhina, 81—88), также см. Janesek 150—53 и комментарии Клайна в Brodsky, Selected Poems 102, 195. Сам Бродский коротко говорит о задаче стихотворения в одном из интервью (Muse, 232), а в другом делает замечания по поводу отношения Одена и Элиота к христианству, отдавая предпочтение более экзистенциальному Одну (Art, 110—11). Моя интерпретация отличается от прочтения Полухиной в нескольких вопросах и, в частности, в том, что главным формальным и философским источником стихотворения я считаю Одена, а не Элиота. Попытки Полухиной связать образы воды у Бродского с «Four Quartets» Элиота (и в особенности с «The Dry Salvages») вряд ли правомерны, поскольку сам Бродский говорит, что в 1965 г. он еще не знал Элиота. (Также см. Janesek, 152.) Несмотря на поверхностное сходство, образы эти являются оригинальными для Бродского. Другую точку, по всей видимости, случайного пересечения Элиота, Одена и Бродского находим в трактовке тремя поэтами образа Симеона — старца, который не умрет, не увидев Христа, и который символизирует переход от Ветхого Завета к Новому (Лука, 2. 22—36). См. «Song of Simeon» Элиота, «Meditation of Simeon» Одена (в «For the Time Being») и «Сретенье» Бродского.

⁵ Бродский утверждает, что в 1965 г. он был сравнительно плохо знаком с биографиями Элиота и Одена, а также проблемами «принадлежности» и «чужачества» в жизни обоих поэтов (телефонное интервью). Однако похоже, что в стихотворении эти категории не вовсе отсутствуют. Так, в части 2 Бродский говорит о реакции на смерть Элиота в Америке и Англии, а в части 3 упоминает Горация (в позднейшем эссе он назовет Одена «заокеанским Горацием» [Less 382]).

⁶ Вопросу о феномене изгнанничества посвящена обширная литература. Среди работ, наиболее интересных в свете темы данной статьи и помогающих установить связь между экзистенциальной категорией изгнания и эстетической категорией элегии, отмечу следующие: Brodsky, Condition; Levin; Milosz; Said, Mind and World, 1—30; Seidel, 1—16; Wittlin. Также см. номера «Books Abroad» и «Mosaic», посвященные изгнаннической литературе (Writer, Literature).

⁷ Здесь можно вспомнить интересные замечания о роли ссылки для Пушкина (Sandler, 1—15), а также мысли Саида о благах изгнания, высказанные по поводу творчества Ауэрбаха в Стамбуле (World, 5—9).

⁸ Ранее, в 1963 г., Бродский испытал значительное влияние более старой английской традиции — Джона Донна и метафизиков. Он перевел «A Valediction: Forbidding Mourning» Донна (См. Остановка, 224—25) и написал такое важное стихотворение, как «Большая элегия Джону Донну», включающая монолог души умирающего поэта. Любопытное высказывание Бродского по поводу влияния на него англоязычных текстов находим в интервью со шведским славистом Бенгтом Янгфельдтом: «Английский язык безусловно повлиял на мой русский. Я затрудняюсь сказать, в чем именно это выражается, но я заметил, что подсознательно применяю к русскому языку точные аналитические схемы английского. Раньше я писал без оглядки, теперь же я тщательно взвешиваю каждую строчку».

⁹ О еврействе Бродского в связи с его статусом изгнанника см.: Bethea, «Mandelstam, Pasternak, Brodsky».

¹⁰ «Ибо искусство не имитирует жизни, хотя бы из одной боязни клише» (Less, 41). Бродский максимально страдает от комплекса влияния именно в случаях с клише, которых он стремился избежать всеми силами (Крепс, 2—3).

¹¹ Я использую тот вариант стихотворения, который Бродский читал в 1965 г., хотя позднее Оден внес ряд изменений, весьма показательных в отношении оденовского «беспокойства влияния». Чрезвычайно любопытно, что изменены были именно те строки (включая «O all the instruments agree» и «Time worships language»), которые первоначально привлекли Бродского к Оденому. Похоже, что в «антигероическом настрое» (Less, 367) стихотворения лиризма было достаточно, чтобы увлечь двадцатичетырехлетнего русского поэта, но слишком много — на вкус самого автора, по крайней мере, впоследствии. Например, Оден переписал предпоследнюю строчку цитируемого отрывка в более сниженной манере («What instruments we have agree»), дабы уклониться от влияния традиции (о чем — ниже). Русский текст стихотворения Одена в большинстве случаев приводится в переводе А. Эппеля.

¹² Лоуренс Липкинг замечает в своем разборе стихотворения, что «Йейтс с наслаждением представляет себя умершим, но не потерявшим при этом своего влияния». Поэтому Оден пытается «оспорить авторские права Йейтса на его смерть» (152—54). Отношение Одена к Йейтсу после января 1939 г. отражено в его прозаическом диалоге «Народ против покойного г-на Вильяма Батлера Йейтса» (1939) и в «Элегии молодых любовников» (1961). Для нашего стихотворения особенно показателен диалог, в котором «прокурор» и «защитник» ведут спор о величии Йейтса. См. Callan, 143—62; Hynes, 349—53; Lipking, 151—60. Также характерен рассказ Бродского о его разговоре с Оденом: «[Оден] «Я знал трех великих поэтов, и все они были еще те сукины дети». Я: «Кто это?» Он: «Йейтс, Фрост, Берт Брехт» (Less, 374).

¹³ Бродскому чужды расплывчатость и эгоцентризм символистов (хотя он во многом связан с ними тематически), но он с чрезвычайным пиететом относится к акмеистам (особенно Мандельштаму и Ахматовой) и Цветаевой.

¹⁴ Ср. также с «Большой элегией Джону Донну» Бродского (1963).

¹⁵ В первой редакции стихотворения политическая подоплека еще более выражена: Оден пишет, что время простит писателей, вроде Киплинга и Клоделя, за их правые взгляды, подразумевая, что правда истории на стороне левых идей, исповедуемых самим Оденом. (См. Mendelson, 114—19).

¹⁶ В первых двух строках сонета Бродского можно усмотреть легкую иронию: «Читающие в лицах, маги, где вы? / Сюда! И поддержите ореол» (140). Хотя, скорее всего, Бродский здесь вполне серьезен.

¹⁷ Возможно, что Оден также имеет в виду автоэпитафию Йейтса в «Under Ben Bulben».

¹⁸ Анализ йейтсовских элементов в последней части стихотворения Одена см. у Хайнса (Hynes, 351—52). Немотивированная радость перед лицом трагедии напоминает о сумасшедших нищих Йейтса («The Three Hermits», «Tom O'Roughley», «Two Songs of a Fool», «The Hero, the Girl, and a Fool», «Tom the Lunatic», «Tom at Cruachan», «Old Tom Again» и т. д.) и, конечно же, о «китайцах из ляпис-лазури», которые смотрят «на все трагические сцены» своими «древними, сияющими, веселыми глазами».

¹⁹ В этом отношении также показательны сравнение понятий чтения, письма и поэтического ремесла в книге ранних эссе Одена («The Dyer's Hand») и в сборнике эссе Бродского («Less Than One»), а также в его статьях и интервью. Оба поэта высказывают сходные мысли: поэт зависит от доставшегося ему языка; поэт должен быть филологом; в произведении искусства искренность чувства менее важна, чем «аутентичность»; поэт должен мастерски владеть рифмами, метрами, строфикой; поэт должен интуитивно чувствовать разницу между поэзией и прозой, а также знать наизусть большое количество стихов и т. д.

²⁰ В памяти Бродского запечатлелся следующий эпизод, происшедший незадолго до смерти Одена, в гостях у Стивена Спендера. Кресло Одена оказалось слишком низким, и хозяйка подложила на сиденье два тома оксфордского словаря английского языка, соорудив своеобразный трон. Бродский пишет, что Оден был единственным человеком, который имел право восседать на этих томах (Less, 382). Называя Одена «заокеанским Горацием» («transatlantic Horace»), Бродский, возможно, вторит строке самого Одена из «The Cave of Making»: «I should like to become, if possible, / a minor Atlantic Goethe» («Я хотел бы стать, если это возможно, / маленьким Атлантическим Гете»). (About the House, 10). Многие критики отмечали горациевскую тональность позднего Одена (см., напр., Wright, 146—48), но остается неизученным важный вопрос о связи с Горацием Бродского. На смерть Одена Бродский написал две элегии, одну — по-английски («Elegy to W. H. Auden», 1974), другую — по-русски («Йорк», 1977). Оба стихотворения показывают, насколько манера Бродского изменилась по сравнению с 1965 г. (см. Polukhina, 90—101.)

ЛИТЕРАТУРА

- Американская поэзия в русских переводах XIX—XX века. М., 1983.
- Бродский, Иосиф. Об одном стихотворении. (Вместо предисловия).—Цветаева, Марина. Стихотворения и поэмы. Т. 1. Нью-Йорк: Russica, 1980. [39—80]
- Бродский, Иосиф. Остановка в пустыне. Нью-Йорк: Чехов, 1970.
- Бродский, Иосиф. «Скорбная муза». Пер. А. Колотова.—Юность, 6 (1989): 65—68.
- «Заседание суда Дзержинского района города Ленинграда».—Воздушные пути 4 (1965): 279—303.
- Мандельштам, Осип. Собрание сочинений. Ред. Глеб Струве и Борис Филиппов. Т. 2. Вашингтон: Inter-Lang. Lit. Assocs., 1972.
- Найман, Анатолий. Рассказы о Анне Ахматовой. М., 1989.
- Auden, W. H. About the House. New York: Random, 1965.
- Auden, W. H. The Collected Poetry by W. H. Auden. New York: Random, 1945.
- Auden, W. H. Collected Shorter Poems, 1927—1957. New York: Vintage-Random, 1975.
- Auden, W. H. The Daer's Hand and Other Essays. New York: Random, 1948.
- «Letter of introduction», C. Day Lewis, the Poet Laureate: A Bibliography. Comp. G. Handley-Taylor and Timothy d'Arch Shith. London: Sr. James, 1968, v-vi.
- Bethea, David M. «Mandelstam, Pasternak, Brodsky: Judaism and Christianity in the Making of a Modernist Poetics». American Scholars on Twentieth Century Russian Literature. Ed. Boris Averin and Elizabeth Neatour. Moscow: Sovetsky Pisatel', forthcoming.
- Bloom, Harold. The Anxiety of Influence. New York: Oxford UP, 1973.
- Blum, Ralph. «A Reporter at Large: Freeze and Thaw: The Artist in Soviet Russia—III». New Yorker 11 Sept. 1965: 168—217.
- Brodsky, Joseph. «The Art of Poetry XXVIII: Joseph Brodsky». With Sven Birkerts. Paris Review 83 (1972): 83126.
- Brodsky, Joseph. «The Condition We Call Exile». New York Review of Books 21 Jan. 1988: 18.
- Brodsky, Joseph. Interview. With Bengt Jangfeldt. Expression 3 Apr. 1987.
- Brodsky, Joseph. Less Than One: Selected Essays. New York: Farrar, 1986.
- Brodsky, Joseph. «The Muse in Exile: Conversations with Russian Poet, Joseph Brodsky». With Anne-Marie Wrumm. Mosaic 8 (1974): 229—46.

- Brodsky, Joseph. *Selected Poems*. Trans. George Kline. New York: Harper, 1973.
- Brodsky, Joseph. Telephone interview. 14 Feb. 1990.
- Callan, Edward. *Auden: A Carnival of Intellect*. New York: Oxford UP, 1983.
- Carpenter, Humphrey. *W. H. Auden: A Biography*. London: Allen, 1981.
- Hynes, Samuel. *The Auden Generation: Literature and Politics in England in the 1930s*. Princeton: Princeton UP, 1972.
- Janecek, Gerald. «Comments on Brodskij's „Stixi na smert' T. S. Eliota“». *Russian Language Journal* 34 (1980): 145—53. (Rpt. in *Поэтика Бродского: Сборник статей*. Ред. Л. В. Лосев. Теннесси: Hermitage, 1986. 172—84.)
- Kermode, Frank. *An Appetite for Poetry*. Cambridge: Harvard UP, 1989.
- Knox, Jane E. «Iosif Brodskij's Affinity with Osip Mandel'stam: Cultural Links with the Past». Diss., U of Texas, 1978.
- Levin, Harry. «Literature and Exile». *Refractions: Essays in Comparative Literature*. New York: Oxford UP, 1966: 62—81.
- Lipking, Lawrence. *The Life of the Poet: Beginning and Editing Poetic Careers*. Chicago: U of Chicago P, 1981.
- The Literature of Exile. Spec. issue of *Mosaic* 8. 3 (1975).
- Loseff, Lev. «Iosif Brodskij's Poetics of Faith». *Aspects of Modern Russian and Czech Literature. Selected Papers of the Third World Congress for Soviet and East European Studies*. Ed. Arnold McMillin. Columbus, OH: Slavica, 1989. 188—201.
- Mendelson, Edward. Preface. *W. H. Auden, Selected Poems: New Edition*. New York: Vintage-Random, 1979. Rpt. as «Auden's Revision of Modernism». *W. H. Auden*. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea, 1986. 111—19.
- Milosz, Czeslaw. «Notes on Exile». *Writer* 281—84.
- Osborne, Charles. *W. H. Auden: The Life of a Poet*. New York: Harcourt, 1979.
- Polukhina, Valentina. *Joseph Brodsky: A Poet For Our Time*. Cambridge: Cambridge UP, 1989.
- Said, Edward W. «The Mind of Winter: Reflections on Life in Exile». *Harper's Sept.* 1984: 49—55.
- The World, the Text, and the Critic*. Cambridge: Harvard UP, 1983.
- Sandler, Stephanie. *Distant Pleasures: Alexander Pushkin and the Writing in Exile*. Stanford: Stanford UP, 1989.
- Scherr, Barry P. *Russian Poetry: Meter, Rhythm, and Rhyme*. Berkley: U of California P, 1986.
- Seidel, Michael. *Exile and the Narrative Imagination*. New Haven: Yale UP, 1986.
- Wittlin, Joseph. «Sorrow and Grandeur of Exile». *Polish Review* 2. 2—3 (1957): 99—111.
- Wright, George T. *W. H. Auden*. New York: Twayne, 1969.
- «The Writer in Exile». Spec. sec. of *Books Ahroad* 50. 2 (1976): 271—328.

Раздел XI

Прозаики

МОТИВЫ ИНИЦИАЦИИ И ПОТУСТОРОННЕГО МИРА В «КОНАРМИИ» БАБЕЛЯ

1 ■ Едва ли можно считать, что рассказчик «Конармии» Кирилл Васильевич Лютов наделен такой же неповторимой индивидуальностью и «плотностью», как все остальные персонажи цикла, даже эпизодические. На протяжении значительной части повествования Лютов используется как более или менее формальная инстанция, проницаемая для любых элементов авторского голоса и мировосприятия, какие писателю угодно вводить в рассказ. В этом отношении бабелевское «я» в «Конармии» часто напоминает номинальных рассказчиков в «Бесах» или «Повестях Белкина». Эти последние, как известно, настолько лишены собственной (ощутимо отдельной от автора) личности и сюжетной роли, что мы склонны забывать их имя, не замечать их посреднического присутствия и отождествлять их голос с авторским.

Лишь в отдельные моменты Лютов перестает быть чисто функциональной фигурой и сгущается в подобие самостоятельного персонажа. Тогда становится видно, что он обладает если не столь же яркой личностью, как прочие герои «Конармии», то во всяком случае своей собственной *проблемой*, которая в первом приближении совпадает с проблемой Николая Кавалерова и других интеллигентных персонажей советской литературы 20-х гг. Как известно, для них характерна раздвоенность чувств в отношении революции, желание играть активную роль в создании нового мира и одновременно сохранить верность унаследованным моральным принципам и культурным традициям.

Эта общеинтеллигентская дилемма получает в случае Лютова специфические оттенки, обусловленные национальными и индивидуальными особенностями героя. Как многократно отмечено критиками, рассказчик «Конармии» «оказывается пойман врасплох между двумя группами в попытках определить свою позицию по отношению к гуманистическим традициям еврейской культуры, с одной стороны, и к новым ценностям революции, с другой» [Лаллоу, 32]. Насилие одновременно отталкивает его как проявление жестокости и привлекает как проявление жизненной силы [Карден, 101]. Это двойное притяжение вполне ощутимо в таких рассказах, как «Гедали», «Рабби», «Сын рабби» и др.

Удачные формулировки на тему двойственности рассказчика и автора «Кон-армии» мы находим в послесловии С. Маркиша к израильскому изданию Бабеля. По его словам, Лютов — не автор, а лишь одна его половина, еврейская, «исступленно жаждущая обрести вторую, революционную, большевистскую, но — не теряя первой». Это желание Лютова примирить традицию и революцию носит, по словам Маркиша, «головной» характер, соседствуя с отстраненным и отчужденным взглядом и на то, и на другое. Как наследие, так и новь «принимаются и отвергаются одновременно»; в изображении традиционного еврейства последователь проявляет эстетически холодную остроту видения, «часто балансирующую на грани активной враждебности»; в то же время и товарищи по борьбе то и дело вызывают у него «страх и недоумение». Эту сложную систему притяжений и отталкиваний критик, очевидно, усматривает и у самого Бабеля (у которого, добавим, она во всяком случае носит не «исступленный», как у Лютова, а более мудрый и олимпийский характер). Эта двойная лояльность в сочетании с «позицией последовательного и бескомпромиссного нонконформизма», обеспечивающей отрешенность и остроту взгляда по отношению к обоим полюсам, составляет, по словам автора, главную силу «Конармии», которой «суждено было оказаться и самой крупной [удачей автора], потому что нигде больше не упирался он в обе свои опоры с такой уверенностью и силой» [Маркиш, 332, 343].

Более интимные уровни поэтической персоны Бабеля-Лютова затрагивает Лайонел Триллинг в своем введении к английскому переводу рассказов Бабеля. Хотя американский критик не проводит различия между автором и персонажем-рассказчиком и к тому же некритически использует как достоверный биографический материал рассказы Бабеля о своем якобы униженном и несчастливом одесском детстве (на их вымышленность указывает, среди других, Маркиш), выделяемые им психологические инварианты, несомненно, заслуживают внимания. Постоянным мотивом творчества Бабеля Триллинг считает желание подвергнуться испытанию, «потребность в инициации» (по-видимому, это первое употребление термина «инициация» применительно к Бабелю). Отгороженный тепличным домашним воспитанием от реальной жизни, болезненно переживающий собственную хилость и неполноценность («на носу очки, а в душе осень»), бабелевский герой тянется к миру, где царят сила, решительность, страстность, «чувственная свобода», «безотчетное самоутверждение», «животная грация». Чтобы приобщиться к этим идеалам (носителями которых могут быть и красные казаки, и одесские биндюжники), бабелевскому герою приходится учиться, в числе прочего, и насилию, доказывать самому себе и другим свою способность к насильственным действиям, поскольку они неотделимы от взыскуемой им «подлинной жизни». Однако насилие как таковое его не привлекает и дается с трудом. Другой половиной своего существа он ощущает кровную близость к совершенно иному идеалу «подлинности», чьи черты — отрицание чувственного разгула, ду-

ховность, смирение, жертвенность, сочувствие — воплощены такими фигурами его произведений, как Гедали или патетически беспомощный, затравленный Христос на фреске пана Аполека [«У св. Валента»]. «В оппозиции этих двух образов — суть искусства Бабеля; но это была не та диалектика, которую могла допустить его Россия» [Триллинг, 37].

Говоря об ингредиентах бабелевского отношения к миру, не следует забывать и о *любопытстве*, которое мемуаристы и биографы единодушно считают доминантой Бабеля-человека, его «основной движущей силой» [см. хотя бы *Восп. о Бабеле*, 62, 64, 181, 198, 274, 289]. Во многих случаях это любопытство образует тесный симбиоз с тем желанием самопроверки и инициации, о котором говорит Триллинг. Как замечает Фален, оно выливается в жажду жизненного опыта: «Для Бабеля ключом к жизни и искусству является погружение в опыт... «Конармия» отражает его низменное желание подвергать индивидуализм и самоуглубление интеллигента проверке жизненным опытом... Почти все воспоминания... подчеркивают его ненасытимое любопытство к жизни в сыром виде» [Фален, 126—28]. В том же духе Карден мотивирует поступление Бабеля в армию его «любопытством и желанием испытать все то, от чего он был отгорожен обстоятельствами своего воспитания» [Карден, 11].

Нет сомнения однако, что любопытство было свойственно автору «Конармии» и вне всякой связи с его гипотетическим комплексом интеллигентской неполноценности или с потребностью к самопроверке. Мы узнаем из мемуаров, что наблюдение, подглядывание столь же увлекало Бабеля, как и непосредственное участие в жизни, и что рассказы разговорчивых старух и домработниц занимали его не меньше, чем общение с легендарными героями вроде Бетала Калмыкова [Восп. о Бабеле, 62]. Очевидно, любознательность была неотъемлемой частью того мудрого жизнелюбия, которое, говоря словами Валентины Ходасевич, делало Бабеля «украшением жизни для всякого, кто встретил его на своем пути» [Восп. о Бабеле, 63].

Стремление любопытствующего Бабеля проникать в заповедные сферы жизни и приближаться, нередко с риском для себя, к горячим ее точкам, иллюстрируется целым рядом эпизодов его биографии — от начальной поры, когда будущий автор «Одесских рассказов» поселился в центре Молдаванки — района налетчиков и притонов [Восп. о Бабеле, 15], и до последних лет, когда писатель, играя с огнем, посещал «милиционеро́в», как он конспиративно называл окружение Ежова, с целью, как он говорил, «потянуть носом: чем пахнет?» [Мандельштам, 341].

Для целей нашей работы не безразлично, в какой мере это любопытство Бабеля передается его героям, и в первую очередь Лютову. Как было сказано, Лютов как личность не определен сколько-нибудь жестко и может служить носителем самых разных качеств и способностей автора. Напомним хотя бы, что этот «кандидат прав Санкт-Петербургского университета» наделен авторским поэти-

ческим зрением и знанием французского языка [см. «Берестечко»], что в своем рассказе он употребляет экстравагантные тропы и парадоксы и в полной мере освоил бабелевское искусство «точки, поставленной вовремя»... Было бы естественно ожидать от Лютова и какой-то доли любопытства, столь ярко выраженного у его создателя. И в самом деле, в «Солнце Италии» мы видим, что стоило соседу рассказчика анархисту Сидорову выйти за дверь, как Лютов подбегает к столу, жадно листает его книги, с замиранием сердца читает чужое письмо. О сходных наклонностях говорят и блуждания Лютова по древнему Берестечку в одноименном рассказе, где, пренебрегая политическим митингом, он всматривается в неприглядные остатки местной старины и подбирает с земли столетние письма. И почему бы нам не допустить частицу авторского любопытства в интеллигенте Лютове, если мы узнаем эту черту даже в некоторых из казаков «Конармии», объясняющих свое насилие и жестокость страстью к эксперименту: «Мне желательно жизнь узнать, какая она у нас есть...» [«Жизнеописание Павличенки»].

Мы заведомо не исчерпали всех характеристик личности Бабеля-Лютова и формулировок бабелевской темы, имеющих в критической литературе. Но для дальнейшего анализа более чем достаточно резюмировать уже сказанное. Проза Бабеля построена на амбивалентном отношении к революции и другим проявлениям «сырой», стихийной жизни. С одной стороны, влечение к революции совмещается/чередует с отталкиванием, восхищение ее силой и подлинностью — с ужасом перед ее жестокостями и грязью. С другой, стремление проникнуть в эпицентр этой «подлинной жизни» и быть принятым ею на правах спонтанного и равноправного соучастника сосуществует с пафосом исследователя и экспериментатора, подвижного интеллектуальным любопытством и сохраняющего отрешенную наблюдательную позицию даже в самой гуще событий.

2. Новелла «Мой первый гусь» разворачивает эту амбивалентную парадигму в классически ясной и законченной форме. Это рассказ о желании и его исполнении, обрамленный двумя фундаментальными переживаниями советского интеллигента 20-х гг.: завистью и раскаянием. «Зависть» (к хозяевам жизни) в начале рассказа, «совесть» (ее угрызения) в конце — вот его крайние точки. Не менее симптоматична и соединяющая их линия поведения героя — мимикрия и притеснение себе подобных с целью приблизиться к сильным, быть допущенным к их столу. Как справедливо указывает Карден [130—131], обиженная Лютовым старуха в очках — существо той же породы, что и он сам, взывающее к его сочувствию, но отталкиваемое им в угоду казакам¹. (Как мы увидим далее, на другом уровне прочтения старуха эта имеет совершенно иные родственные связи).

Рассказ этот парадигматичен и в других отношениях. В двух его эпизодах — с начдивом Савицким и с казаками — представлена неразрешимая двуклкость новой исторической действительности, две ее нераздельные и переливающиеся

друг в друга ипостаси, которые упрощенно могут быть обозначены как «романтическая» и «хамская». Ситуация эта хорошо известна, она разрабатывается во многих серьезных произведениях на революционную тему. Типичны такие сюжеты, где мятущемуся герою приходится поочередно иметь дело с «гениями» революции и с ее «толпой», спускаться из общества вдохновенных теоретиков и визионеров в сферу варваров, фанатиков, тупиц, которым дано грубо и бездумно претворять благородную идею в разочаровывающую реальность. Соотношение этих двух инстанций, резкость или, напротив, размытость их противопоставления, позитивное или негативное их освещение, их конкретный облик — все это может варьироваться в широких пределах. Но в самом общем плане ясно, что столкновение Лютова с двумя обличьями нового мира, сперва с ослепительным Савицким, а затем с безжалостными и недалекими людьми у костра, реализует ту же схему, что и олешинский треугольник «Кавалеров — Андрей Бабичев — Володя Макаров». Подобную переменчивость лика революции легко наблюдать и в других известных произведениях о той эпохе — в «Докторе Живаго», «Тихом Доне» и, не в последнюю очередь, в романах Ильфа и Петрова².

Мы не будем систематически исследовать, как этот дуализм революции и двусмысленная позиция героя реализуются в сюжетном строе рассказа. Внешний сюжет и его символика подробно, хотя и с переменной убедительностью, рассмотрены в работе Эндрю. Нет сомнения, что Лютов, правильно оценив уровень развития своих хозяев, разыгрывает перед ними грубоватый спектакль. О театральном и фарсовом (slapstick) характере его выступления говорят и полная избыточность сабли (да в конце концов и самого гуся), и преувеличенность жестов, нелепая в маленьком очкастом человеке, но принимаемая зрителями за чистую монету. Избираемый Лютовым путь мудрого притворства и мимикрии знаменательным образом выделяет его среди других героев 20-х гг., мучающихся проблемой своей интеллигентской неполноценности перед лицом революции или ненавидящих революцию и симулирующих верность ей ради выживания. Достаточно сравнить Лютова хотя бы с тем же Кавалеровым, который все делает страстно и открыто: и требует пропустить его на красный воздушный парад, и бросает в лицо Андрею Бабичеву язвительные филиппики... Рисунок поведения Лютова — расчетливая игра на примитивности богатырей Конармии, готовность перехитрить их и добиться желаемого, контрапунктирующая с тайной завистью к их «железу и цветам» — напоминает не столько этих интеллигентов, сколько многоопытного Остапа Бендера в конце «Золотого теленка». Как мы помним, герой Ильфа и Петрова при виде счастливых строителей социализма растерян и не знает, что ему делать: то ли продолжать хитрить и манипулировать их все еще достаточно наивными душами, то ли разоружиться перед ними и слезно проситься в их коммуны... К этим особенностям позиции Бабеля-Лютова мы еще ненадолго вернемся в последнем (четвертом) разделе статьи.

Интересна роль Ленина и ленинского текста как окончательного медиатора между героем и казаками, уже «размягченными» его залихватским поведением с хозяйкой. Имя Ленина в некоторых произведениях тех лет выступает как символ или пароль, проникающий через непроходимые, казалось бы, культурные и языковые барьеры (ср. Вс. Иванов, «Бронепоезд 14—69», сцена объяснения партизан с американцем; Н. Тихонов, «Сами»). В общем ту же роль *lingua franca* выполняет ленинское слово и в данном рассказе, чему способствует универсальность фигуры Ленина, соединяющей обе упомянутые стороны революции, «идею» и «практику», и почитаемой как «сочувствующим» интеллигентом, так и обращенной в новую веру солдатской массой. Но та же двойственность Ленина помогает герою рассказа и далее придерживаться принятой им линии на притворство и скрытую обособленность. Отнюдь не сливаясь в некоем катартическом сопереживании с простоватой аудиторией, Лютов утаивает от нее свое понимание диалектики ленинского текста, предоставляя казакам ценить меткость и силу («бьет сразу, как курица по зерну») там, где ему самому открываются более утонченные качества. Читая бойцам газету, он про себя наслаждается «своим» Лениным: «Я читал и подстергал, ликуя, таинственную кривую ленинской прямой»³.

3. О фабульном, образном и других планах можно сказать еще многое, но специальным предметом нашей статьи является *архетипический* уровень рассказа, то есть используемые в нем мотивы древнего, ритуального, сказочно-мифологического и литературного происхождения. Амбивалентности авторского отношения к революции и ее бойцам соответствуют две серии таких мотивов.

Той стороне героя-рассказчика, которая жаждет испытания и хочет быть принятой «на равных» в среду казаков, соответствуют мотивы *инициации*. Об инициации у Бабеля критики говорили не раз, но это слово употреблялось скорее в образно-общезыковом, чем терминологическом смысле, и представленные в рассказе «Мой первый гусь» реминисценции конкретных обрядов по приему индивида в число взрослых членов племени еще не привлекали достаточно внимания.

Другие стороны бабелевского интеллигента — отчужденное любопытство, мимикрия, ужас, отталкивание — отражены мотивами «*посещения ада и нечистой силы*», в которых герой проникает в потусторонние области ради собственного интереса, желая вынести оттуда что-то нужное ему, например, предмет или знание. Иногда, чтобы получить желаемое, ему случается играть с обитателями ада в их игры, проявлять находчивость и хитрость, рисковать головой и с трудом уносить ноги.

Комплексы «инициации» и «посещения того света» имеют значительную общую часть, поскольку оба имеют дело с иным миром (ведь и инициация мыслилась как пребывание новичка в загробных областях). Вместе с тем каждый из них содержит и ряд специфических мотивов, инициационных или демонических по

преимуществу. Да и общая часть получает различные акценты в зависимости от того, какой архетип активизируется: если идет речь об инициации, то выделяются такие моменты, как желание быть принятым, пройти испытания и вступить в братство со взрослыми членами племени; если же преобладает тематика визита к нечистой силе, то подчеркиваются прежде всего опасности такого предприятия, враждебность потусторонних сил человеку и аутсайдерский статус героя.

Для выявления подобных мотивов у Бабеля мы будем сопоставлять его новеллу не столько непосредственно с архаическими обрядами или мифами, сколько с их отражениями в литературе и искусстве. В первую очередь нас интересуют произведения, где демонические и/или инициационные архетипы проступают более или менее явно или могут быть реконструированы с известной долей правдоподобия (строгое обоснование их присутствия в этих текстах в задачи данной статьи не входит) и где уже наметились некоторые традиционные способы отражения этих архетипов. Для мотивов «посещения иного света» — помимо эксплицитных случаев вроде дантова «Ада» или гоголевской «Пропавшей грамоты» — примерами полезных для сравнения произведений могут служить «Остров Борнгольм» Карамзина и «Тамань» Лермонтова⁴. Помимо совпадений в ряде деталей, у них есть и тематическое сходство с рассказом Бабеля: как известно, в обеих повестях движимый *любопытством* герой проникает в чужой и закрытый для него мир и испытывает трудности в нахождении общего языка с его обитателями. Для мотивов инициации роль аналогичных моделей для сопоставления будет играть роман Ф. де Кеvedо «Дон Паблос» и несколько рассказов американских писателей. Кроме этих, так сказать, образцовых текстов, мы будем ссылаться и на другие; вообще, само собой разумеется, что данный ряд литературно-художественных параллелей к «Гусю» открыт и может расширяться по мере обнаружения новых материалов.

Говоря о присутствии демонологических мотивов у Бабеля, мы вовсе не имеем в виду представить их как какой-то «тайный смысл», замаскированный из политико-цензурных соображений. Подобная тенденция наблюдается в ряде недавних работ о Булгакове, Ильфе и Петрове и некоторых других русских писателях, где из несомненного факта наличия демонологических мотивов делаются сенсационные выводы типа «Остап Бендер есть Люцифер», «Сталин [в булгаковском «Батуме»] — это Сатана, притворяющийся Христом» и т. д.

Подобные интерпретации неубедительны хотя бы потому, что функцией серьезного искусства не может быть передача шифрованных сообщений. Не вдаваясь в подробную дискуссию, подчеркнем, что в нашей статье архетипы рассматриваются в более или менее общепринятом смысле — как формальные или образные элементы, принадлежащие к архаическому ядру культуры и в силу этого способные усилить эмоциональный резонанс художественного произведения в душе читателя, не обязательно сохраняя при этом свой изначальный смысл в не-

изменном виде. Когда подобные элементы встречаются в тексте, они, как правило, применяются эклектически, сочетаясь с мотивами более обычного типа (или с архетипами, имеющими иное происхождение и иные семантические коннотации) и потому редко дают основание для «дешифровки» текста в каком-либо определенном однозначном направлении.

Даже если в каком-либо произведении оказывается слишком много архетипических элементов сходной окраски (скажем, демонологических), чтобы можно было совсем отмахнуться от внушаемого ими прочтения, то и в этом случае вряд ли есть надобность интерпретировать этот текст как некий документ на эзоповом языке. Можно видеть в подобном созвездии однородных мотивов особого вида троп — метафору или сравнения, — у которого второй член («vehicle») не дан прямо, как в обычной метафоре, но сам должен угадываться из рассеянных по тексту признаков и намеков. Если угодно, перед нами и в самом деле своего рода шифровка (откуда, видимо, и заблуждение искателей тайнописи), но только закодирован в ней не какой-то «истинный смысл» текста, а второй член метафоры, и результатом декодирования будет не какое-то сенсационное скрытое сообщение, а по-прежнему всего лишь троп, то есть структура по преимуществу выразительного, поэтического плана. В этом качестве рассеянные метафоры «второй степени» могут быть весьма эффективными — именно благодаря своей ненавязчивости, способности «мерцать» исподволь и издали, не принуждая читателя к скучной необходимости видеть текст последовательно под одним и тем же углом зрения.

После этих несколько затянувшихся предисловий и оговорок рассмотрим мотивы «Моего первого гуса», связанные с «инициацией» и «посещением иного мира».

3. 1. Вечер. Рассказчик «Гуся» приближается к становищу конармейцев на фоне заката: *«умирающее солнце испускало на небе свой розовый дух»*. Как известно, в романтической традиции вечер и закатный пейзаж — пограничный хронотоп, в котором «нездешнее» оказывается в наибольшей степени придвинуто к «земному». Когда герой вступает в зону действия чуждых сил, переход почти неизменно совершается в двусмысленном освещении заката, в тот тревожный и ностальгический час, когда дружественное светило покидает мир, оставляя человека беззащитным перед таинственными силами ночи.

Прототипом бесчисленных сцен этого рода можно считать начало дантова «Ада»: *Я увидал, едва глаза возвел, / Что свет планеты, всюду путеводной, / Уже на плечи горные сошел* [I. 16—18]; *День уходил, и неба воздух темный / Земные твари уводил ко сну...* [II. 1—2, пер. М. Л. Лозинского]. Обильные иллюстрации дают романтизм и готика. «Последний луч вечернего света угасал на медных шпицах башен» [«Остров Борнгольм»]. В гоголевском «Вие» путники подходят к хутору старухи, когда «сумерки уже омрачили небо, и только на западе бледнел

остаток алого сияния»; в «Пропавшей грамоте»: «Солнце убралось на отдых; кое-где горели вместо него красноватые полосы..., в поле становилось чем далее, сумрачнее»; в «Вечере накануне Ивана Купала»: «Вот уже и солнца нет. Небо только краснеет на одной стороне. И оно уже тускнеет. В поле становится холодной»; в «Заколдованном месте»: «Солнце стало уже садиться». В «Удольфских тайнах» А. Рэдклифф замок Удольфо впервые предстает перед героиней в лучах заходящего солнца; на ее глазах солнце заходит, и стены замка обволакиваются мраком [т. 2, гл. 5]. В новелле Л. Тика «Белокурый Экберт» путник встречает таинственную старуху на закате и идет за ней к ее лесному дому в сумерках; аналогичная встреча с незнакомцем происходит в его «Руненберге». Картина сумерек — последние лучи солнца на снежных вершинах, горная местность, постепенно погружающаяся во мрак и холод, — подробно развернута в «Дракуле» Б. Стокера, где герой в дилижансе приближается к роковому замку [гл. 1]. Демонический гость в романе М. Булгакова появляется в Москве «в час небывало жаркого заката», когда окна верхних этажей «ослепительно отражают в стеклах изломанное и навсегда уходящее от Михаила Александровича солнце» [гл. 1]. В «Тамани» соответствующий момент несколько отклоняется от стереотипа — рассказчик подъезжает к своему новому жилью уже глубокой ночью, при свете месяца. В целом постоянство мотива настолько очевидно, что примеры можно не продолжать.

3. 2. Боязливый проводник. В стан конармейцев героя сопровождает квартирьер. Он предупреждает Лютова об опасности и намекает на возможный способ спасения: *«Канитель тута у нас с очками и унять нельзя. Человек высшего отличия — из него здесь душа вон. А испорть вы даму, самую чистенькую даму, тогда вам от бойцов ласка»*. Представив новичка казакам, *«квартирьер побагровел и ушел, не оборачиваясь»*. В целом ряде повествований интересующего нас типа фигурирует проводник, который, доведя героя до границы «другого мира», отказывается идти с ним дальше, иногда с признаками суеверного страха: *«Проводник мой боялся сам не зная чего и просил меня идти назад к хижинам... Я оборотился назад, но мальчик, провожатый мой, скрылся»* [«Остров Борнгольм»]. *«Здесь наши пути расходятся»*, — говорит таинственный спутник, доведя Христиана до подножия гор, к которым героя манит непреодолимая сила; сказав это, он исчезает [«Руненберг»]. Метафору ада и бегство можно усмотреть также в «Мертвых душах». Чичиков и Манилов, блуждая по комнатам гражданской палаты, получают в провожатые чиновника — «Вергилия»; на пороге присутствия «новый Вергилий почувствовал такое благовоние, что никак не осмелился занести туда ногу и поворотил назад, показав свою спину, вытертую, как рогожа, с прилипнувшим где-то куриным пером» [гл. 7].

Типично подчеркивание таких моментов, как расставание героя с нормальным миром, с теплом и безопасностью человеческой компании, как отсечение

пути назад. Иногда, как в бабелевском «Гусе», проводник буквально передает героя с рук на руки представителям «другого мира». Средство транспорта, на котором прибыл герой, покидает его, в то время как багаж остается при нем, снижая его мобильность. В романе Б. Стокера кучер дилижанса поспешно выгружает вещи пассажира, для встречи которого прислана коляска из замка (ср.: «квартирьер... поставил на землю мой сундучок»), и, хлестнув лошадей, уезжает; глядя вслед удаляющемуся экипажу, Харкер чувствует «странный холод и одиночество» [«Дракула», гл. 1]. Печорин велит денщику «выложить чемодан и отпустить извозчика» [«Тамань»]. Козел, доставивший Рупрехта на шабаш, «домчав меня до самой толпы, неожиданно сронил на землю..., а сам исчез» [В. Брюсов. «Огненный ангел», гл. 2]. При всем том следует признать, что мотив «отрезаемого пути назад» возможен не только при демонологической теме, но и во всяком повествовании, где персонаж попадает в дурное или опасное место⁵.

Предостережения о неблагополучии места, советы, как уберечься от беды, могут исходить как от проводника, так и от иных лиц, с которыми герой общается накануне своего путешествия. «Мы туда не ходим, и Бог знает, что там делается»,— говорит мальчик [«Остров Борнгольм»]. «Есть еще одна фатера,— отвечал десятник, почесывая затылок:— только вашему благородию не понравится; там нечисто!» [«Тамань»]. В «Дракуле» об опасности поездки в замок предупреждает героя боязливое поведение крестьян и пассажиров дилижанса. У Гоголя инструкции о том, как добраться до пекла, дает деду шинкарь, который, «сказавши это..., ушел в свою конуру и не хотел больше говорить ни слова» [«Пропавшая грамота»; ср. «квартирьер побагровел и ушел, не оборачиваясь»].

3. 3. Негостеприимные люди у костра. Во дворе, куда квартирьер приводит Лютова, «казаки сидели... на сене и брили друг друга»⁶. Неподалеку варится ужин: «У хаты на кирпичиках стоял котел, в нем варилась свинина, она дымилась, как дымится издалека родной дом в деревне...»⁷. Когда мы в следующий раз видим казаков, они «сидели уже вокруг своего котелка... недвижимо, прямые, как жрецы». Фигуры, расположившиеся у огня или за трапезой, напоминают нам о «Фаусте» Гете, где участники Вальпургиевой ночи сидят у многочисленных костров (Мефистофель Фаусту: *Здесь тысячи огней горят рядами... Мы от огня к огню пойдем повсюду* [«Фауст», ч. 1, сц. 21, пер. Холодковского]), и о «Пропавшей грамоте»: «Теперь только разглядел [дед], что возле огня сидели люди...»

Сцена, где казаки в ответ на отдавание чести оказывают Лютову более чем неприветливую встречу, близка к гоголевской: в обоих случаях хозяева не смотрят на гостя и не говорят с ним. «Вот дед и отвесил им поклон, мало не в пояс: «Помогай вам Бог, добрые люди!» Хоть бы один кивнул головой; сидят да молчат, да что сыплют в огонь... Ни один не глядит на него... Только одна рожа сунула горячую головню прямехонько деду в лоб...» В бабелевском рассказе казаки «сиде-

ли... вокруг своего котелка... недвижимо, прямые, как жрецы, и не смотрели на гуся»⁸ (некоторая временная затянутость этого момента — все еще не смотрят, хотя уже признали — комментируется ниже, в 3. 9).

Единодушный, словно по сговору, отказ хозяев замечать пришельца, вероятно, имеет своим источником отвращение и презрение к живым, которым известны обитатели иного мира [о чем см., напр., Пропп, 52—53], хотя этот характерный мотив фигурирует и в инициационных рассказах, в остальном не содержащих сколько-нибудь заметных inferнальных черт, например, в «The Fourth Day Out from Santa Cruz» П. Боулса (см. ниже).

3. 4. Мучительство. Не реагируя на приветствие Лютова, казаки издеваются над ним, не хотят с ним говорить, выбрасывают его сундучок и ходят по его ногам. Подобное и еще более жестокое обращение с новоприбывшим — не редкость в армии и в учебных заведениях, где пресловутые традиции «цука» и «дедовщины», весьма вероятно, восходят к ритуальному мучительству, описываемому в работах об инициации. Для всех подобных сцен характерны презрительные замечания о тепличном воспитании героя: «Новичок! Городской! Маменькин сынок!» «Дворянчик! На конфетах воспитан!» [Н. Помяловский, «Очерки бурсы», IV; И. Кушевский, «Николай Негорев», 1. 4]. Ср.: «Ты из киндербальзамов...» [«Мой первый гусь»]. Похоже на то, что эти насмешки новых компаньонов над домашним, родительским воспитанием имеют ритуальные корни, подчеркивая такой центральный аспект инициации, как «отъем новичка у матери и у женщин и перевод его в ряды взрослых воинов племени» [«Иванс и Файнстоун», 446]. Не случайно в этих сценах за мучительством и оскорблениями в адрес дома часто вводится, в виде реакции, тема тоски героя по тому же дому. Она есть и в только что цитированных очерках русской бурсы, и в бабелевском «Гусе»: «[Свинина] дымилась, как дымится родной дом в деревне, и путала во мне голод с одиночеством без примера».

3. 5. Непристойные жесты и звуки. Виды истязаний вообще очень многообразны. В «Симплициссимусе» Гриммельсгаузуна герой-новобранец постоянно голодает; вдобавок сверстники подвергают его неприятным розыгрышам, заставляя нюхать испорченный воздух [гл. 28]. Это впрямую подводит нас к памятным читателю жестам молодого казака в бабелевском «Гусе»: «Он повернулся ко мне задом и с особенной сноровкой стал издавать постыдные звуки».

Склонность черта вести себя бесстыдно, в частности, показывать зад, предлагать его для целования и т. д., хорошо известна⁹. На картине Босха, изображающей издевательство чертей над грешниками, красавица глядится в зад дьявола, как в зеркало. В «Огненном ангеле» В. Брюсова новичку на шабаше предлагается поцеловать черта в зад, «черный и издающий противный запах, но в то же время странно напоминающий человеческое лицо» [гл. 2]. Подобные акты, где

зад по сути выполняет функции лица, естественно связать с таким известным свойством потустороннего мира, как «оборотность»¹⁰. Мотив «зад=лицо» применительно к черту мы встречаем в эссе В. Набокова о Гоголе, где образ Чичикова он вслед за Мережковским интерпретирует в демонологическом духе: «Chichikov... ecstatically hitting his chubby behind—his real face—with the pink heel of his bare foot» [Набоков, 71, выделено нами]. Об этой парадигматической подмене лица задом напоминает у Бабеля их синтагматическое следование друг за другом в одном абзаце: «парень... с прекрасным рязанским лицом... повернулся ко мне задом» и т. п.

Действия белокурого парня непосредственно напоминают нам о дантовом дьяволе, который трубу изобразил из зада (*ed egli avea del cul fatto trombetta*— *Inf. XXI. 139*). Данное место из Данте — мостик, позволяющий установить ассоциативную связь между поведением молодого казака (которое, заметим мимоходом, также описывается метафорой, хотя и иной, чем у поэта: «орудия номер два нуля..., крой беглым»), с одной стороны, и известным типом демонического поведения, с другой. Мы имеем в виду довольно широкий круг мотивов, в которых нечистая сила использует тело (свое собственное, людей или животных), а также различные части тела в качестве музыкальных инструментов. Дьявольская музыка — музыка тела *rag excellence*. Гоголевские черти-музыканты «тузили себя в щеки кулаками, словно в бубны, и свистали носами, как в валторны» [«Пропавшая грамота»]. В романе Гриммельсгаузена дьявол «трубил через нос так, что раздавалось по всему лесу»; другие оркестранты шабаша вместо флейт, свирелей и т. п. играют на змеях, кошках, суках, конских черепках и т. п. [«Симплициссимус», II. 17]. Известна карикатура на Лютера, где он изображен в виде волынки, на которой играет дьявол, причем нос самого Лютера устроен, как флейта. В «Фаусте» Гете музыканты Вальпургиевой ночи — лягушки и сверчки — очевидно, сами же служат себе и инструментами. На некоторых картинах Босха можно видеть чудовище, играющее на собственном длинном носе, как на трубе [«Воз сена»], и чертей, дующих в тела грешников [«Сад радостей земных»]. У одного из таких грешников-инструментов труба вставлена в зад. Отметим особую эффектность сцен (у Данте, Босха), где в роли духового инструмента выступает не нос, губы и т. д., а именно зад: ведь здесь имеет место совмещение сразу двух элементов демонической топики — «музыкальной игры на теле или его частях» и «зада в роли лица»¹¹.

3. 6. Герой, забрасываемый испражнениями. Жест молодого казака можно рассматривать и в рамках другой серии мотивов, также связанной с иным миром, на сей раз под специфическим инициационным углом зрения. Ближе всего к Бабелю стоит эпизод из плутовского классика испанского барокко Ф. де Кеведо «История пройдохи по имени дон Паблос». Мотивов, более или менее явно вос-

ходящих к процессу инициации, включая разные виды квазисмерти и возрождения, в этом романе очень много. В интересующем нас эпизоде [гл. 5, пер. К. Н. Державина] герой романа оказывается почти в том же положении, что и Лютов. Поступив в университет, он без всякой видимой причины подвергается жестоким издевательствам со стороны студентов. Со знаменательными словами: «Видно, это Лазарь и собирается воскреснуть, так от него воняет!» новые товарищи окружают Паблоса и оплевывают его с ног до головы, так что его плащ «стал белым, как яблоко на мишени»¹². Затем «один пакостник..., припасший в утробе своей добрый снаряд, обернулся ко мне тылом и залепил его мне прямо в лицо». Этот подвиг повторяют все остальные: «Судя по тому, что извергли они на меня из своих желудков, я полагаю, что, дабы не входить в расход на лекарей и аптекарей, они ждали новичков, чтобы принять слабительное». Обратившегося в бегство героя бьют и травят все, кому он попадает на пути. Но это не все: дома над Паблосом аналогичным образом потешаются слуги, наполняя испражнениями его постель. По окончании этих испытаний между героем и его обидчиками, как и в рассказе Бабеля, устанавливается мир: «После этого я решил начать новую жизнь и с тех пор, подружившись со всеми, жил как среди братьев. Ни в классах, ни в университетском дворе никто меня больше не обижал».

Эпизод этот содержит и другие детали явно инициационной природы. Издеваясь над Паблосом, один из слуг схватил его за палец и «дернул так сильно, что вывихнул его». Отрубание пальца — один из наиболее известных видов членовредительства в обрядах инициации, широко отраженный в сказках [см. Пропп, 76—77]; его явный отголосок налицо в новелле Конан Дойла «The Engineer's Thumb».

Интересно также то место романа, где Паблос ложится спать в одной комнате со слугами, которые сыграли над ним ночью злую шутку: «Я заснул и увидел во сне, что нахожусь с отцом и братьями». Один из типичных моментов инициации состоит в том, что какие-то новые лица заступают в жизни посвящаемого на место родителей и других членов семьи. Это замещение может демонстрироваться символически — как буквальное водворение нового лица на место родителя, например, в его постель, в его спальню и т. п. Так, Гриневу в «Капитанской дочке» [гл. 2] снится, что в постели его отца лежит чернобородый мужик (Пугачев); в «Станционном смотрителе» отец Дуни укладывает мнимобольного гусара, нового «руководителя» своей дочери на жизненном пути, в собственную постель. У Кеведо мы находим менее наглядный случай подобного замещения: как на то намекает сон, новые «братья» героя занимают место родного отца и братьев тем, что спят рядом с ним.

Символику новообретенного братства, напоминающую об этой сцене романа, можно видеть и в финале рассказа Бабеля: Лютов и казаки спят шестером на сеновале, «согреваясь друг от друга, с перепутанными ногами».

Мотив экскрементов, вони и нечистот часто фигурирует в ритуалах инициации, обозначая, по-видимому, смерть и разложение. Так, в некоторых вариантах русской сказки Баба-яга имеет вместо костяной «говняную ногу». В некоторых традициях у посвящаемых мальчиков «возбуждали отвращение: они должны были пить мочу своего учителя и пр. Их сажали в яму с навозом и водой, обсыпали их испражнениями животных... Не вдаваясь в частности, Шуру говорил, что наряду с перенесением боли часто требовалось преодоление отвращения» [Пропп, 58, 75].

3. 7. «С волками жить — по-волчьи выть». Убийство скота и птицы. Побратавшись в результате всех этих испытаний со студентами и слугами, герой Кеведо приходит к заключению, что ему следует жить, как они: «Пословица говорит правильно: с волками жить — по-волчьи выть. Глубоко вдумавшись в нее, решил я быть плутом с плутами, и еще большим, если смогу, чем все остальные» [гл. 6]. В осуществление этого плана Паблос «прежде всего... присудил к смертной казни и подвергал ей всех свиней, попадавших в наш дом, и всех цыплят, заходивших со двора в мою комнату». Таким образом, у Кеведо, как и в бабелевском рассказе, копрологическое издевательство над героем соседствует с охотой последнего на домашних птиц и скотину.

Как известно, в некоторых инициационных традициях испытания включают убийство врага, успешную охоту на дикого зверя или угон чужого скота, «уподобляющие членов военного объединения хищным зверям». В Спарте иницируемые юноши должны были в течение года жить тем, что им удавалось украсть [Элиаде, 81, 83, 109]. Если видеть в убийстве гуся, цыплят, свиней и т. п. отзвук этих древних обычаев, то современный герой даже более близок к обрядовому прототипу, чем Паблос, поскольку в новелле расправа с птицей совершается в рамках самих испытаний, а не постфактум, как в романе.

Рассказ американского писателя П. Боулса «The Fourth Day Out From Santa Cruz» (1950) имеет с «Моим первым гусем» ряд общих моментов. Разработаны они иначе, чем у Бабеля, и влияние последнего кажется нам маловероятным. Несомненная тема рассказа — инициация, под рубрикой которой он и помещен в антологии Иванса и Файнстоуна [474—479].

Члены экипажа корабля не обращают ни малейшего внимания на юнгу Рамона, не приглашают его к своему столу, не узнают при встречах на улице или в таверне. Он решает любой ценой изменить это положение. Однажды во время рейса он видит, как матросы развлекаются отчаянным положением птицы, летящей за кораблем. Обессиленная птица хочет сесть на палубу, но боится людей. Матросы заключают пари о том, сядет она или упадет в волны. «Первой мыслью Рамона было предложить матросам немного отойти, чтобы птица могла набраться храбрости и сесть», но он вовремя спохватывается, сообразив, каким беспо-

щадным насмешкам подвергнется за такую сентиментальность. Он бежит в камбуз, приносит оттуда корабельного кота-маскота и натравливает его на птицу. Кот подстерегает птицу, прыгает за ней; та, видя безнадежность положения, прекращает свои усилия и падает камнем в море. Матросы, заключавшие пари, рассчитываются друг с другом; один из них приносит бутылку коньяку, разливает его всем и предлагает стакан Рамону: «Выпьешь?»

Убийство домашнего животного в процессе инициации происходит в рассказе Ричарда Райта «The Man who was Almost a Man» [Там же, 449—457].

Юный герой тайком от взрослых покупает револьвер и, пробуя стрелять, нечаянно убивает лошадь. Когда ему говорят, что он должен будет в возмещение убытка работать на хозяина лошади два года, он вскакивает на ходу в товарный вагон и уезжает — «куда-нибудь, куда-нибудь, где он будет взрослым мужчиной...»

Если все эти параллели верны и действия Лютова с гусем действительно имеют инициационный подтекст, то их преувеличенность, выпяченность (понятную нами на «реалистическом» уровне как признак притворства и показухи — см. выше, п. 2) естественно будет мотивировать ритуальность поведения¹³.

3. 8. Слепая старуха с птицей. Как известно, слепота — черта Бабы-яги, хранительницы царства мертвых [Пропп, 58—59]. Слепота и кривизна вообще характеризует обитателей загробного мира [Неклюдов]. В «Тамани» также есть слепой — мальчик, о котором Печорин не без оснований замечает: «Признаюсь, я имею сильное предубеждение против всех слепых, кривых, глухих, немых, безногих, безруких, горбчатых и проч.». Бельма, поднимаемые старухой на героя, также могут ассоциироваться с инициацией и страной мертвых: «Белый цвет [в который некоторые племена окрашивают неофитов, залепляя, среди всего прочего, и глаза] есть цвет смерти и невидимости» [Пропп, 58—61]. Из других возможных параллелей отметим, что во многих сказках и обрядах иницируемый требует у Яги пищи и ест ее [Пропп, 65]. Яга, будучи «хозяйкой» (отметим употребление Бабелем этого терминологического слова), имеет в своем распоряжении животных. Особенно характерна вещая птица, часто сопровождающая всякого рода демонических старух в литературе и фольклоре. В «Белокуром Экберте» Тика героиня убегает от такой старухи и похищает, а затем убивает птицу, которая позже вновь является ей как символ угрызений совести. (Убийство птицы вообще приносит несчастье и требует искупления — ср. «Старого морехода» Кольриджа). Яга обычно фигурирует в контексте избышки, забора, двора, ворот; все это налицо в новелле Бабеля. Еще одной интригующей деталью бабелевской старухи является пряжа («*пошел к хозяйке, сучившей пряжу на крыльце*»), которая и вообще богата мифологическими значениями, и, среди прочего, интересна тем, что «с прядением и пряжей часто связана хозяйка нижнего мира» [Топоров, 344]. В некоторых из наблюдений, касающихся старухи и ее атрибутов, мы

вступаем на почву достаточно отдаленных и проблематичных ассоциаций фольклорно-мифологического плана, на которых было бы опрометчиво настаивать, но которые мы все же считаем нужным упомянуть¹⁴.

3. 9. Священнодействие. «Они сидели недвижимо, прямые, как жрецы, и не смотрели на гуся». В уподоблении казаков жрецам инициационная природа всего происходящего, можно сказать, выходит на поверхность и была давно отмечена комментаторами [Эндрю, 12—13]. На церемониал указывает и то редко замечаемое обстоятельство, что конармейцы *не смотрят* (на гуся и, очевидно, на Лютова), хотя, казалось бы, герой к этому моменту уже совершил свой антиподвиг и заслужил их благосклонное внимание. Почему не смотрят? Видимо, потому, что *смотреть еще рано*. Если бы казаки все время открыто следили за манипуляциями Лютова с птицей, их реакция была бы естественной, «реалистичной», и только. Но поведение конармейцев, как и Лютова, имеет архетипический план, в котором оно наделено чертами ритуального действия,— в частности, состоит из ряда этапов, следующих друг за другом в дискретной последовательности. Вплоть до определенного момента хозяева «не видят» гостя из другого мира; по прохождении инициации они его «увидят», но для этого должны быть выполнены еще некоторые формальности (в виде, например, слова или жеста: «*Парень нам подходящий...*», «*Братишка, садись с нами снедать...*»).

Пройдя испытания, приглашенный к костру герой читает газету «громко, как торжествующий глухой», то есть перенимает торжественную жреческую манеру своих новых товарищей и отправляет совместно с ними обряд, знаменующий его переход в новый статус. Но не следует ли воспринимать фигуральную глухоту Лютова, наравне со слепотой и другими повреждениями органов чувств, также и в ином плане — как еще один намек на состояние смерти?¹⁵

3. 10. Охранная грамота. В свете всех этих сопоставлений получает особую роль и встреча героя с начдивом Савицким, которого на уровне социально-философской тематики мы охарактеризовали как представляющего «романтическую» ипостась революции. Герой, направляющийся в иное царство, может получить для этого разрешение и охранную грамоту от каких-либо высших инстанций. Так, Данте и его проводнику неоднократно приходится напоминать обитателям ада, что их путешествие одобрено там, «где могут то, чего хотят» (*Vuolsi così colà dove si puote / Ciò che si vuole, e piú non dimandare, Inf. III. 94—95*). В результате черти и другие стражи ада, хотя и всячески запугивают и оскорбляют путника, воздерживаются от нанесения ему прямого вреда. То же происходит и в «Моем первом гусе»: бойцы выбрасывают сундучок как субститут героя, но не трогают его самого, охраняемого сообщением квартирьера, что «*согласно приказания товарища Савицкого, обязаны вы принять этого человека к себе в помещение и без глупостей*».

Вступительная часть новеллы в большей степени посвящена подчеркиванию именно этой роли Савицкого как властелина, повелевающего сонмами подчиненных. Этому служат и его пышные метафорические атрибуты, и грозное письмо к Ивану Чеснокову.

4. Кроме рассмотренных выше архетипических мотивов, призванных усилить поэтический резонанс новеллы, имеется еще один подтекст, находящийся в ней в совершенно ином отношении — как другая версия той же фавулы, содержащая принципиально иное решение сходной темы.

Мы имеем в виду малоизвестный рассказ М. Горького «На соли», опубликованный в «Самарской газете» в 1895 г. [Горький, 189—201, 545—548]. Можно, но не обязательно предполагать, что Горький давал читать или пересказывал эту вещь Бабелю в ранний период их знакомства. Сравнение двух произведений, обрабатывающих по-разному одну и ту же тему или мотив, может иметь ценность независимо от вопроса о том, было ли одно из них известно автору другого, имеет ли место отклик или полемика и т. п. Количество тем, фавульных схем и иных художественных конструкций, бытующих в готовом виде в неписаном «словаре» литературы, гораздо больше, чем может показаться на первый взгляд, и следует допустить широкие возможности их независимого использования и даже независимого порождения разными писателями¹⁶.

Герой рассказа Горького, повествующий от первого лица, приходит в поисках заработка на соляные работы, о которых он слышал как о невыносимом каторжном труде. Рабочие — в массе своей люмпен-пролетарии и воры — встречают героя враждебно, осыпают его оскорблениями и угрозами, дразнят за очки («Здравствуй, стеклянные зенки!»), отстраняют от общей трапезы («Дурак был твой отец, коли дал тебе такое имя. У нас к котлу Максимов не пускают в первый день работы. У нас Максимы первый день на своих харчах работают... Пшел от котла!») и разыгрывают над ним жестокие шутки. В отчаянии герой обращается к своим мучителям с гневной речью, взывая к их совести и заявляя, «что я такой же человек, как и они, что мне так же хочется есть, что для этого я так же должен работать, что я пришел к ним, как к своим...— Все мы равны,— говорил я им,— и должны понимать друг друга...» Выслушав его, вожак соли собирает ему на дорогу горсть медяков и просят уйти от них, заявляя, что он им не пара: «Ничего у нас не может выйти... Вали своей дорогой!... Говори спасибо за то нам, [что не побили]!»

Рассказ Горького в четыре раза длиннее новеллы Бабеля, не содержит ни демонических, ни инициационных мотивов и кончается неудачно для героя. Тем не менее в нем достаточно общих точек с «Моим первым гусем», чтобы их сопоставление могло представить интерес. Главный контраст между двумя рассказами состоит в различной реакции героя на сходные обстоятельства. Герои Горького,

неисправимые гуманисты и романтики, имели обыкновение отвечать на несправедливость и зло мира моральными увещаниями и проповедями, а при неудаче — громогласными обличениями и экстремальными поступками (ср. «Трое», «Фома Гордеев»). Бабелевское решение в аналогичной ситуации радикально иное. Оно отражает реальность XX века, заменившего принципы гуманизма и здравого смысла массовым циничным насилием и абсурдом. На них немислимо отвечать прямо, героически, «с открытым забралом», так как этим способом невозможно не только победить, но и кого-либо удивить, эпатировать, оставить след, что на худой конец всегда оставалось в запасе при *ancien régime*, как-никак уважавшем этикет и приличия. Любые взаимоотношения с новыми структурами власти должны учитывать их иррациональный характер, не поддающийся традиционным аргументам. Поэтому для героев нового века столь типичны обходные пути — мимикрия, показное усердие, преувеличенная имитация принятых моделей языка и поведения. В эти характерные формы облакаются в XX веке как приспособленчество с целью выживания, так и ироническая субверсия репрессивного миропорядка.

Второе представлено в чистом виде такими героями, как Хулио Хуренито, Швейк или Остап Бендер. В новелле Бабеля мы находим смешанный случай, когда герой к партнерам относится двойственно, сознает неизбежность мимикрии и лицедейства, однако прибегает к этому средству не в пародийных и не в защитных целях, а из сложных побуждений, отчасти идеалистического, отчасти интеллектуального порядка. Лапидарность, глубина и выразительность «Моего первого гуся», усиленные богатством архетипических подтекстов, делает эту новеллу почти эмблематическим прообразом многих позднейших произведений советской литературы, обращавшихся к сходным темам.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Идентичность Лютова и старухи отмечает и Эндрю: «Оба носят очки, обоих толкают; отпихивая старуху, Лютов тем самым отвергает то, что он видит в ней от себя самого, отказывается играть роль Вечной Жертвы» [18].

² О соотношении идеального и земного социализма у Ильфа и Петрова см. нашу работу об их романах [Щеглов I, II—24].

³ Вопрос о соотношении «кривой» и «прямой», о двойственности Лютова в сцене чтения и т. п. разбирает Эндрю [19].

⁴ В «Тамани», помимо черт демонического мира, упоминаемых далее в нашей статье, следует отметить сугубо маргинальное положение места действия. Тамань — крайняя точка Кавказа, то есть «край света» для кавказского офицера; будучи же древней Тмутараканью, она такова и для русского читателя, знакомого со «Словом о полку Игореве». Хата контрабандистов у воды, буду-

чи расположена на краю Тамани, является «окраиной второй степени». В «Острове Борнгольм» контактам путешественника с тремя персонажами загадочного романа предшествуют подвобы и субституты смерти — сон и морская болезнь. Засыпая, он как бы переходит границу, разделяющую два мира. Вид острова вызывает у путешественника «образ неумолимой смерти». Молодой человек в Гревзенде — «более привидение, нежели человек»; чувства его «мертвы для внешних предметов»; он «срывает листочки с дерева» (ср. карамзинское «Кладбище», где наряду с черепами, мглой и другими признаками смерти, «дерево без листьев стоит»); молодая женщина томится в подземелье и говорит о смерти, и т. д.

⁵ В известном фильме «Sunset Boulevard» этот мотив «ловушки» выражен весьма эффектно. Вскоре после того, как начинается роковое для героя пребывание на вилле стареющей кинозвезды, туда являются бейлифы и увозят за долги его автомобиль. Обилие inferнальных ассоциаций в изображении этого местопребывания героя не вызывает никаких сомнений.

⁶ Мотив бритья, конечно, крайне интересен и заслуживает дальнейших разысканий. Пока приведем следующую соблазнительную, хотя и заведомо проблематичную параллель. Четыре волшебника на постоялом дворе в еврейском квартале поочередно рубят друг другу головы (принимая меры, чтобы голова затем приросла снова) и посылают их к цирюльнику для бритья. Этот своеобразный способ представителей иного мира брить друг друга описан в немецкой народной книге о Фаусте [20].

⁷ Вид варева, дымящегося в котле, может ассоциироваться с кухней ведьмы [Гете: «Фауст», ч. 1, сцена 6] и с адскими котлами.

⁸ Данная сцена, по-видимому, играла для Бабеля роль навязчивого персонального символа. Она повторяется во сне героя в позднем рассказе «Аргамак», хотя и с иным значением, чем в «Гусе»: «Из ночи в ночь мне снился тот же сон. Я рысью мчусь на Аргамаке. У дороги горят костры. Казаки варят себе пищу. Я еду мимо них, они не поднимают на меня глаз. Одни здороваются, другие не смотрят, им не до меня. Что это значит? Равнодушие их обозначает, что ничего особенного нет в моей посадке, я езжу как все, нечего на меня смотреть. Я качу своей дорогой и счастлив» (выделено нами). Отметим здесь множество костров, у которых сидят казаки, — более эксплицитную, чем в «Гусе», параллель с кострами в «Фаусте».

⁹ В двух сценах «Фауста» Гете [ч. 1, сц. 6, с ведьмой; сц. 14, с Фаустом] Мефистофель «делает неприличный жест» (*macht eine unanstaendige Gebaerde; mit einer Gebaerde*), восхищая своего партнера в первом случае и шокируя во втором. Характер жеста не уточняется.

¹⁰ О свойстве иного мира представлять человеческие и земные явления в обратном виде см. [Неклюдов], а также нашу статью о «Скрипке Ротшильда» Чехова [Щеглов 2].

¹¹ Мотив «игры на теле и его частях» нередок у раннего Маяковского: Ищите жирных в домах-скорлупах / и в бубен брюха веселье бейте! / Схватите за ноги глухих и глупых / и дуйте в уши им, как в ноздри флейте [«Владимир Маяковский»]; Я сегодня буду играть на флейте. / На собственном позвоночнике [«Флейта позвоночника»]. Нетрудно показать место этих мотивов в поэтической системе авангарда и лично Маяковского. Но вопрос об их генезисе, о том, попали ли они туда из демонологии и если да, то какими путями, остается неисследованным.

¹² Белый цвет в некоторых инициационных традициях — цвет неопита, насильственно окрашиваемого с ног до головы известковой кашей; белый цвет — цвет слепоты и невидимости [Пропп, 60].

¹³ Стрельбе в лошадь в рассказе Р. Райта предшествует длинный эпизод покупки револьвера. Оружие предстоящей инициации тем самым подано в укрупненном виде, его ввод в повествова-

ние «продлен». Не это ли имеет место и в новелле Бабеля в отношении сабли, которую герой берет с земли без особой на то надобности? На «реалистическом» уровне (п. 2) мы видели в манипуляциях Лютова с саблей признак театрального поведения. По-видимому, на уровне ритуально-архетипического подтекста эта демонстрация сабли тоже играет определенную роль.

¹⁴ Символично-мифологические коннотации старухи были пронизательно замечены Эндрю: «Старуха еще более загадочна и подобна маске, чем другие персонажи, и, по-видимому, выполняет чисто символическую роль в рассказе. Довольно трудно сказать, что именно она символизирует, но можно отметить (...) что она играет центральную роль в Судьбе героя, встречаясь ему как некое сверхъестественное существо на перекрестке его жизни» [17].

¹⁵ Стоит отметить, что в одном из шедевров позднего Чехова, рассказе «На святках» (1899), поза, та же, что и бабелевских казаков, связывается со слепотой: «Ее старик (...) стоял и глядел неподвижно и прямо, как слепой» (далее эта фраза повторена у Чехова еще раз). В бельмах старухи, позе сидящих казаков и чтении на манер «торжествующего глухого» можно видеть, таким образом, единый ансамбль деталей, как бы заражающих друг друга семей «слепоты» посредством тонких (как внутри-, так и межтекстовых) сходств и переходов.

¹⁶ Ю. Н. Тынянов в статье «О литературной эволюции» называл подобное самозарождение сходных структур из одинаковых функций «конвергенцией», говоря, что в подобных случаях «вопрос хронологический — кто раньше сказал? — оказывается несущественным» [Тынянов, 280].

ЛИТЕРАТУРА

Восп. о Бабеле — Воспоминания о Бабеле, Составители А. Н. Пирожкова, Н. Н. Юргенева, М., 1989.

Горький — М. Горький. Полное собрание сочинений. Т. 1. М., 1968.

Иванс и Файнстоун — Oliver Evans and Harry Finestone (eds.) *The World of the Short Story: Archetypes in Action*. New York, Knopf, 1971.

Карден — Patricia Carden. *The Art of Isaac Babel*. Ithaca & London, Cornell University Press, 1972.

Луплоу — Carol Luplow. *Isaac Babel's Red Cavalry*. Ann Arbor, Ardis, 1982.

Легенда о д-ре Фаусте — Легенда о докторе Фаусте. Ред. В. М. Жирмунский. Лит. памятники. 1958.

Мандельштам — Н. Мандельштам. Воспоминания. Paris, Ymca-Press, 1970.

Маркиш — С. Маркиш. Русско-еврейская литература и Исаак Бабель. — И. Бабель. Детство и другие рассказы. Тель-Авив, 1979. С. 319—46.

Набоков — Vladimir Nabokov. Nikolai Gogol. New York, A New Directions Paperbook 1961.

Неклюдов — С. Ю. Неклюдов. О кривом обороте (к исследованию мифологической семантики фольклорного мотива). — Проблемы славянской этнографии. Л., 1979.

Пропп — В. Я. Пропп. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946.

Топоров — В. Н. Топоров. Пряжа. — Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. 2. М., 1982.

Трилинг — Lionel Trilling. Introduction. — Isaac Babel, *The Collected Short Stories*. A Meridian Book, New American Library, 1975. P. 9—37.

Тынянов — Ю. Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

Фален — James E. Falen. *Isaac Babel: Russian Master of the Short Story*. Knoxville, The University of Tennessee Press, 1974.

Щеглов 1 — Ю. К. Щеглов. Романы И. Ильфа и Е. Петрова. Т. 1—2. Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 26/1 und 26/2, 1990—91.

Щеглов 2 — Ю. К. Щеглов. Две вариации на тему смерти и воскресения: Чехов, «Скрипка Ротшильда» и «Дама с собачкой». (В печати.)

Элиаде — Mircea Eliade. Rites and Symbols of Initiation. New York, Harper Torchbooks, 1975.

Эндрю — Joseph Andrew. Structure and Style in the Short Story: Babel's «My First Goose».—Occasional Papers, 14 (Poetics). Colchester, University of Essex Language Centre, 1974. P. 1—26.

ФУНКЦИЯ КУКЛЫ И МОТИВ «ЛОЖНОГО ПОДОБИЯ» В ПОВЕСТИ Ю. ОЛЕШИ «ТРИ ТОЛСТЯКА»

Кукла-подобие

Создатель куклы рассказывает:
«Три Толстяка сказали так: «Вот видишь девочку? Сделай куклу [здесь и далее разрядка наша.—М. Е.], которая не отличалась бы от этой девочки». (...) Кукла должна была расти, как живая девочка» [188]¹. О механической кукле говорится, как о живой девочке: «Он поверил, что завтра привезут воскресшую здоровую куклу [123]; «быть может, мне не удастся восстановить здоровье израненной куклы» [137];—а о девочке—как о кукле: «Ура!—закричала кукла» [149]. Ср. колебания доктора Арнери перед двоящейся реальностью куклы-девочки: «Какая удивительная кукла (...) В этой кукле нет ничего кукольного. Клянусь, она может показаться девочкой, превращенной в куклу! (...) Доктор не выдержал и громко спросил: «Кукла, как тебя зовут?» Но девочка молчала. Тогда доктор спохватился» [138—139]; «Это, решил он, просто обман. Кукла была живая, и, когда он имел неосторожность заснуть в экипаже, она удрала, как непослушная девочка» [147].

Обнаруживая сначала неисправность в механизме куклы, а потом—живой прототип, доктор «научно» решает проблему оригинала/подобия. И тем не менее, каким бы образом ни объяснялось происхождение куклы и ее удивительного сходства с живой девочкой, кукла как живое подобие обретает «объективное бытие», независимое от тех или иных объяснений.

«Метафизическая операция» по превращению похищенных детей в подобия, производимая Тремя Толстяками, остается неполной, поскольку сохраняется живой прототип (девочка). «Позитивистская операция» по превращению подобия в живое существо, совершаемая доктором Арнери, также является неполной, поскольку остается неживой прототип (кукла). Эта неполнота превращения в первом случае становится причиной разоблачения куклы (доктор обнаруживает оригинал), а во втором—разоблачения девочки (она—не кукла, и поэтому при-

говаривается к смерти). Как дополнение к безупречным с методологической точки зрения действиям «метафизиков» Толстяков и ученого доктора можно рассматривать действия гвардейцев, направляющих свое недовольство не на живого наследника Тутти, а на куклу — мертвое подобие. Этот факт заслуживает внимания. Борьба с Тремя Толстяками — борьба с подобиями, призраками, куклами. Ср. описание Трех Толстяков: «они были такие толстые, что у продавца раскрылся рот» [116]. Можно было бы назвать это и другие описания Трех Толстяков гротескными, однако преувеличение предполагает оригинал, без которого подобие есть ложное. Каждый из Трех Толстяков есть подобие другого, а потому они — ложные подобия или утроение *одного*.

«Революционная борьба» представляется в повести Олеши как карнавальная битва с чучелами. И действительно, гвардейцы, набрасывающиеся на куклу, называют ее чучелом [121]. «Карнавальность» усугубляется призрачностью основного элемента (куклы), благодаря которому противоборствующие стороны входят в *контакт между собой* и в конце концов, согласно карнавальной логике, меняются местами: «Трех Толстяков загнали в ту самую клетку, в которой сидел оружейник Просперо» [187]. Оружейник реализует «идеал» Толстяков: «Мы все будем равны (...) мы все будем сыты и богаты» [186—187]. И те и другие (Толстяки и народ) имеют одинаковую цель: *устранение и н о г о*. Толстяки устраняют *оригиналы*, Просперо — *подобия*. Но поскольку реальность существует как *то и другое*, то устранение одного из элементов должно иметь одинаковый результат — аннулирование реальности.

Архетип куклы

История куклы, благодаря которой народ побеждает Толстяков, разворачивается согласно мифологической схеме, центральным элементом которой является *обман*, совершаемый с целью выхода из безвыходной ситуации. Классическим образцом подобного сюжета может служить миф о Пандоре в той форме, в какой он передается Гесиодом². Искусственная девушка создается богами как *обман*, который должен нейтрализовать катастрофические последствия обманов, совершаемых Прометеем. Сходную функцию выполняет в «Трех толстяках» кукла-Суок.

Литературный метод Олеши можно определить как метод переводных картинок. Он не создает *архетипических образов*, а копирует их, и притом копирует *слепки со слепков*, делая это весьма элементарным образом: на слепок накладывается бумага и закрашивается карандашом, в результате чего образуется *контур*, который затем дорисовывается и подкрашивается цветными карандашами. Соединяемые таким образом картинки не всегда сходятся между собой. Ав-

тор располагает исключительно мертвой водой, служащей для соединения разьединенных частей, но не имеет ни капли живой воды для преобразования этого конгломерата в органическое целое. Самое замечательное в повести Олеши, что собранные механически из разных источников элементы-образы как бы сами собой располагаются в определенном порядке. Логика сцепления архетипических по своему происхождению элементов-образов, которые в длительном процессе копирования превратились в избитые «литературные приемы», и представляет главный интерес в повести Олеши.

Архетипические образы несут в себе заряд, в силу которого они вступают в определенные структурные отношения. Избирая темой своего произведения «борьбу», автор бессознательно включает в текст архетипические элементы, без которых эта борьба была бы лишена всякой динамики и убедительности. Другими словами, борьба для того, чтобы быть б о р ь б о й, должна конструироваться согласно архетипическим принципам. В «Трех Толстяках» имеется элемент, присутствие которого кажется неоправданным с точки зрения формальной структуры повести, однако является вполне закономерным с точки зрения архетипической. Доктор Арнери решает «собрать некоторые виды т р а в» [98], но «самые интересные породы т р а в» находятся за г о р о д о м — около дворца Трех Толстяков [98]. В тот самый момент, когда доктор собирается выйти за ворота города, они з а п и р а ю т с я. Намерение доктора совпадает с критическим моментом борьбы, что само по себе указывает на неслучайность «намерения» и его непосредственное отношение к происходящей борьбе. Доктор Арнери не успевает срезать траву, и поэтому прибегает к другому мифическому средству: он создает о б м а н — живую куклу.

Автор сознательно намеревается создать лубочную картинку для детей, иллюстрирующую классовую борьбу. Бессознательно, в силу архетипической логики сюжета, он превращает «врагов народа» в воздушные шары, размалеванные шутовскими и не отличающимися друг от друга физиономиями. Без куклы Толстяки не только не смогли бы превратиться в опасных «врагов народа», но и вообще сдвинуться с места и обрести какую-то, даже шутовскую физиономию.

Кукла-посредник

Значимо в повести Олеши пространственное размещение противостоящих сторон: Толстяки обитают во дворце, расположенном «посреди огромного парка», окруженного «глубокими каналами» [98]. Народ локализуется в городе, окруженном стенами, выход из которого возможен только через «огромные, высотой с дом, железные ворота» [98]. Противостояние Толстяков и народа, таким образом, подчеркивается и усиливается пространственной разделенностью и

замкнутостью, что делает в принципе невозможным непосредственный контакт между ними. И действительно, народ, пытающийся непосредственно перейти в сферу Толстяков, терпит поражение.

«Защитники народа» борются не против реальных врагов, а против *чучел, бурдюков*. И ведется «борьба» классическими балаганными средствами: офицер целится в идущего по проволоке Тибула, но валится почему-то мертвым в бассейн [108]; первый стрелок в стране стреляет в Тибула, а попадает в шляпу директора балагана [134]; в качестве «оружия» Тибул использует кочаны капусты, один из которых оказывается головой продавца шаров [133]. Карнавальный характер «борьбы» подчеркивается также *перенесением* ее непосредственно в балаган под весьма многозначительным названием «Троянский конь» [129]. Это «перенесение» предваряет серию обманов, благодаря которым взаимонепроницаемые и сами по себе неподвижные стороны вступают в *контакт* между собою.

Начальное «поражение» народа и «победа» Толстяков, кроме карнавальных, имеют «онтологические» причины. Отнесение полноты реальности к народу и полноты нереальности — к Толстякам устраняет всякую возможность *перехода-движения* от одного к другому. Одни не могут победить других не по причине слабости или силы, а из-за абсолютности разделения, которое делает невозможным какое-либо соприкосновение между противоположными сторонами. Чтобы войти в *контакт*, стороны должны отказаться от *абсолютности* и сделаться *со-относительными*, каковыми они становятся при посредстве куклы. Вначале кукла перемещается из дворца в город, то есть из одной сферы в другую. Возможным это становится благодаря амбивалентности куклы. Имея своим прототипом живую девочку, кукла сохраняет некоторые черты своего оригинала. Но поскольку продолжает существовать прототип, кукла не может стать *чистым подобием*. И поэтому доктор должен не просто починить куклу, а *воскресить* ее.

Кукла и демиург

Доктор Арнери *переводит* оригинал в подобие, а подобие в оригинал. В конце повести сообщается, что создателем куклы был ученый Туб. Последний, однако, может рассматриваться как двойник доктора Арнери. И в самом деле, только создатель куклы может знать тайну ее воскресения. Ученый Туб — *alter ego* доктора Арнери, который является истинным творцом куклы, — и не потому, что он разобрался в механизме, а потому, что он *в с п о м н и л*: «Все время его не покидала мысль о том, что где-то он *в и д е л* это же бледное личико, серые внимательные глаза, короткие растрепанные волосы» [138]. Таким образом, тайна куклы — не в «зубчатом колесе», а в том, что доктор когда-то *в и д е л* образец. В

тот момент, когда он добирается до прототипа, *идеи*, он осуществляет еще более чудесное превращение — подобия в оригинал.

Встреча куклы и девочки в памяти доктора не устраняет, однако, амбивалентности, а бесконечно ее увеличивает. Как превращение оригинала в куклу не может быть полным до тех пор, пока наряду с подобием *со-существует* оригинал, так и обратное превращение куклы в девочку не может быть совершенным до тех пор, пока наряду с оригиналом *со-существует* подобие. Поэтому превращение куклы в девочку не устраняет двойственности, но умножает ее. В *умножении*, собственно, и состоит функция демиурга. Превратив девочку в куклу, то есть *удвоив подобие*, доктор Арнери вполне выявляет свою демиургическую функцию.

Оригинальность повести Олеши состоит не в использовании тривиальных литературных приемов, вроде «переодевания» или «подмены», а в *удвоении подобия*. Кукла создается как подобие девочки, которая становится *подобием* собственного подобия — *куклы*. Разоблаченная кукла воспринимается по-прежнему как кукла, хотя и опасная: «Так! — говорил гвардеец, беря Суок за руку. — Посмотрим, х в а л е н а я к у к л а, что ты теперь будешь делать!» [173]. Обратное превращение куклы в девочку не прекращает серии обманов: «Девочка была смертельно бледна, и ее лукавые серые глаза погасли» [181]. И заключительный акт, в котором происходит разоблачение куклы, предваряющее разоблачение Толстяков: «Она лежала н е п о д в и ж н о, глядя в небо н е п о д в и ж н ы м и серыми глазами. (...) тигры подошли, один нагнул лобастую голову, понюхал, другой тронул кошачьей лапой д е в о ч к у, третий, даже не обратив внимания, пробежал мимо и, став перед трибуной, начал рычать на Толстяков» [184].

Двойная операция [или даже тройная], производимая над куклой-девочкой, создает своего рода «космическую иллюзию», благодаря которой осуществляется взаимораскрытие ранее абсолютно замкнутых сфер (Толстяков и народа). С того момента, как девочка превращается в куклу, а кукла в девочку, элементы, ранее пребывавшие в неподвижности, приходят в движение, разделяются и противопоставляются, после чего становится возможным *взаимодействие-противоборство* между ними.

Прототипы и персонажи

Доктор Арнери и ученый Туб. О докторе Арнери рассказывается: «Но и отдыхая, он оставался ученым. Тогда он приготавливал п е р е в о д н ы е к а р т и н к и (...) делал удивительные фейерверки, и грушки, строил музыкальные инструменты с голосами неслыханной прелести, составлял новые краски» [135]. «Картинки» и «голоса» — подобия. И поскольку, даже развлекаясь, доктор «оставался ученым», то можно предположить, что основным «научным делом» Арнери было наполнение мира *подобиями*.

Поскольку кукла является подобием живой девочки, то знание об о б р а з ц е равнозначно знанию т а й н ы куклы. Чтобы оживить свое создание, создатель должен забыть, что оно есть созданное им самим подобие, то есть обмануть себя, и притом дважды: в отношении своего участия в создании подобия и в отношении самого подобия, которое рассматривается как живое *нетварное* существо. Двойник забывчивого доктора Арнери, Туб, помещается в клетку. Значимо признание Туба, обращенное к Суок и Тутти: «Но я н е з а б ы л в а с» [188]. Рассматривая Туба как двойника доктора Арнери, а Арнери как демиурга, который «забыл» для того, чтобы дать независимое существование созданным им подобиям, можно предположить, что в клетке заключается *архетипическая память* творца, и заключается она *им самим*, более того, прячется от *самого себя*, поскольку это самозаключение является *условием реальности* созданных им подобий. Если бы доктор Арнери соединился со своей памятью-Тубом в начале истории, то была бы разрушена сила *творческой иллюзии*, которая оживляет мертвые подобию, различает слитое, приводит в движение неподвижное.

Значимо и то, что Суок называет зверя-Туба «чудовищем» [183]. С психологической точки зрения встреча Суок с Тубом может интерпретироваться как *встреча подобия с архетипической памятью* своего создателя, которая в силу этого является отчасти и памятью подобия, то есть памятью о своем происхождении как подобия. Эта встреча внушает страх «бывшему» подобию³, поскольку не разрушает иллюзии, но бесконечно ее увеличивает. И действительно, вначале Суок принимает Туба за Просперо, а затем говорит: «Это не человек, а горилла...» [164].

Встреча с *архетипической памятью* опасна прежде всего потому, что она лишает существо *действенности*, возвращая его к начальному состоянию *мертвого подобия*. Создается парадоксальная ситуация: обман является одновременно активизирующим и парализующим принципом. Действие возобновляется благодаря «смерти» памяти-творца, то есть Туба: девочка-подобие *оживает*, вновь обретает способность к движению и встречает настоящего Просперо, реализует цель, ради которой была задумана вся эта игра обманов и подобий — освобождение огня-Просперо.

Просперо. «— Он очень страшен (...) Он сильнее всех. Он сильнее льва. Ненависть прожгла ему глаза. Нет силы смотреть в них.— У него ужасная голова (...) Она о г р о м н а. Она похожа на капитель колонны. У него р ы ж и е волосы. Можно подумать, что его голова объята пламенем» [117]; «Он был ростом почти в половину этой огромной колонны; его рыжая голова горела нестерпимым пламенем в солнечном сиянии» [186]. Особо подчеркиваются огромность и огненность Просперо. В силу своего ремесла оружейника он имеет непосредственное отношение к о г н ю. В качестве *носителя огня* Просперо может быть соотнесен с циклопами и со сторуками великанами⁴. Освобожденные великаны дарят Зевсу гром и молнию, с помощью ко-

торых олимпийские боги побеждают титанов. Равным образом и освобождение Просперо является условием победы народа.

Толстяки заключают Просперо в зверинец, что соответствует заключению опасных хтонических чудовищ в *утробу* Земли. Целью странствия Суок в зверинец-утробу является освобождение огненного Просперо-великана. Обнаружение места его заключения и *открытие* клетки — одна часть дела. Освобождение вполне осуществляется только в тот момент, когда Суок находит *крышку* кастрюли [172]. Итак, чтобы освободить огонь-Просперо, необходимо, во-первых, найти то единственное место, через которое он может выйти, а во-вторых, *поднять крышку*. Все это и проделывает Суок. Но сделать все это она может не в своем истинном облике, а только как *подобие*, и притом как подобие *двойное* — себя и куклы.

Наследник Тутти — общий наследник Трех Толстяков. Они не порождают его, а похищают вместе с его сестрой. Девочку они превращают в куклу, а Тутти — в железного человека. Это превращение, однако, осуществляется «идеально», поскольку железное сердце имитируется часами [159]. С какой целью производится это двойное «превращение»? Не порождая, а похищая «наследника», превращая женскую его половину в куклу, а его самого в железного титана, Толстяки преследуют «космогоническую» цель: *блокировать генеративный процесс*. Можно, разумеется, спросить: почему они не убивают похищенных детей? Архетипические принципы суть *космогонические* по своему происхождению, и поэтому *неуничтожимые* по определению. Проблема Толстяков, таким образом, состоит не в том, чтобы уничтожить, а в том, чтобы *нейтрализовать*. С этой целью они велят Тубу-демиургу сотворить *куклу-подобие*.

Освобождение огня-Просперо создает условия для освобождения Тутти, каковое можно интерпретировать как *освобождение мужского генеративного начала*. Но и освобождение Тутти является *условием* для освобождения огня-Просперо, поскольку у «наследника» хранится *ключ*, с помощью которого только и может быть открыта клетка, в которую заключен Просперо.

Сердце-часы наследника Тутти соотносимо с часовым механизмом куклы: «Где-то в горле и в груди у нее под розовым шелком хрипела сломанная *пружина*, как хрипят старые *часы*» [122]. В дальнейшем выясняется, что железное сердце наследника — не железное, а часы — его *ложное подобие*. Но и часовой механизм оказывается ложным: «Никакого механизма внутри не оказалось, вся часовая машина была выломана. И вместо медных кругов и пружин в этом шкафчике сидела (...) Суок» [187].

Остается необъяснимым весьма странный факт, что ключ от клетки с опасным преступником дается на хранение беззащитному мальчику, а также то, каким образом о его местонахождении узнают «враги». Объяснение здесь может быть только одно: ключ от клетки есть ключ от *сердца-часов* наследника, которым оно

одновременно заводится и запирается. Железное сердце символизирует максимальную закрытость, непроницаемость и неподвижность. Огонь как энергетический принцип расплавляет, проникает, приводит в движение — *актуализирует потенциальное*. Поэтому ключ, с помощью которого освобождается огонь Просперо, должен освободить и Тутти от железного сердца, которое *закрывает и иммобилизует*. Но поскольку Тутти не может раскрыть *сам себя*, он передает ключ кукле, которая как *иное* имеет возможность перейти из одной сферы в другую [из города — во дворец, из дворца — в зверинец] и *раскрыть закрытое*¹.

Тибул говорит девочке: «Ты будешь куклой (<...> ты должна будешь разыгрывать роль куклы наследника Тутти. (<...> Я знаю тайну» [150—151]. «Вспоминая», доктор Арнери превращает куклу в девочку. «Зная», акробат Тибул превращает девочку в куклу, то есть она должна обмануть Толстяков и освободить огненного великана Просперо. Подобно богу обманов Гермесу, ловкий акробат наделяет пустое подобие неодолимой силой обмана. Он собирает имеющиеся в наличии элементы (кукла-девочка, тайный подземный ход) и сотворяет из них *о б м а н*.

Продавец шаров. Внедрению куклы в закрытую сферу Толстяков предшествует проникновение в герметически замкнутый дворец продавца воздушных шаров. Летающий продавец попадает в торт и вносится в нем как *п о д о б и е*: «Продавец мог показаться чем угодно, но сходство с самим собой он потерял» [115]. Можно предположить, что продавец остается бездейственным и неподвижным (увязшим в торте), поскольку он потерял сходство с самим собой. Кукла растет, «как живая девочка»: имитируя живое существо, она *действует*, поскольку является подобием *живого существа*. Суок *действует*, поскольку является подобием куклы. Продавец *бездействует*, поскольку он есть подобие *всего и ничего*. И тем не менее, его невольное вторжение во дворец Трех Толстяков создает условия, без которых невозможно было бы дальнейшее развитие действия.

О причинах «вознесения» продавца шаров сообщается: «В одном месте по причине ветра случилось совсем невероятное происшествие: продавец детских воздушных шаров был унесен шарами на воздух» [111]. «Одно место» в данном случае, по сути дела, есть *не-место*. «Невероятное происшествие», по всей видимости, следует отнести не к тому, что продавец «был унесен шарами на воздух», а к ветру, то есть невероятным является ветер, символизирующий *движение в пространстве*. Это позволяет предположить, что изначальное состояние продавца, а следовательно, и всего городского мира есть *бездвижное и беспространственное*. Дуновение ветра можно рассматривать как произвольное движение, в результате которого образуется некое *первопространство*, втягивающее в себя изначальное неподвижное и прикрепленное к *не-месту* продавца. Таким образом, с движения ветра и поднятия «на воздух» шаров преодолевается изначальная неподвижность и образуется *пространство*, вследствие чего открывается возможность перемещения из одной сферы в другую.

Следует отметить совершенно особую связь торговца с шарами: он прикреплен не только к месту, но и к шарам: «Он летел над городом, повиснув на веревочке, к которой были привязаны шары» [112]. С шарами торговец расстаётся только после того, как «произошла катастрофа» [123]. Чтобы выбраться из дворца по тайному ходу, он отдаёт свои шары, а следовательно, и веревочки поваряткам, которые, напуганные криком, выпускают веревочки, и шары быстро летят «в сияющее синее небо» [124].

В архаичных традициях веревка символизирует начальную соединенность верхнего, среднего и нижнего миров. Продавец на шарах-веревочке опускается в дворец-преисподнюю. Благодаря катастрофе ему удастся переместиться обратно на землю. Этому перемещению предшествует передача шаров с веревкой поваряткам, обозначающая прерыв начальной связи между тремя мирами. И действительно, обратное движение продавца осуществляется не через воздух, как вначале, а через подземный ход, что можно интерпретировать как сохранение связи между средним и нижним мирами и прекращение связи между двумя последними и небом. Подымающиеся в «сияющее синее небо» шары символизируют верхний мир, который отделяется от двух нижних миров, образуя мировое пространство.

Продавца вносят в обеденный зал, в котором, как можно предположить, Толстяки пребывают постоянно и неподвижно, поглощая даже самих себя: «Толстяки сидели на главных местах, возвышаясь над остальным обществом. Они ели больше всех. Один даже начал есть салфетку.— Вы едите салфетку...— Неужели? Это я увлекся... Он оставил салфетку и тут же принялся жевать уху Третьего Толстяка» [116]. Рассматривая чудовище-Просперо, Толстяки отвлекаются от своего «основного дела», то есть поглощения, и поэтому продавец не пожирается вместе с тортом. Но и появление Просперо делается возможным благодаря «внедрению» продавца в «торт»: при виде торта Толстяки почему-то испытывают желание посмотреть на чудовище.

Внедрение продавца, с одной стороны, и появление Просперо, с другой, блокируют поглощение, фиксируя тем самым образовавшееся и готовое вновь сомкнуться «пространство бытия». Разряжая изначальную плотность «торта», воздушные шары позволяют выделиться огненному энергоэлементу, персонафицируемому оружейником.

Поварята. Функция этих низших служителей кухни Толстяков является фундаментальной для развития событий. Более того, именно они подготавливают «материальные условия» для проникновения в замкнутую сферу дворца опасных чужеродных элементов, способствуя таким образом «падению» Толстяков. Кухня — «преддверие» утробы Толстяков, по причине чего поварята представляют мельчайшие «утробные элементы», и поэтому знают «мельчайшие тайны утробы. По-

варята знают о *кастрюле*. Последняя представляет парадокс. Поваренок открывает кастрюлю. «Кастрюля была о б ъ е м и с т а, так что в нее мог влезть не только тощий продавец, но даже с а м ы й т о л с т ы й из Трех Толстяков» [124]. Заглядывая в кастрюлю, продавец видит «черную п р о п а с т ь» [124]. Открывая крышку, Просперо видит «кастрюлю б е з д н а» [172]. И далее: «Зверь бросился за Просперо — головой в кастрюлю. Он п р о в а л и л с я за ним в темный и у з к и й ход» [172]. Таким образом, с одной стороны кастрюля «объемиста», а с другой она скрывает «узкий ход».

Заслуживает внимания динамика в ы х о д а продавца. Он отдает воздушные шары поварятам. Шары на какое-то очень краткое мгновение отвлекают поварят: «Шары! Шары! — кричали поварята в в о с т о р г е» [124]. Но «восторг» продолжается только мгновение: «Что за н е п о р я д о к? Марш н а з а д!» [124]. К порядку призывает поварят грозная утроба, служителями которой они являются, поэтому они пугаются и *выпускают*. Но этого *мгновения* было достаточно, чтобы открылся ход и утроба потеряла свою изначальную *непроницаемость*.

Толстяки. Выше отмечалась неподвижность Толстяков и их основная «функция», состоящая в бесконечном поглощении. Образование *пустоты*, символизируемой воздушными шарами, создает *задержку* в правильном функционировании утробы. Задержка подготавливается рядом «совпадений». В торт внедряется *чуждый элемент*, который для ассимиляции утробой должен быть соответствующим образом приготовлен. Поэтому торговца шарами залепляют цукатами и собираются сунуть в печь, но не успевают [115], и он подается в «сыром» виде. От намерения поглотить продавца не отвлекает Толстяков даже «инцидент» с Просперо. Отвлекает их к у к л а. После появления наследника Тутти со сломанной куклой отменяется казнь мятежников, и торт уносится [120]. Поглощение *на время* останавливается.

Ложка-Раздватрис. Этот персонаж также имеет весьма важную функцию в развитии действия. Ср. описание урока танцев: «Пары вертелись. Их было так много, и они так п о т е л и, что можно было подумать: в а р и т с я какой-то пестрый и, должно быть, невкусный суп. То кавалер, то дама, завертевшись в общей сутолоке, становились похожими либо на х в о с т а т у ю р е п у, либо на лист капусты или еще что-нибудь непонятное, цветное и причудливое, что можно найти в т а р е л к е с у п а. А Раздватрис исполнял в этом с у п е должность л о ж к и. Тем более что он был очень длинный, тонкий и и з о г н у т ы й» [174].

«Суп, который помешивает «ложка-Раздватрис», имеет непосредственное отношение к Толстякам-поглотителям. «По обыкновению, от тревоги Три Толстяка начали ж и р е т ь. (...) — Я не могу! — жаловался один из них. — Я не могу... (...) — Я ж и р е ю! — выл другой. (...) А третий уныло смотрел на свое б р ю х о. (...) перед Государственным советом встало два вопроса: во-первых, немедленно приду-

мать средство для прекращения жирения (...) По первому поводу решили следующее: — Танцы! — Танцы! Танцы! Да, конечно, танцы. Это наилучший моцион» [170].

Толстяки от «тревог», сигнализирующих *неправильности* и *задержки* в функционировании утробы, начинают *жиреть*, вследствие чего создается *критическая ситуация*. Продолжение жирения, по всей видимости, привело бы к разрыву Толстяков: «И тут с треском лопнул его ослепительный воротничок» [170]. Последним средством спасения становятся *танцы*. Таким образом, «ложка-Раздватрис» имеет весьма важную функцию. Во-первых, обучая танцам городских толстяков, он подготавливает их к поглощению. Помешивая это разнородное варево, он делает его *однородным* и сообщает *конечному продукту* правильное движение по *утробосистеме*. Поэтому, когда в *циркуляции* обнаруживаются *неправильности* и *задержки*, Толстяки обращаются к Раздватрису как к *последнему средству*.

Герметическая закрытость города позволяет рассматривать его как громадную кастрюлю, а жителей города — как ее служителей, самым важным из которых является «ложка-Раздватрис». Город и дворец, таким образом, соотносятся друг с другом как нижняя и верхняя часть утробы. Помешивая суп из городских толстяков, Раздватрис не только сообщает *правильное движение*, но и контролирует *содержимое*, регулируя степень его *перевариваемости*. В качестве ложки он вылавливает *неудобоваримое содержание* — куклу, обнаруживая *неисправность* в системе *пищедвижения*. Однако *обнаружение* не прекращает *обмана-неисправности*, но необратимо его увеличивает: Толстяки судят мертвую куклу вместо живой девочки. Этот последний обман приводит к *катастрофе*: «В голубом небе разорвалась бомба» [185]. Разорвалась в действительности не бомба, а утроба, после чего Толстяки «сдуваются» и «заталкиваются» в клетку.

Сны наследника Тутти

Первый сон представляется как сон куклы: «— Ты знаешь, — сказала Суок, — когда я лежала больная у доктора Гаспара, мне приснился странный сон. Мне снилось, что я из куклы превратилась в живую девочку...» [160—161]. Далее кукла-Суок *информирует* наследника о реальном «положении дел» в стране, то есть при посредстве «сна» куклы Тутти узнает о *возможности иного существования*.

Второй сон снится Тутти после сна куклы: «Наследник Тутти спал и видел в сне удивительные вещи: смешные носатые маски; человека, несшего на голой желтой спине огромный, гладко обтесанный камень, и толстяка, ударявшего этого человека черной плеткой; оборванного мальчика, который ел

картошку, и знатную с т а р у х у в кружевах, которая ехала верхом на белой лошади и высвистывала какой-то п р о т и в н ы й вальс при помощи двенадцати абрикосовых косточек» [162]. Этот сон имеет очевидно инфернально-перевернутый характер. В сне куклы представляется светлая сторона реальности, а в сне наследника — темная, которая есть сомнение эмбриона, одновременно желающего выйти из эмбрионального состояния и испытывающего страх перед опасностями открытого существования. Но именно сомнение и страх парадоксальным образом оказываются *последней каплей*, благодаря которой осуществляет прорыв из замкнутого дворца-небытия.

Третий сон — сон гвардейца, охраняющего зверинец: «Караульный спал и видел н е о б ы к н о в е н н ы й сон. Ему снилось, что к нему подошла кукла наследника Тутти (...) во сне она оказалась ж и в о й д е в о ч к о й» [162]. Этот «необыкновенный» сон может интерпретироваться, во-первых, как указание на то, что все последующие события происходят во сне, а во-вторых, как свидетельство превращения *бесплотных видений в реальные существа*.

Мир Толстяков — это мир без снов. Кукла вносит в темный бессонный мир дворца иное, проявляющееся начально как с о н. Тутти и караульный видят сны, потому что во дворце образовалось *пространство сна*, первой жительницей которого стала к у к л а.

Пространство есть *пространство света*. Кукла проникает в темный инфернальный мир, который она о с в е щ а е т: «Тогда Суок, видя, что караульный спит, взяла ф о н а р ь и (...) вошла з а о г р а д у» [163]. Она вошла в царство вечной ночи, из которого *нет возврата*, в место, где скрываются страшные чудовища: «В глубине некоторых клеток чернели какие-то непонятные г р о м а д ы» [163]. К обитателям темного зверинца бросают куклу: «Ее р а с т е р з а ю т звери» [183]. Но растерзания-пожирания не происходит, потому что «механизм» утробы перестал функционировать не только на периферии, но и в своем хтоническом центре — зверинце. И поэтому разрываются «бомбы» — разрывается утроба, а живая Суок выходит из часов, внутри которых больше нет «никакого механизма» [187].

Последний сон — сон без снов. Для того, чтобы устранить «неисправности», Толстяки зовут «ложку-Раздватриса» и приговаривают к смерти куклу. Но главная «неисправность» состоит в другом: наследник Тутти в и д и т с н ы, вследствие чего вся утроба наполнилась, как воздушными шарами, с н а м и. Для того, чтобы устранить эту самую опасную неисправность, они усыпляют Тутти. Но время потеряно: то, что происходит с Толстяками потом, — это сон, и притом сон наследника Тутти: «— Это с о н! — крикнул кто-то из Толстяков, закрывая глаза руками» [185]. Сон проник в «последнюю глубину» утробы, то есть в действительности наследника усыпить не удалось. Сон становится силой, которая освобождает солнце, то есть творит мир⁶.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Три толстяка». Цит. по: Ю. Олеша. *Избранное*, М. 1974; в квадратных скобках указывается номер страницы.

² *Hes. Theog.*, 570—590; *Op.* 60—89.

³ Ср.: «Почему он такой страшный?»; «Страшное лицо смотрело на нее»; «страшная рука протянулась...» [164].

⁴ *Hes. Theog.*, 139—141, 147—148.

⁵ Ср. мотив «золотого ключика», с помощью которого открывается потайная дверь. Завладевает ключиком и открывает дверь кукла.

⁶ Ср.: «Никогда еще так ярко не освещало их солнце» [186]. «Никогда», по всей видимости, означает, что собравшийся народ *впервые* видит солнце, а город освещается громадным фонарем [105].

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ РАСТИТЕЛЬНОЙ СИМВОЛИКИ В РОМАНЕ ВАГИНОВА «КОЗЛИНАЯ ПЕСНЬ»

Ориентированный в некоторых своих аспектах на культурное наследие античности, роман Вагинова «Козлиная песнь» тесно связан с формальными и содержательными особенностями, определившими художественную специфику древнегреческой драмы. Именно театральное «происхождение» романа Вагинова предопределяет то особое место, которое занимает в нем дионисийская тема и шире — тема умирающего и воскресающего бога растительности¹, что, в свою очередь, мотивирует исключительную роль растительной символики в смысловом пространстве «Козлиной песни». Вегетативный код романа образует широко разработанная система мотивов и образов, объединяемых натурфилософскими взглядами НП² и Т и их представлениями о существовании поэтического творчества. Наиболее отчетлива и последовательна связь растительной символики с образом Т, при этом дионисийская основа ее несомненна; см.: *«Обычно Тептёлкин верил в глубокую неизменность человечества: возникшее раз, оно, подобно растению, приносит цветы, переходящие в плоды, а плоды рассыпаются на семена.— Все казалось Тептёлкину таким рассыпавшимся плодом. Он жил в постоянном ощущении разлагающейся оболочки, сгнивающих семян, среди уже возносящихся ростков.— Для него от сгнивающей оболочки поднимались тончайшие эманации, принимавшие различные формы»* [14].

Интересной представляется возможность сопоставления Т с одним из типологических соответствий фигуры бога растительности — образом майского короля, совершающего обходы «с деревом, посохом, ветвью из улицы в улицу, из дома в дом»³; ср. эпизод, где Т *«Собирал цветы по утрам, чтобы встретить друзей с цветами.— Вот идет он с охажкой черемухи — Мария Петровна любит черемуху. Вот завернул он за угол с букетом сирени. Сирень любит Екатерина Ивановна»* [55—56]. Эта ассоциация подкрепляется существующей в мифологической традиции связью мужского божества плодородия с его женским соответствием и партнером, носящим имя Марии (ср. образ невесты, а затем жены Т — Марии Петровны Далматовой); в фольклорных празднествах они «проходят мученичество (...) в обрядах разрывания на части»⁴, что сравнимо с образом разрываемого

Диониса. Звуковой комплекс, образующий фамилию Т, может служить примером имени, идентичного личности его носителя и предопределяющего его индивидуальность и судьбу. Повторение в близкой форме исходной фонетической конструкции, свидетельствующее об особой функции аллитерационных и анаграмматических построений, сопоставимо с выделяющимися в романе звуковыми комплексами *тпл/тпр*, *птл/птр* и *стр/смрт*, которые присутствуют в именах героев и ключевых словах: Петербург, Петергоф, Петр, Марья Петровна, Троицын, Сентябрь, Ротиков, Филострат, автор, поэт, литератор, трагедия, смерть, время, плод, остров, страна, старость и др.⁵ В сочетании с чередованием, варьированием звуков в фамилии Т повторение, ритмизирующее все слово, можно сравнить с оноματοпоэтическим удвоением, в архаической традиции имевшим предназначение магического достижения изобилия⁶. В соединении с вероятным процессом сокрытия в фамилии Т «сакрального» звука «г» фонетическое удвоение ассоциируется с архетипической идеей двойника, профанического заместителя божества; см. рассуждения Т: «Что бы было, (...) если б моя фамилия была бы не Тептёлкин, а совсем иная. Два слога «теп-тел» несомненная ономотопия, слово «кин» могло бы быть зловещим, вроде «кинг», но этому мешает консонантная «л», а если б здесь было слоговое «л», то получилось бы Тептеолкин, это было бы страшно заунывно» [159—160]; ср. слова А: «Пусть читатель не думает, что Тептёлкина автор не уважает и над Тептёлкиным смеется, напротив, может быть, Тептёлкин сам выдумал свою несносную фамилию, чтобы изгнать в нее реальность своего существа, чтобы никто, смеясь над Тептёлкиным, не смог бы дотронуться до Филострата. Как известно, существует раздвоенность сознания, может быть, такой раздвоенностью сознания и страдал Тептёлкин, и кто разберет, кто кому пригрезился — Филострат ли Тептёлкину или Тептёлкин Филострату» [17]⁷.

Непосредственно с фигурой Т соотносится в «Козлиной песни» мотив возрождения, являющийся своего рода одной из частных манифестаций идеи умирающего и воскресающего бога, переносимой в экзистенциальную сферу⁸; см. автохарактеристику Т: «Никто не думал о Возрождении, только я» [160]; ср. его же слова: «Ведь я тоже думал донести огонек возрождения, а ведь вот что получается» [73]; здесь же см. ироническое высказывание А: «Никто не знал, как Тептёлкин жаждал возрождения. «Жениться хочу», — часто шептал он» [15] и др. Сближая идею возрождения как нравственного и духовного обновления с понятием Ренессанса, Т переносит эту категорию в плоскость культуры; эта же тема отражена в образе Феникса, на которого указывает Т Филострат: «Смотри, — казалась Тептёлкину, говорил он, — следи, как Феникс умирает и возрождается» [16]. С Фениксом отождествляет себя и НП: «Я не владею больше человеческим языком, — подумал неизвестный поэт, — я часть Феникса, когда он сгорает на костре» [106]; здесь же см. слова Т о «Фениксе поэзии латинской — Вергилии» [108]. Одной из отчетливых черт связываемой с Т образности выступает ее отчетливая

семантическая амбивалентность, предопределяемая двойственным характером дионисийского культа, включающего в себя идею не только изобилия, но и скудности, бесплодия: см., с одной стороны, размышления Т о неизменности человечества, при мысли о которой «все казалось (...) рассыпавшимся плодом» [14], и его же слова: «Здесь, среди южной природы, в благодатном климате, в изобилии плодов земных, мы разовьем интеллектуальный сад, насадим плоды культуры» [65],— и, с другой стороны, его опасения оказаться «евнухом, ужасным евнухом от науки» [92] и ощущение Т, «что культура, которую он защищал, была не его, что он не принадлежал к этой культуре, что он не принадлежал к миру светлых духов, к которым он причислял себя раньше, что ничего ему не дано сделать в мире, что пройдет он как тень и не оставит по себе никакой памяти или оставит самую дурную» [150]⁹. Особую роль приобретает в данном контексте образ винограда, сбор и обработка которого в античной традиции осмыслялись как мученичество умирающего бога растительности, являющееся обязательным залогом его последующего возрождения¹⁰; неслучайным кажется цитирование А фрагмента диалога Таеджо, изображающего праздник сбора винограда: «Я раскрываю диалог Барталомео Таеджо «L'Unitou» и читаю рассуждения в похвалу и в хулу вину. О дружбе, существующей между вином и поэзией. Я возвращаюсь к первой странице, где описывается день жатвы винограда в прелестнейшем селении Робекко. Девушки у давилен воспевают драгоценность лозы, на дорогах крестьяне, повозки, лохани с виноградом или вином. Другие поселяне идут от дороги с корзинами, котомками освободить кусты от плодов. В опьяняющем воздухе движутся толпы галерников, входя пением и играю на гитаре в сердца, полные любви, поселянок. Я вспоминаю страницу из романа Лонга— «была уже осень в своей силе, и время жатв наступило. Каждый в полях...» [25—26]. Отзвуком мотива винограда может являться, в частности, и выращивание Марьей Петровной Далматовой виноградных лоз; см.: «У окон стояли двухлетние виноградные кусты, чахлые и прозрачные. (...) Уже не было у Тептёлкина никаких мыслей о Возрождении» [109]. Своей максимальной амбивалентности тема умирания и возрождения достигает в сцене трагического происшествия, случающегося с Далматовой в день празднования Пасхи, и следующей за ним смерти героини; при этом античная тема бога растительности в определенной степени «смыкается» с христианской образностью¹¹.

Одним из наиболее частых и семантически значимых элементов растительного кода «Козлиной песни», как, впрочем, и художественного мира Вагинова в целом, является образ дерева, возникающий уже в первой главе романа: «Взмахнет ветер верхушкой— и человек готов, соединятся песчинки, и вырастут в деревья, и чудные плоды мерцают» [14]; ср. строки из стихотворения НП: «Есть в статуях вина очарованье, / Высокой осени пьянящие плоды» [59],— и его же комментариев к ним, передаваемый одному из героев Далматовой: «Мне он говорил, (...)»

что вы последние, уцелевшие листья высокой осени» [59]; ср. также интерпретацию НП своих поэтических образов: «Окна комодов, деревья садов... что это значит?— (...) в домах-комодах живут люди, подобно тому как деревья растут в садах» [74]. Последовательно проводимая в «Козлиной песни» антропоморфизация образа дерева соединяется с актуализацией образа плодов, соотносящихся, в свою очередь, с мировым деревом; в данный контекст может быть введен и образ Феникса, воплощающий универсальную мифологическую схему—птицу, располагающуюся в кроне древа жизни. Последний образ встречается в рассуждениях Т на древнеегипетские темы, где он сначала связывает происхождение колонн со стремлением к вечности, а затем говорит, что их прототипом послужили стволы деревьев. Кроме этого, безусловная сопричастность Т и НП таким принципиальным для романной структуры моделям, как мотивы юности и вечности, позволяет рассматривать эти модели в качестве метафорической манифестации идеи животворящей силы древа жизни¹². «Идентификация» НП с «частью» Феникса (см. его реплику: «Я часть Феникса, когда он сгорает на костре» [106]) и особенно «частью» Филострата (см.: «Я Филострат, ты часть моя. Соединиться нам пора» [105], в сочетании с «распадением» А на героев романа, дает основания говорить об определенном тождестве А и Филострата (см., например, слова философа Андриевского: «Должен был бы появиться писатель, который воспел бы нас, наши чувства» — и ответ НП: «Это и есть Филострат» [57]; ср. эпизод, когда А кажется, что его «герои мнят себя частью некоего Филострата» [81] и др.). При этом и А, и образ Филострата могут осмысляться как антропоморфные «заместители» мирового дерева; см. появляющийся в последней редакции «Козлиной песни» эпизод, в котором А изображает окончание работы над своим романом: «У дивана, на полу и на стульях и на столе лежат всякие листки, так вокруг ствола дерева осенью лежат листья, но эти листья не похожи на желтые широкие листья дуба, на узорные листья клена, на круглые листья липы; дело в том, что они не упали, что между мной и листьями не порвана связь, они остались на ветвях, одни из них свернулись в трубочку, другие сломались или прилипли.— Всмотриваюсь в листья: (...) это крышки от папиросных коробок, это вырванные листки из записных книжек, это обложки книг, все они покрыты моим почерком» [508—509].

Таким образом, и сам текст «Козлиной песни» как бы оказывается изоморфен мировому дереву, что, в соответствии с мифопоэтическими по своей основе взглядами Вагинова на художественное творчество, в известной степени уравнивает слова и персонажей его книг. Так, в частности, и слова, и герои наделяются таким исключительно метафорическим для автора качеством, как сияние, светочность, лучезарность; ср., с одной стороны, эпизод чтения стихов НП, когда «все слушают и хвалят за непонятные метафоры, за сияние, возникающее от сопоставления слов» [28]¹³, и, с другой стороны, слова НП о круге близких ему лю-

дей: «Мы были светлые» [40] и др. Объединение мотива светозарности слова, поэтического текста с мотивом света, исходящего от героев, содержится в принципиальной для понимания глубинного авторского замысла романа поэме НП о «метафизической чуме»: «В городе свирепствует метафизическая чума; синьоры избирают греческие имена и уходят в замок. (...) Синьоры знают, что им не победить; они спускаются в подземелья, складывают в нем свои лучезарные изображения для будущих поколений и выходят (...) на бесславную смерть, ибо иной смерти для них сейчас не существует» [58]. Присутствующее в поэме НП метафорическое отображение судьбы его поколения уподобляет этот «текст» самому роману А, вследствие чего лучезарные изображения героев поэмы, прообразами которых послужили друзья НП, оказываются сродни вербальному запечатлению действующих лиц романа А — тех же самых друзей и близких НП, — то есть признак лучезарности может быть распространен и на самих персонажей «Козлиной песни», и на их вербальный и визуальный «эквиваленты»¹⁴. Кроме того, сближение действующих лиц романа сначала с героями поэмы, а затем с их изображениями актуализирует игровое, кукольное «происхождение» персонажей, что возвращает к театральной природе «Козлиной песни» и может быть сопоставлено с деревянной скульптурой, на мистериальных празднествах символизировавшей Диониса¹⁵. Эта параллель в сочетании со смысловой тождественностью внутреннего пространства романа пространству сценическому, театральному дает основания провести аналогию с трехрядностью шарманки, вертепа, шопки и т. п., повторяющей характерную для мифологического сознания идею разделения универсума на три космические зоны, с каждой из которых последовательно соотнесены верх, середина и низ мироздания¹⁶, — при том, что все три «слоя» легко обнаруживаются в романном хронотопе. Одновременно универсальная вертикальная модель вселенной задается и фигурой Филострата, изоморфного мировому дереву, что отсылает к присутствующему в индоевропейской мифологической традиции образу бога-первочеловека; особенно показательно в этом смысле изображение Филострата в повести «Звезда Вифлеема»: «От земли до неба стоит Филострат. На плечи его накинут пурпурный плащ, ноги утопают в болоте, голова окружена пречистыми звездами» [ЗВ 499]¹⁷. Кроме того, с импликацией образа деревянной структуры коррелирует мотив статуй, выступающих в роли сакрального локуса, организующего вокруг себя пространство, и в роли посредника между абсолютным пространством и временем, с одной стороны, и человеком, с другой; именно это обстоятельство предопределяет то, что в образе статуй с наибольшей полнотой проявляется идея обратимости природного и культурного начал; см. ощущение НП: «Статуи смотрели на него со всех сторон. Они казались ему розовыми с зелеными глазами, слегка окрашенными волосами» [142]; ср.: «Павловск был покрыт Петергофом, и на плоскости и круги сошли статуи с пьедесталов, и вместо них взобрались люди, — в то время,

как мрамор оживал, человеческие тела становились белее и белее и, наконец, застыли» [ЗВ 489]. Наделение статуй признаком светозарности (ср. о Т: «Жеманные статуи, наследие восемнадцатого века, казались ему сияющими солнцами из пентелийского мрамора» [14]) в сочетании со светоносной природой Филострата (см. один из первоначальных вариантов романа, где Т является Филострат, «но не исторический, а скорее символический и светоносный» [561]) замыкает цепь взаимопроекций слово-герой-кукла-статуя-Филострат-мировое дерево, оформляемую растительной символикой.

Рассмотрение античных и христианских составляющих образа умирающего и воскресающего бога и связанной с ним вегетативной образности выводит на смысловую «поверхность» текста фигуру Вяч. Иванова: помимо того, что с некоторыми его исследованиями Вагинов, вероятнее всего, был хорошо знаком, в «Козлиной песни» с достаточной степенью достоверности выявляются элементы своеобразной «ивановской» темы. В первую очередь это относится к эпизоду преподавания Т в университете южного городка, где он, помимо прочего, «читал доклад о Вячеславе Иванове» [67]¹⁸, — ср. факт пребывания Вяч. Иванова в Бакинском университете (где им была написана книга «Дионис и прадионисийство»), хронологически «совпадающий» с профессорской деятельностью Т; здесь же см. устойчивое соположение фигуры Т с образом башни; см., например, его размышления: «Башня — это культура, (...) на вершине культуры — стою я» [16]; ср.: «Еще весной переехал Тептёлкин в Петергоф, снял необыкновенное здание (...) Башня была самая реальная, уцелевшая от купеческой дачи» [55—56]. Присутствующая в «Козлиной песни» система косвенных отсылок к личности Вяч. Иванова в сочетании с ивановской концепцией страдающего и воскресающего бога растительности является одним из дополнительных подтверждений наличия в романе семантической связи дионисийской религии и христианства. Согласно точке зрения Вяч. Иванова, эллинистическая культура, воспринимаемая им в свете дионисийского начала, выступала как предвестие христианства: распятый и воскресший Христос понимался Вяч. Ивановым как обновленный образ Диониса, при этом фигура бога растительности актуализировалась в мифологеме зерна, семени, умирающего и затем оживающего¹⁹. Особую роль в таком контексте приобретает тот факт, что процесс создания поэтического произведения изображается в романе именно как спуск, нисхождение «во ад бессмыслицы, во ад диких и шумов, и визгов, для нахождения новой мелодии мира» [72]. Отзывающийся в этом мотиве сюжет о посещении Аида Орфеем встраивается в метатекстуальную линию «Козлиной песни» — см. уверенность НП в том, что «поэт должен быть во что бы то ни стало Орфеем и спуститься в ад, хотя бы искусственный, зачаровать его и вернуться с Эвридикой — искусством» [72]; с другой стороны, подобное описание может быть сопоставлено с сюжетом о растерзании титанами младенца Диониса, оформляемом шумным звучанием ромба²⁰. Таким обра-

зом, посещение потустороннего мира Орфеем, воплощающим универсальную модель поэта-жертвы, сопоставимо со спуском в Аид Диониса, что символизировало смерть зерна, семени в земле, то есть на более абстрактном уровне сакральное имя бога (Диониса и обладающего с ним общей семантикой Христа) в соответствии с ритуальной практикой архаических коллективов оказывается сокрыто; см. возникающий во второй редакции «Козлиной песни» эпизод, в котором у Т «ассоциации сменялись ассоциациями, (...) то козел, бодавший кирпичную стену, вызывал в нем неотчетливое представление о боге, милостиво пребывающем на земле среди рода человеческого» [154],— при том, что в первоначальной редакции в той же ситуации у Т «возникло неотчетливое представление о другом козле»²¹.

Таким образом, растительная символика обнаруживает устойчивую и многообразную связь с центральными смысловыми составляющими «Козлиной песни», что подтверждает ее участие в реализации глубинного авторского замысла, причем участие это столь значительно, что дает основание рассматривать растительный код в качестве одной из важнейших форм выражения художественной идеологии Вагинова. Именно растительная символика, основывающаяся на выработанных культурной традицией смыслах, становится главным структурообразующим началом поэтики «Козлиной песни».

П Р И М Е Ч А Н И Я

¹ О театральном начале «Козлиной песни» и некоторых аспектах мотивируемого им образа бога растительности см.: О. Шиндина. *Театрализация повествования в романе Вагинова «Козлиная песнь»*.—*Театр*, 1991. № 11; ср. также: К интерпретации романа Вагинова «Козлиная песнь».—*Russian Literature* (в печати).

² В работе приняты следующие сокращения: А—автор, сочиняющий роман и присутствующий в нем на правах действующего лица; НП—неизвестный поэт; Т—Тепёлкин. Все цитаты даны в тексте с указанием страницы по изданию: К. Вагинов. *Козлиная песнь: Романы*. М., 1991. Аббревиатурами обозначены ранние повести: МГА—«Монастырь Господа нашего Аполлона»; ЗВ—«Звезда Вифлеема»,—цитируемые по тому же изданию.

³ О. М. Фрейденберг. *К семантике фольклорных собственных имен «Makkus» и «Magia»*.—*Советское языкознание*. Т. 2. Л., 1936. С. 16.—Так же ср. замечание В. Н. Топорова о функциональном соответствии образа пальмы (в романе возникающего в видении Рима, наслаивающегося на Петербург) образам типа майского дерева и соотносимости его с солярной символикой (явным носителем последней выступает в «Козлиной песни» Т, с фигурой которого связаны мотивы света, светоносности, доступности солнечных лучам и т. п.). Следует также отметить, что часто используемый в романе образ пальмы «во многих ближневосточных традициях древности (...) выступал в функции древа жизни (как древо жизни, соотношенное с праведным человеком, пальма иногда изображается и в христианском искусстве), а в Древнем Египте и как образ времени, года».—В. Н. Топоров. *Растения.—Мифы народов мира*. Т. 2. М., 1992. С. 370. Ср. диалог Т с Далматом

вой:—А откуда возникли колонны?—спросила Муся.—Из стремления к вечности,—задумавшись, ответил Тептёлкин.—Фу-ты,—спохватился он,—прототипом колонн являются стволы деревьев [77].

⁴ О. М. Фрейденберг. К семантике фольклорных собственных имен «Makkus» и «Magia». С. 11.—В продолжение предыдущего примечания см. об осмыслении образа пальмы как символа мученичества и чистоты: В. Н. Топоров.—*Растения*. С. 370; ср. комбинацию этих мотивов в образе Т: «К вечеру Тептёлкин сидел у стола и испытывал некое мучение. Он вспомнил, что некоторые великие люди воздержались.—«Как же я,—думал Тептёлкин,—поддамся соблазну и женюсь? (...) Женюсь — и ослабеет моя память, исчезнут дивные и неясные грезы, исчезнут эти ясные утренние часы и спокойные ночи. (...)—А может быть, я не в силах буду жениться, может быть, я не мужчина. Может быть, тело у меня не созревшее. (...)» [90]; ср. слова Далматовой: «Какой славный Тептёлкин! Значит, правда, что он девственник. (...) Мы будем жить как брат с сестрой. Удивительной жизнь будет наша» [97].

⁵ Наличие безусловных содержательных параллелей между «Козлиной песнью» и «Петербургом» Белого (о некоторых из них см. в работе автора: Фрагмент петербургского текста: «Петербург» Белого и «Козлиная песнь» Вагинова.—*Блоковский сборник*. Вып. XIII. Тарту. (в печати) позволяет вспомнить наблюдения Белого над аллитерационными построениями в поэзии начала века (см.: А. Белый. *Символизм*. М., 1910) и сделанный им вывод о присутствии в фонетическом комплексе трс знака «трагедии трезвости»; ср.: М. Л. Гаспаров. *Белый-стиховед и Белый-стихотворец*.—*Андрей Белый. Проблемы творчества: Статьи. Воспоминания. Публикации*. М., 1988. С. 450.—Пользуемся случаем выразить благодарность М. Л. Гаспарову, обратившему наше внимание на это обстоятельство.

⁶ Здесь же нельзя не учитывать фонетического строя фамилии Л. В. Пумпянского, в известном смысле послужившего «прототипом» Т (см.: Т. Л. Никольская. К. К. Вагинов (*Канва биографии и творчества*).—*Четвертые Тыняновские чтения: Тезисы докладов и материалы для обсуждения*. Рига, 1988. С. 81). В метатекстуальном по отношению к «Козлиной песни» романе «Труды и дни Свищенова», используя сложную многоступенчатую систему замещения, Вагинов выводит Т в образе Ивана Ивановича Куку, тем самым распространяя принцип буквального удвоения слова не только на фамилию, но и на имя и отчество героя; ср. также имена и фамилии других персонажей вагиновских произведений: Андрей Андриевский, Петя Керепетин, Фелинфлөин (чьим «прототипом» послужил О. Тизенгаузен; см.: Т. Л. Никольская, В. И. Эрль. *Примечания*.—К. Вагинов. *Козлиная песнь: Романы*. М., 1991. С. 572); ср. близнечную пару—Миша Котиков и Костя Ротиков, возможно, отсылающую к космическим парам античных трагедий. Не исключено, что ономастическая «редупликация» в произведениях Вагинова находится в прямой или косвенной зависимости от «Петербурга» Белого; см.: О. В. Шиндина. *Фрагмент петербургского текста...*

⁷ В связи с семантическим обыгрыванием фамилии Т может быть приведена античная параллель к имени Цицерона, чье творчество служит для Т одним из образцов высокого древнеримского искусства; см. его слова: «Не правда ли, (...) мы не можем жить без Цицерона» [151]. Возможно, что рассуждения Т о существе своей фамилии ориентированы на античный «прецедент» — высказывание Цицерона о сути своего имени: «Оратор Цицерон подвергался насмешкам за свое имя, и друзья советовали переменить его, но он отвечал: «Нет: имя Цицерон («горох») я делаю славнее, чем такие, как Катон («кот»), Катул («щенок») или Скавр («толстая лодыжка»)». *Плутарх. Застольные беседы*. Л., 1990. С. 382.

⁸ Устойчивое соположение образа Т с мотивом возрождения заставляет вспомнить об участии Л. В. Пумпянского в религиозно-философском кружке А. А. Мейера «Воскресенье» (см.:

Т. Л. Никольская, В. И. Эрль. *Примечания*. С. 545]; здесь же может быть упомянуто и Возрождение как сфера научных интересов М. М. Бахтина («представленного» в романе в образе философа Андриевского; см.: Т. Л. Никольская. К. К. Вагинов *(Канва биографии и творчества)*. С. 81),—при том, что этих ученых-филологов объединяет участие в «невельском кружке» — сообществе молодых исследователей, существовавшем в Невеле в 1918—1919 гг.; см.: Н. И. Николаев. *Творчество Гоголя в исследованиях Л. В. Пумпянского.—Преподавание литературного чтения в эстонской школе*. Таллинн, 1986. С. 93.

⁹ Ср. слова Кости Ротикова об идеальной «ипостаси» НП: «Наше поколение не было бесплодно» [115],—и высказывание А о Т в финале романа: «В светлые минуты Тепёлкин больше не сваливал ни на войну, ни на Революцию бесплодие свое и своего века» [155].

¹⁰ Ср. замечание Вяч. Иванова о Дионисе из его книги «Дионис и прадионисийство» (Баку, 1921), вероятно, хорошо знакомой Вагинову: «Он рано стал божеством растительности, цветения и обилия земного: лозу винограда возлюбил он выше всех произрастаний земли. Его страдающая и жертвоприносимая сущность была узнана и в винограде: в страстях растаптываемых гроздий, в мученичестве обрезаемых ножом виноградных лоз увидели повторение страстей бога. Оргиазм изначальных радений нашел свое отражение в упоенном буйстве праздников виноградного сбора». Вяч. Иванов. *Эллинская религия страдающего бога.—Эсхил. Трагедии*. М., 1989. С. 336).

¹¹ Тема взаимодействия античного и христианского начал в «Козлиной песни» более подробно рассмотрена в работе автора Роман Вагинова «Козлиная песнь» в античной перспективе (в печати).

¹² К мотиву юности см. о НП: «Чистый юноша поет о свободе духа, поет скрытно, как бы стыдясь» [28]; ср. эпизод, когда НП «ясно увидел, что стихи плохи, что юношеский расцвет его кончился» [145]. Мотив вечности оформляется в романе представлением о цикличности бытия, о бессмертии, осуществляемом посредством переселения душ, что, вероятно, находится в прямой зависимости от учения орфиков и пифагорейцев; см. слова НП, обращенные к А: «Мы особое, повторяющееся периодически состояние и погибнуть не можем. Мы неизбежны» [40]. Ср. самоощущение НП: «Я—это мой отец (...) в девяностых годах в каком-то провинциальном городе (...). Казалось неизвестному поэту, что он — его дед, огромный, представительный, сидит в ложе» [28].

¹³ Ср.: «Слова должны сочетаться так, чтобы от соседства их возникало сияние и некое волшебство, именуемое очарованием» [МГА 485].—О некоторых принципах стиховедческой концепции Вагинова см.: В. Н. Топоров. *Стихи Ивана Игнатова. Представление читателю.—Блоковский сборник*. Вып. IX. Тарту, 1989. С. 40—45; ср.: Он же. *Об одном письме к Анне Ахматовой.—Ахматовский сборник*. 1. Paris, 1989. С. 27.

¹⁴ Особая, культовая основа поэмы НП, становящейся символическим отображением экстра-текстуального авторского замысла, дает основания сближать ее, перенося это качество и на роман в целом, с эзотерическими текстами, такими, как, например, поздние орфические произведения. Интересной биографической параллелью к сказанному может служить надпись, сделанная Вагинову А. Н. Егуновым на экземпляре переведенной им «Эфиопики» Гелиодора, где после двух фрагментов вагиновских стихотворений («Да, я поэт трагической забавы...» и «Мы поэты Эллады...») следует: «Косте Вагинову, одному из самых любимых поэтов, эти два вновь открытых орфических отрывка — присутствующие и отсутствующие абдемиты» (инскрипт А. Н. Егунова цитируется по копии, любезно предоставленной В. И. Эрлем).

¹⁵ Подробнее см.: О. Шиндина.—*Театрализация повествования в романе Вагинова «Козлиная песнь»*. С. 165—166 сл.

¹⁶ См.: О. М. Фрейденберг. *Семантика постройки кукольного театра*.—Миф и театр. М., 1988. С. 22 сл.; В. Н. Топоров. *К символике окна в мифопоэтической традиции*.—Балто-славянские исследования. 1983. М., 198. 4. С. 178.

¹⁷ Интересен тот факт, что в приведенном фрагменте, помимо цитаты из книги П. Д. Успенского «Символы Таро» (см.: О. В. Шиндина. *О некоторых особенностях поэтики ранней прозы Вагинова*.—Михаил Кузмин и русская культура XX века: Тезисы и материалы конференции. Л., 1990. С. 107), можно увидеть и отголоски первой песни «Поэмы начала» Гумилева «Дракон»; см.: «А с востока, из мглы белесой, / Где в лесу змеилась тропа, / Превышая вершину леса / Ярко-красной повязкой лба, (...) / В одеяньях серебротканых / Шел неведомый человек». Н. Гумилев. *Сочинения в трех томах. Т. 1. Стихотворения. Поэмы*. М., 1991. С. 430.

¹⁸ Как интересное совпадение ср. один из докладов М. М. Бахтина, прочитанных в начале 20-х гг., который был посвящен Вяч. Иванову, в том числе дионисийским и ренессансным аспектам его творчества; см.: М. М. Бахтин. *Эстетика словесного творчества*. М., 1979. С. 374—383.

¹⁹ Помимо уже упоминавшейся книги Вяч. Иванова «Дионис и прадионисийство» см. также: Вяч. Иванов. *Эллинская религия страдающего бога*.—Новый путь, 1904, № 1—3, 5, 8, 9 и *Религия Дионисия, ее происхождение и влияния*.—Вопросы жизни, 1905, № 6—7.

²⁰ О звуковой природе «Козлиной песни», в том числе и в связи с дионисийским культом, см.: О. В. Шиндина. *Музыкальная тема в романе Вагинова «Козлиная песнь»*.—Русский авангард в кругу европейской культуры: Тезисы конференции. М., 1993.

²¹ Цит. по: Т. Л. Никольская, В. И. Эрль. *Примечания*. С. 559. О роли образа козла и ритуала его жертвоприношения в исходном локусе трагедии см.: В. Н. Топоров. *Несколько соображений о происхождении древнегреческой драмы (к вопросу об индоевропейских истоках)*. Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 106—109 сл.

Елена Толстая

Иерусалим

«МАСТЕР» И «ВТОРАЯ СИМФОНИЯ»

К становлению «московского текста» в новой русской литературе

Булгаковская Москва, подобно Петербургу литературной традиции, есть мистериальная площадка, где размыкается пространство и время теряет линейность, где высшее начало вмешивается в земную жизнь и решаются судьбы мира — и где сюжетное событие может кончиться либо клоунადой, либо катастрофой.

Эта мифопоэтическая модель «великого города», заданная в «романтическом реализме» (Дональд Фангер), к Москве была применена достаточно поздно. «Порфироносная вдова», выступавшая в качестве «тайного оплота» — то отреченной традиции, то неофициальной культуры — мартинизма, философского идеализма, славянофильства, — после 1812 г. приобрела новый, патриотический статус даже в официозе. Подспудно легализуется противопоставление Москвы Петербургу как духовной родины России, пока в «Войне и мире» Москва не осмысливается как несомненно мистериальное пространство (ср. «иконность» панорамы Бородина в романе, сияющей метафорами золота и драгоценных камней и украшенной наивными толстыми дымками от выстрелов). Толстой, ревизуя современные ему распри, сослаивает в лице Пьера народный, мистический, апокалиптический национализм с высшими степенями европейского вольнодумства и превращает Пьера в хриstopодобного спасителя вдов и сирот от темных сил сатаны.

Национализм 1860—1870 гг. ставит Москву в центр: тут расцветает новая русская музыка, а в 80—90 гг. — новый театр (частная опера, МХТ), изобразительное искусство (Абрамцево). «Русская мысль» с ее радикализмом и де-факто эклектизмом собирает лучших авторов. В Хамовники переезжает клан Толстых. В начале века Москва «Скорпиона» и «Весов», Брюсова и Белого, теософии и культа Горького предлагает альтернативную Петербургу культуру; яркую бумажную розу Москвы Антон Крайний ставит в пример бледному Петербургу. Вещная и языковая культурная повседневность Москвы находит своих хроникеров (Боборыкин, Гиляровский). Осмысление же этой новой Москвы в качестве духовного центра, где определяются судьбы мира, принадлежит молодому Андрею Белому.

«Вторая симфония» впервые в явном виде задает те мифопоэтические параметры, на которых будет строиться мистический роман Булгакова.

Разумеется, Булгаков описывает — с натуры — Москву гиблую, воспаленную, с нечистой совестью. Белый же охвачен светлым и тревожным ощущением кануна, порога, описываемый им духовный взлет и срыв — скорее пророчество, чем наблюдение.

Кажется, что за рассеянным, множественным сюжетом симфонии Белого лежит прецедент вышедшего накануне «Воскресения»: подобно Толстому, Белый показывает, как «на всем пространстве русской совести» — «происходит огромная внутренняя работа». Эта многоходовость, распыленность сюжета есть признак романа скорее о времени или городе, чем о герое — и она используется и у Булгакова в романе о дьяволе. Содержанием сюжета у Белого является битва между устаревающим рационализмом, гражданской узкоколейностью, ученой — или модной — профанацией духовного знания — и «новым» взглядом, то есть кротким, умиленным, пластичным ощущением святости живого мира; от этого взгляда неотделим юмор (ср. святой, живящий соловьевский смех в «Симфонии»).

У Булгакова в Москве упразднили Бога и дьявола, а Мастер пишет роман о Христе: и вот в жизнь Москвы вмешиваются сверхъестественные силы. Приезжает иностранец.

У Белого Москва охвачена поисками Бога и попытками осмыслить тривиальности в терминах святого — бесовского. Главный враг — вечность, вечная скука, безысходность существования, — и хотя тут, как у Толстого, бояться «взглянуть в лицо правде», но все равно, то тут, то там, среди этого Содома раздаются таинственные голоса: «Счет». Этот уровень жизни просвечивает бесовщиной: по улице разъезжает свинья во фраке, кучер — Ницше, скачут, наскაკивая друг на дружку, профессора-кентавры, у персонажей атеистического толка проступают рожки. Наконец, приезжает и иностранец: это знаменитый Макс Нордау как бы ре-визором едет в Москву в купейном вагоне — проверять новые московские веяния. К иностранцу отношение ироническое.

Нарастает религиозный массовый экстаз, множатся знамения, появляется даже говорящий кит: все это означает «вопрос о священном значении России».

Вопрос этот ставится, как и у Булгакова, в нескольких плоскостях сразу — на уровне высшей мистики и на уровне балагана: «В аравийской пустыне усердно рычал лев из колена Иудина; но и тут на крышах орала коты»; и дерутся черный и белый коты, а «человечество, затаив дыхание, следит за поединком».

Оживают книги и изображения, и бюст Иммануила Канта жалуется Платону на тугоумие молодого философа, верующего в чистый разум. Только что умерший Владимир Соловьев ходит по крышам, благословляя спящую Москву, трубит в рог и хохочет над московскими богоискателями. Сакральные силы начинают вмешиваться в дела персонажей: «вопрос о священном значении «России» один

из них, Поплавский, «решил отрицательно» — и был «устранен с улиц города Москвы. За ним захлопнулась дверь».

Сравнима с булгаковским повествованием и сцена безумия: философа, строящего систему на одном разуме, постигает «грозящий ужас», он садится на пол, и тут Белый говорит «булгаковскую» фразу: «Братья мои, ведь все кончено для человека, севшего на пол».

По крайней мере два персонажа оказываются в палате для душевнобольных, упоминаются «псевдогаллюцинации д-ра Кандинского», весьма напоминающего д-ра Стравинского.

Как и у Булгакова, город Белого повернут к небу, небо над ним царит, контролирует, посылает знаки и вершит судьбы: это свод небесный, «с солнцем — глазом посреди» — символом Св. Духа. Над Москвой то опускается синий купол, то светлеет эмалевое небо, то хохочет зорька, то веют световые вихри, то виснет янтарная тучка: «грозный солнечный луч» озаряет лицо безумца, «резко очерченный месяц на темной эмалевой сини», «красный месяц» — мучит, сводит с ума другого персонажа, тот «вскочил в ужасе и схватил себя за голову; как безумно влюбленный впился в бледнеющий круг». Мистическая золотая дымка предвещает Царство Духа по Соловьеву, в Духов день жгут свечку днем, а кругом не утихают лесные пожары. Эта огненная гамма пиромана, эта тернеровская, романтическая влюбленность в свет, разумеется, прямо предвещает ключевую роль астрологических и люминарных эффектов у Булгакова.

Попытки героев прорваться в Царство Духа гаснут. Ужасное омертвление повисает над городом, лихорадочное движение не закрывает ужаса, все более видны язвы: «Казалось, мстители шумели над городом своими невидимыми крыльями» (тем не менее, «Симфония» к финалу выходит к ноте надежды, связанной с двоящимся, одновременно суетным и неотмирным, женским образом).

Присутствие пласта опознаваемых современных литературных деятелей, прозрачно наименованных, гоголевские реминисценции (у Белого — еще только намечающиеся), некоторые отдельные словоупотребления (например, «фрачники» попеременно с демократами в сцене праздника у Белого) довершают сопоставление.

Мы знаем, что «путаный» Белый вообще вызывал у Булгакова раздражение; и несмотря на осознанный и навязчивый мифопоэтизм московского цикла Белого, в котором, казалось бы, и следует видеть ближайшую модель «Мастера», нам сомнительно, что Булгаков мог зажаться от безумной идеи мирового заговора и — в особенности — от стиснутой, извилистой беловской интонации (напоминающей, кстати, «Клима Самгина»), повествующей о многоярусном «отмежеывании от самого себя».

И наоборот, в поисках precedентов русского мистического романа Булгаков вряд ли прошел мимо первой наивной мистерии нового времени — о мятущей-

ся под своим золотым небом Москве, в которой все охвачены общей ответственностью.

Характерно, что ни у Белого, ни у Булгакова не воскрешается «азиатская», «татарско-буддистская» тема в связи с Москвой. Мистерия и того, и другого лежит в плоскости чистой этики, а не историософии (в отличие от более поздних пластов в творчестве Белого). И это — еще один довод в пользу отсутствия связи между поздним циклом романов Белого и «Мастером».

Но видение Москвы как точки прорыва обычных измерений, точки вторжения мифов всех времен — старых и новых, языческих и христианских — все эти темы у Булгакова, а до него — в прозе 20-х гг. — имеют еще одну отсылку: мистические стихи и поэмы революционных месяцев, особенно замечательное стихотворение Брюсова «Walpurgisnacht», где Москву захлестывают духи всех мифологий и вершат свой шабаш фаустианские темы.

М. Вайскопф
Иерусалим

БУЛГАКОВ И ЗАГОСКИН:

О мистико-охранительной традиции в «Мастере и Маргарите»

В исследованиях, посвященных источникам «Мастера и Маргариты», ощущим серьезный пробел: обойден вниманием памфлетно-охранительный роман М. Н. Загоскина «Искушитель» (1838), разрабатывающий — за сто лет до Булгакова — аналогичный сюжет о вторжении Сатаны в Москву.

Действие этой книги, во многом упредившей антинигилистическое направление русской литературы, развертывается вскоре после Французской революции, в самом конце XVIII или начале XIX века — то есть в тот период, когда Россия была, как известно, охвачена теософско-окультуривскими настроениями. Интересующий нас материал сосредоточен преимущественно во второй части романа, причем рассказ о проникновении нечисти в Москву предваряется тут, в первых главах, обширным вступлением, также оказавшим существенное влияние на Булгакова. Сама экспозиция предвосхищает булгаковскую в «Мастере и Маргарите», где полемика о религии ведется на фоне раскаленной Москвы. Загоскинский герой — наивный юноша Александр и его друзья в жаркий день прогуливаются по Подмоскovie, беседуя и любясь величественными видами родной Москвы. Разговор, принимая несколько поэтический характер, переходит в спор о колдовстве и прочих потусторонних явлениях. Один из персонажей, насмешливый материалист, решительно отрицает метафизику и всяческую чертовщину; среди прочего, он саркастически упоминает о притязаниях Калиостро, уверявшего, будто «он был коротко знаком с Юлием Цезарем, что, несмотря на свою приязнь к Антонию, волочил за Клеопатрою и имел честь знать лично Александра Македонского» [Часть II, гл. 1]. Стремясь разубедить скептика, его теософски настроенный ученый оппонент, *магистр* (ср. *Мастер*) Дерптского университета, рассказывает, как он встретился в Риме с некоей таинственной личностью — чуть позже он узнал, что это сам Калиостро.

Знаменитый маг при встрече поведал магистру, как на его глазах римский император «торжествовал открытие Колизея» (где приняло мученическую кончину множество христиан): «С восходом солнечным начал волноваться и шуметь венчанный Рим, как море хлынул он с своих семи холмов, и высокие стены Колизея

унизались народом... Раздался гром рукоплесканий; он вошел, царь вселенной, радость мира, кроткий, богоподобный Тит!» [Во всех цитатах курсив мой.— М. В.]— Далее следует описание внешности Тита, включая подробности вроде «прыщика на левой щеке» [гл. 2]. Ср. в «Мастере и Маргарите» пасхальные толпы, стекающие к Голгофе: «Прокуратор услышал опять как бы шум моря, подкатывающегося к самым стенам сада Ирода Великого». Антураж древних эпизодов булгаковского романа, в частности, упоминание о Тибрии, вообще перекликается с римскими реминисценциями Загоскина.

Повествование живого свидетеля античного праздника оказывает на магистра такое же ошеломляющее воздействие, как на собеседников Воланда— его сообщение о завтраке у Канта или о личном присутствии на допросе Иешуа во дворце Пилата. Загоскинский персонаж тоже поначалу принимает Калиостро за сумасшедшего или за мистификатора и проходимца: «Вы можете судить, какое впечатление произвели на меня странные слова этого чудака, который рассказывал о празднике, данном за восемьдесят лет до Рождества Христова, как о бале, на котором он танцевал неделю тому назад.— Если это не сумасшедший, подумал я, так уж верно какой-нибудь балагур, который хочет надо мною позабавиться».

Сомнения рассеиваются, однако, во время следующей встречи с незнакомцем, и по той же «дорожно-транспортной» причине, что в «Мастере и Маргарите». Взглянув на коляску самодовольного щеголя, Калиостро предрекает ему неминуемую гибель, ибо «лошадьми правит не кучер, а его приятельница, которая сидит рядом с ним на козлах»,— то есть сама Смерть. И действительно, коляска сразу же опрокидывается, и седок погибает— ср. у Булгакова предсказанную Воландом гибель Берлиоза под колесами трамвая, управляемого женщиной.

Интерьер Калиостро аскетичен, как в ранних сценах у Воланда, и дополнен «черной огромной кошкой» Биондеттой (ср. кота Бегемота), выдающей поразительную сметливость. В числе других указаний на генезис булгаковского романа мы найдем здесь и мотив невыносимой головной боли, которая заставляет Понтия Пилата думать о самоубийстве. У Загоскина ею страдает старик, обращающийся к Калиостро за помощью: «Вот третьи сутки глаз не смыкаю— такая головная боль, что не приведи Господи! Ни днем, ни ночью нет покою! Если это продолжится, то я брошусь в Тибр или размозжу себе голову».

Булгаков воспроизводит загоскинскую фразу, передав ее прокуратору, который при лунном свете скорбит о своем малодушии, вспоминая того, кто излечил его от головной боли: «И ночью, и при луне мне нет покоя». (Можно связать старика с Пилатом и через мотив самоубийства в Тибре: Булгаков знал брошюру Мюллера, где приводится легенда о том, как Пилат пытался покончить с собой и как воды Тибра не приняли его тела.) Совпадают и подробности самого исцеления. В «Искусителе» мгновенно выздоровевший старик растерянно «схватил себя

обеими руками за голову и закричал: — Боже мой!.. Что это?..»; «Теперь уж у тебя голова болеть не станет»,—заверяет его Калиостро. У Булгакова, как только мгновенно сбылось обещание Иешуа — «Но мучения твои сейчас кончатся, голова пройдет»,—потрясенный прокуратор «сжал голову руками, и на желтоватом его бритом лице выразился ужас».

Отмечу еще одно примечательное совпадение. Калиостро приглашает магистра на сеанс некромантии, куда его доставляет провожатый: «Вдали между миртами мелькнула белая шляпа, и через несколько минут человек в черном плаще с красным подбоем сошел под гору». Эта деталь дана у Загоскина дважды, как бы маркирована. Не приходится сомневаться, что отсюда произошел пресловутый «белый плащ с кровавым подбоем».

В заключение Калиостро дарит магистру магическую записку, предназначенную для вызывания духов. Изложив московским приятелям всю эту историю, магистр соглашается затем уступить записку любопытному и беспечному Александру — сам он не решился ею воспользоваться. Такая предосторожность не спасает магистра от сумасшедшего дома в финале романа, то есть от участи Мастера и Ивана Бездомного.

Простодушный Александр отправляется в Марьину рощу на старое немецкое кладбище, где, согласно предписанию, сжигает записку — и подпадает под власть вызванного им духа [гл. 3].

Сатана появляется в обличье богатого иностранца барона Брокена — ср. немецкую, фольклорно-фаустовскую ауру булгаковского Воланда (с которым «искусителя» роднит, между прочим, и необъятная лингвистическая эрудиция. Брокен, по его признанию, «выучился говорить почти на всех известных языках» — ср. заявление Воланда: «О, я вообще полиглот и знаю очень большое количество языков»).

Если Воланд вмешивается в беседу московских атеистов, доказывая им существование Иисуса, то Брокен, напротив, занимается в Москве сатанинским растлением умов, разглагольствуя на безбожные, вольнодумные темы, подсказанные французским Просвещением и революцией. Он остроумен, радушен и беззастенчиво вмешивается в чужие дела; вмешательство его, естественно, оказывается пагубным для героя.

Действия искусителя, как будет и у Булгакова, включены в московский бытовой и топографический контекст. Александр посещает своего демонического наставника «на Тверской в венецианском доме, номер тридцать третий». («В этом доме теперь гостиница «Европа», — уточняет Загоскин.) Свое жилище Брокен, подобно Воланду, чудесно обставляет роскошной романтической бутафорией, устраивая на ее фоне настоящий шабаш [гл. 5—6], в котором принимают участие нечестивые иноземцы — распутный Казанова, вольнодумные французы, восхваляющие Вольтера, и главный дух зла в виде мятежного, отрицающего все,

юного поэта, то есть лорда Байрона; последнему, по замыслу хозяина, предстоит сделаться кумиром новых поколений. Вечер завершается оргией. Пространство дома неимоверно растягивается, как квартира Воланда, вместо потолка герою видит над собой звездное небо, а вместо люстры — огромную человеческую голову [гл. 6].

Последний мотив закрепляет тему декапитации, означенную еще в 4 главе, где рассказано, что Брокену отрубили голову в один день с Сен-Жюстом и Робеспьером; «но, к счастью,— говорит барон,— я попал на руки к хорошему доктору: он меня вылечил». Ср. соответствующие чудеса с головами Берлиоза и Жоржа Бенгальского в «Мастере и Маргарите».

В романе Загоскина идеи революции и Просвещения представлены бесовским соблазном, адской работой Брокена. Духовно чистая, патриархальная и набожная Москва — средоточие, «сердце России» — не приемлет искушения и исторгает из себя Сатану. У Булгакова дана обратная ситуация: Москва захвачена стихией революционно-атеистического беснования и бытового имморализма, на фоне которого даже дьявол выглядит суровым напоминанием о незыблемой шкале добра и зла.

Вероятно, внезапная актуальность топорного загоскинского романа и побудила Булгакова с его демонстративным политическим консерватизмом заручиться поддержкой у русской охранительно-романтической традиции. Загоскин, пользовавшийся стабильной популярностью в массах, примыкает к тому же кругу второразрядных литературных источников «Мастера и Маргариты», куда входили К. Р., Дюма или Словарь Брокгауза и Ефрона. Загоскинский искуситель вернулся в Москву, чтобы покарать своих большевистских эпигонов.

ЕССОЛА!

Заметки о некоторых подтекстах Зощенко

Речь пойдет об одной из подглавок автопсихоаналитической повести Зощенко «Перед восходом солнца»¹. «Головокружительный лаконизм»² этой миниатюры позволяет привести ее целиком и все-таки написать о ней длинно — в средней литературоведческой пропорции десять к одному.

ЭЛЬВИРА

Станция Минутка. У меня тихая комната с окнами в сад.

Мое счастье и тишина длятся недолго. В соседнюю комнату въезжает прибывшая из Пензы актриса цирка Эльвира. По паспорту она — Настя Горохова.

Это здоровенная особа, почти неграмотная.

В Пензе у нее был короткий роман с генералом. В настоящее время генерал приехал с супругой на «Кислые воды». Эльвира приехала вслед за ним, неизвестно на что рассчитывая.

Все мысли Эльвиры с утра до ночи направлены в сторону несчастного генерала.

Показывая свои руки, которые под куполом цирка выдерживали трех мужчин, Эльвира говорит мне:

— Вообще говоря, я могла бы спокойно его убить. И больше восьми лет мне бы за это не дали... Как вы думаете?

— А, собственно, что вы от него хотите? — спрашиваю я ее.

— Как что! — говорит Эльвира. — Я приехала сюда исключительно ради него. Я живу тут почти месяц и, как дура, плачу за все сама. Я хочу, чтобы он хотя бы из приличия оплатил бы мне проезд в оба конца. Я хочу написать ему об этом письмо.

За неграмотностью Эльвиры, это письмо пишу я. Я пишу вдохновенно. Мою руку водит надежда, что Эльвира, получив деньги, уедет в Пензу.

Я не помню, что я написал. Я только помню, что когда я прочитал это письмо Эльвире, она сказала: «Да, это крик женской души... И я непременно его убью, если он мне ничего не пришлет после этого».

Мое письмо перевернуло все внутренности генерала. И он с посыльным прислал Эльвире пятьсот рублей. Это были громадные и даже грандиозные деньги по тогдашнему времени.

Эльвира была ошеломлена.

— Имея такие деньги, — сказала она, — просто было бы глупо уехать из Кисловодска.

Она осталась. И осталась с мыслями, что только я причина ее богатства.

Теперь она почти не выходила из моей комнаты.

Хорошо, что скоро началась мировая война. Я уехал.³

I

Название места действия, которым открывается текст («станция Минутка»), эмблематически задает ультралаконичную ноту — одновременно с темой эфемерности уединенного покоя. Счастью суждено «длиться недолго» («коротким» был и роман Эльвиры с генералом), оно будет нарушено в следующем же абзаце и вернется — под знаком мрачного юмора — лишь в последнем, когда рассказчик будет спасен от вторжения в его жизнь героини началом Первой мировой войны («Хорошо, что...»). В эту ироническую рамку Зощенко уместит пятнадцать микроабзацев полноценного повествования — с экспозицией, предысториями героев (женатый генерал, циркачка, интеллигент), диалогами, вовлечением рассказчика в основное действие, двойным внезапным поворотом (присылка денег; неотъезд Эльвиры), любовью, покинутостью, угрозами убийства, шантажом, внезапным богатством, крупным планом мощных рук героини и, конечно, неизбежной в словесном искусстве металитературной темой — «письма» в обоих смыслах: и как *lettre*, и как *écriture*.

Ультракраткость не стесняет Зощенко. Он находит место для ступенчатого нарастания («актриса цирка» — «здоровенная особа» — «руки, которые под куполом цирка выдерживали трех мужчин») и даже для нарочито монотонных лексических повторов:

«тихая комната» — «счастье и тишина»; «**въезжает**» — «генерал **приехал**» — «Эльвира **приехала**» — «я **приехала**» — «**проезд** в оба конца» — «**уедет**» — «было бы глупо **уехать**» — «я **уехал**»; «почти **неграмотная**» — «за **неграмотностью** Эльвиры...»; «Эльвира **говорит...**» — «вообще **говоря**»; «могла бы... его **убить**» — «непременно его **убью**»; «что вы... **хотите**» — «я **хочу хотя бы**»; «я **приехала**» — «я **живу**» — «я **хочу**» — «я **хочу**»; «**плачу**» — «**оплатил бы**»; «**написать об этом письмо**» — «**это письмо пишу я**» — «я **пишу**» — «я **написал**» — «**мое письмо**»; «я не **помню**» — «я **только помню**»; «если... не **пришлет**» — «с **посыльным прислал**»; «она **осталась**» — «**осталась с мыслями...**»

Неброским рамочным повтором отмечен и сюжетный сдвиг от privacy героя к его нарушению 'тихо' подразумеваемой половой близостью с героиней: «У меня тихая **комната...** В соседнюю **комнату въезжает...**» — «теперь она почти **не выходила из моей комнаты**».

Этот минималистский стиль зрелого Зощенко был выработан им путем приглушения более ранней, тоже примитивной, но экзотически густой манеры, следы которой есть и в «Эльвире»:

«прибывшая из Пензы» — «в настоящее время» — «неизвестно на что рассчитывая» — «вообще **говоря**» — «исключительно ради него» — «хотя бы из приличия» — «мою руку водит надежда» — «и я непременно...» — «громадные и даже грандиозные деньги...»

2

Скромный минимализм, соответствующий не только частной теме подглавки, но и общей теме повести — авторским поискам корней собственного душевного неблагополучия, — проявляется и в разработке металитературной проблематики. Последняя естественно предрасполагает к интертекстуальной игре, которой вполне можно ожидать от Зоценко, любившего давать своим вещам громкие литературные заглавия⁴ и обильно начинившего «Перед восходом солнца» цитатами и примерами из жизни и творчества великих писателей. Классический подтекст молчаливо присутствует и в «Эльвире».

Собственно, дело не столько в неявности отсылки, сколько в необычности угла, под которым взят знаменитый оригинал. Имя Эльвира задано в рассказе как вымышленное его носительницей («по паспорту она — Настя Горохова»). Вымышлено оно, скорее всего, и автором, не случайно вынесшим его в заголовок, ибо у этой леди Эльвиры Пензенской губернии есть почтенный прототип — одна из героинь моцартовского «Дон Жуана»⁵ (либретто Лоренцо да Понте)⁶.

Это особенно вероятно в свете настойчивого интереса автора «Аристократки» к «театральной» теме⁷.

Зоценковская Эльвира напоминает оперную целым комплексом мотивов. Соблазненная и покинутая Дон Жуаном, обещавшим жениться на ней, но через три дня уехавшим из города (Бургоса), Донна Эльвира следует за ним повсюду, раздираемая, с одной стороны, любовью, готовностью простить, желанием перевоспитать и спасти его, а с другой — жаждой мести и разоблачения (Настя-Эльвира тоже колеблется — между убийством, шантажом и требованием «приличий») и постоянно вторгается во все его действия (как Настя — в комнату рассказчика). В отличие от корыстной циркачки, испанская донна не просит даже эмоциональных «милостей» (*non chiede... qualche mercè*), измеряя «стоимость» своих потерь лишь количеством пролитых слез (*quante lagrime e quanti sospir voi me costate*)⁸. Тем не менее, самый мотив убытка и расплаты налицо.

Сходства умножаются, если рассматривать не только прямые сюжетные соответствия. Так, Донна Эльвира грозит «вырвать сердце» у своего соблазнителя (*Gli vo' cavar il cor*)⁹, а в рассказе «письмо перевернуло все внутренности генерала». Убить Дон Жуана желают многие; так, Мазетто хочет «изрезать его на сто кусков» (1: 56); впрочем, они надеются, что он «сам залезет в петлю», т. е. будет метафорически удушен — вид смерти, угрожающий генералу от рук Насти-Эльвиры.

Донна Эльвира не вымогает денег у Дон Жуана, но он все время подкупает своих жертв из числа крестьян, а пируя перед смертью, прямо говорит, что желает развлекаться за свои деньги. Мотив оплаты возникает также в отношении донны Анны и Оттавио, который готов «сладостно возместить» (*fia dolce compen-*

so) ее горькую потерю — смерть отца — «своим сердцем и рукой»¹⁰ и т. п. Еще ближе к успешному вымогательству Настей-Эльвиры пятисот рублей получение Лепорелло в начале II акта премиальных четырех пистолей¹¹ от Дон Жуана в ответ на обвинения и угрозу покинуть службу.

С фигурой Лепорелло связан еще ряд параллелей. Пытаясь избавиться от Эльвиры, Дон Жуан в I акте поручает тому объясняться с ней вместо себя (следует знаменитая ария о донжуанском списке), а во II, желая поухаживать за ее служанкой, меняется с Лепорелло одеждой, чтобы тот увел Эльвиру, подражая голосу Дон Жуана. В начале этого эпизода Дон Жуан обращается к Донне Эльвире с нежными речами из-за спины переодетого Лепорелло и, гордый удающимся обманом, славит свой «талант»: *Piu fertile talento/ Del mio, no, non si dà!* («Нет таланта плодovitее моего»; 1: 59). Лепорелло удаляется с Эльвирой, принимающей его за своего «обожаемого мужа»; сначала эта «игра приходится [ему] по вкусу» (*La burla mi da gusto*)¹³, но затем и он, подобно Дон Жуану, начинает тяготиться Донной Эльвирой, не знает, как от нее «отвязаться» (2: 268); она просит «не оставлять» ее, он находит момент «сбежать» (*Ecco il tempo di fuggir!*), но затем попадает в руки целой троицы противников Дон Жуана (Эльвиры, Анны, Оттавио), чем и завершается этот комический проигрыш судьбы, ожидающей его хозяина.

3

Почти все это есть в «Эльвире» — с интересными сдвигами в распределении ролей. Зоценковский рассказчик сочетает черты Лепорелло — сменяя генерала в роли невольного возлюбленного Насти-Эльвиры, вскоре не знающего, подобно генералу, как от нее отделаться, с чертами Дон Жуана — выступая в качестве мастера слова и автора подмены. Правда, ситуация именно 'писания писем' от имени влюбленного персонажа в «Дон Жуане» отсутствует и может восходить у Зоценко к «Сирано де Бержераку», «Опасным связям»¹⁴ и т. п., но мотивы 'подменного авторства' и 'авторского тщеславия' сближают рассматриваемые тексты. Кстати, Пушкин в «Каменном госте» активно развивает тему художественной одаренности героя: по словам Лепорелло, «воображенье (.../...) у нас сильнее живописца»; Лаура поет песню на слова, сочиненные Дон Гуаном (ср. письмо — «крик женской души» Насти-Эльвиры!), а сам Дон Гуан намеревается явиться к Донне Анне «импровизатором любовной песни»¹⁵.

Если в результате зоценковский рассказ предстает насквозь литературным — перелицовкой известного либретто, то и само это либретто было очередной трансформацией долгой традиции (восходящей к пьесе Тирсо да Молина, 1630, и включающей мольеровскую, 1665). Более того, сами оперные персонажи (Дон Жуан, Лепорелло, Оттавио, Донна Анна, Эльвира) непрерывно рядятся в маски и

разыгрывают роли. Выслушав от Эльвиры историю ее соблазнения, Лепорелло бросает реплику в сторону: «Как по книге читает!» (*Pare un libro stampato!*)¹⁶. Текстовым объектом является и донжуанский список, над пополнением которого трудится по ходу действия Дон Жуан и чтением которого предлагает Эльвире заняться вместе с ним Лепорелло (*Osservate, leggete con me!*)¹⁷. Наконец, в сцене предсмертной пирушки Дон Жуан вместе с Лепорелло слушает исполнение известных музыкальных номеров, третьим из которых становится моцартовская автоситата — фрагмент из «Свадьбы Фигаро»¹⁸!

Интертекстуальным по самой сути — утрирующим готовые литературные маски — является поведение всех персонажей оперы: навязчивой Донны Эльвиры, мстительной Донны Анны, покорного Дон Оттавио, лукавой Церлины, простоватого Мазетто и, конечно, развратного Дон Жуана. Зоценко поведет себя скорее модернистским, нежели классическим образом, смело сдвигая акценты. Но прежде чем заняться этим вопросом, рассмотрим еще одну, едва ли не важнейшую, мотивную переключку с «Дон Жуаном».

4

Среди лексических повторов в «Эльвире» особым изяществом и незаметностью отличается дважды проходящий образ 'руки'. Первое его появление, впрочем, весьма и весьма эффектно — это демонстрация циркачкой своих мужеподобных рук, потенциальных орудий убийства. Зато второй раз он проходит под сурдинку: рука осуществляет ту же, по сути, задачу, но передается другому персонажу и действует не физическим, а словесным и полуфигуральным путем:

Мою руку водит надежда, что Эльвира... уедет в Пензу... «И я непременно его убью, если он... не...» Мое письмо перевернуло все внутренности генерала. И он... прислал... Теперь она почти не выходила из моей комнаты.

Сокрушительная рука Эльвиры оборачивается не менее действенной рукой героя-писателя, впрочем, вершащего волю все той же Эльвиры, а против нее остающегося беззащитным.

Но 'рука' играет решающую роль и в «Дон Жуане». Две ее ключевые манифестации — это, конечно, соблазнение Церлины: *La ci daremm' la mano...* («Ручку мне дашь свою ты...»; 2—128)¹⁹ и гибельное рукопожатие Командора: *Dammi la mano in pegno* — *Eccolà!* («Ручку в залог мне дай ты!» — «Вот она!»; 2: 350; 3: 151)²⁰. Зоценко сохраняет даже порядок введения в действие женских и мужских рук: сначала это рука Насти-Эльвиры/Церлины, а затем — рука рассказчика/Командора.

Двумя главными 'руками' Моцарт и да Понте не ограничиваются, проводя этот мотив чуть ли не через все сюжетные линии. Еще до арии о руке Церлины Дон Жуан (вместе с Церлиной) успокаивает ревнующего Мазетто, говоря, что беспокоиться не о чем — она «в руках кавалера» (*in man d'un cavalier*)²¹, а по уходе Мазетто принимается расхваливать ее «благоуханные пальчики» (*dituocchie... odorose*)²². Далее Дон Жуан лицемерно предлагает Донне Анне свою руку (*questa man*) для борьбы с ним же²³. Опознав Дон Жуана, Донна Анна рассказывает Дон Оттавио, как он пытался овладеть ею, одной рукой зажимая ей рот, а другой сжимая ее так, что чуть не добился своего (*che gia mi credo vinto*)²⁴. Виноватая перед Мазетто Церлина призывает его побить ее, мазохистски обещая при этом целовать его милые руки (*E le care tue mane/ Lieta poi saprò baciare*)²⁵. Во втором акте Лепорелло, под видом Дон Жуана, с любовными клятвами целует руку Эльвиры; Мазетто, побитый Дон Жуаном, жалуется Церлине на боль по всему телу, в частности «в этой вот руке» (*quesata mano*)²⁶, а она предлагает ему вылечиться, потрогав, как бьется ее сердце; Дон Жуан рассказывает Лепорелло, как он в его наряде соблазнял его подружку, причем сначала он взял ее за руку, а потом и она его; наконец, Дон Оттавио предлагает Донне Анне уже упоминавшуюся «компенсацию» в виде своих любви, сердца и руки (*questa mano*).

Головокружительно краткий Пушкин в «Каменном госте» довольствуется (как и Зоценко) двумя проведениями 'руки', но роковому «пожатию каменной десницы»²⁷ предпосылает собственную оригинальную вариацию. В ней рука тоже принадлежит Командору, но в его человеческой, а не статуарной ипостаси. Осматривая памятник, Дон Гуан замечает:

Каким он здесь представлен исполином (...)/ А сам покойник мал был и тщедушен, / Здесь став на цыпочки не мог бы руку/ До своего он носу дотянуть.²⁸

Таким образом, мотив 'руки' эффектно совмещается с мотивом 'масок, ролей, подмен', к которому мы еще вернемся²⁹.

5

Значение 'руки' в «Эльвире» — и, соответственно, притягательность для Зоценко избыточного 'руками' «Дон Жуана» — не сводится к тому, что видно непосредственно из текста. В общей структуре «Перед восходом солнца» 'рука' занимает исключительное место, являясь одним из основных угрожающих образов, связанных с детской психической травмой (наряду с водой, ударом грома, тигром и женской грудью).

Из темной стены тянется ко мне огромная рука... Ребенок увидел руку во сне. Эта рука, судя по растопыренным пальцам, собиралась... схватить ребенка... Видимо, днем рука что-то... схватила, отняла у младенца... Скорее всего, грудь матери... Должно быть, эта грудь была отнята рукой... [Но это] бывает в жизни каждого младенца — рука матери отнимает грудь... Быть может... рука отца, однажды положенная на грудь матери, еще более устрасила ребенка... Мы видим перед собой крайне чувствительную психику младенца — будущего художника... Грудь матери... соединилась условной нервной связью с рукой... [У]виденная грудь создавала у младенца второй очаг возбуждения... который возникал при виде руки — руки вора, нищего, хищника, убийцы... Карающая рука наказывала за еду... В дальнейшем грудь матери стала олицетворять женщину, любовь, сексуальность. Значит, и за образом женщины мне рисовалась карающая рука?.. Да, нет сомнения — я избегал женщины... и одновременно стремился к ней. Разве не следует за ней по пятам выстрел, удар, нож? Карающая рука — мужа, брата, отца — сопровождала этот образ...³⁰

После этой длинной выписки почти не требуется комментариев. Проясняется вытесненное из текста рассказчика влечение к Эльвире, в частности, угадывается вероятное искажение ее внешности — подмена не упомянутой в рассказе груди преувеличенно страшными руками³¹. Дорисовывается и подспудный страх перед генералом, своим чином больше напоминающим Командора, нежели Дон Жуана, особенно в свете ужаса, внушаемого автобиографическому герою «карающей рукой... мужа... отца...», и на фоне пушкинской парадигмы «Командор — Медный всадник — муж Татьяны («важный генерал»)»³². Стоит указать, пожалуй, лишь на один аспект ситуации, не вскрытый самим Зоценко.

Карающая рука связана в повести с женской грудью и влечением к женщине, но сама она обычно принадлежит мужчине. В этом отношении «втройне мужские» руки Эльвиры являют уникальный андрогинный гибрид, хорошо вписывающийся в общую атмосферу двусмысленных ролевых инверсий рассказа. Действительно, Эльвира сочетает черты покинутой возлюбленной с чертами Командора — тенденция, отчасти намеченная в донжуановской традиции (так, Эльвира последний раз посещает героя, призывая его перемениться, непосредственно перед приходом статуи; а пушкинская Донна Анна даже готовится сама вонзить кинжал ему в сердце), но лишь болезненным модернистом Зоценко доведенная до передачи женщине суперменских рук Командора.

Среди других ролевых сдвигов в «Эльвире» — совмещение в фигуре генерала функций Дон Жуана (причем сравнительно покладистого) и Командора (см. выше) и аккумуляция рассказчиком свойств Лепорелло (см. выше), Командора (чья рука карает генерала), Дон Жуана (мастера слова и любовника Эльвиры, покидающего ее), Дон Оттавио (творящего волю возлюбленной) и — опять-таки андрогинным образом — Эльвиры (крик чьей «женской души» он так удачно воссоздает в письме). Кстати, внесение андрогинных черт в образ автобиографического персонажа было не чуждо Зоценко. Так, в рассказе «Фотокарточка» герой, отчаявшись получить адекватный сервис у фотографа, покупает на рынке похожий «готовый» снимок, оказывающийся женским³³.

Моцартовский «Дон Жуан», при всем обилии в нем подмен и переодеваний, не содержит прямых половых инверсий — если не считать систематического проведения темы тирании женщин, от которой страдают все мужские персонажи: Дон Оттавио — от нацеленной исключительно на месть (а не любовь) Донны Анны, Мазетто — от вертящей им по своему усмотрению Церлины, Дон Жуан — от неоднократно срывающей его планы Эльвиры. Инверсия, отчасти подобная зощенковской, есть, однако, в «Каменном госте». По ходу соблазнения Донны Анны Дон Гуан сбрасывает две маски: последней — маску некоего Дон Диго, а перед этим — маску монаха, использованную, чтобы познакомиться с благочестивой вдовой, которая, как ему сообщил настоящий служитель культа, «никогда с мужчиной не говорит... / Со мной иное дело; я монах»³⁴.

Релевантность для Зощенко пушкинской вариации подкрепляется не только общим интересом Зощенко к Пушкину — ср. его «В пушкинские дни», «Пушкин», стилизованную «Шестую повесть Белкина», — но и поставленным в центр последней образом изуродованной руки героя³⁵. Кроме того, тщательно выполненная стилизация под Пушкина свидетельствует в пользу вероятности сознательной работы Зощенко над классическими образцами «Эльвиры».

6

Наряду с классиками авторы часто берут на прицел современников. Одним из ближайших соперников Зощенко был Бабель, родившийся всего за год до него. Их объединяло многое: популярность у читателей, использование сказовой техники, повествовательная краткость, изощренная модернистская игра с классикой. Между прочим, у Бабеля есть даже скрытая транскрипция «Дон Жуана». Инверсия, отчасти подобная зощенковской, обнаруживается в рассказе «Ди Грассо»³⁶. Не отвлекаясь на его анализ, рассмотрим возможный бабелевский подтекст к «Эльвире» другого плана.

Счеты с современниками у интертекстуалиста обычно идут по иным линиям, нежели с классиками. В случае, о котором пойдет речь, Зощенко представляется состоящим с Бабелем в ряде отношений: повествовательном минимализме, модернистской металитературности (портрет художника в юности) и владении «низким материалом» (провинциальный анекдот, деньги, проституция); две последние темы пересекаются в мотиве писательской продажности.

У Бабеля есть рассказ, существующий в двух вариантах, «Мой первый гонорар» и «Справка», не опубликованный при жизни автора (и к моменту написания «Перед восходом солнца»), но подававшихся в печать и широко читавшихся автором в литературных кругах в 30-е гг.³⁷ Особенным лаконизмом отличается «Справка» — в ней три с небольшим страницы. Писатель вспоминает о юноше-

ской встрече с усталой и прозаичной тридцатилетней проституткой, сердце и бесплатную, «сестринскую», любовь которой он зарабатывает своим первым «произведением» — выдумкой о своем тяжелом детстве в качестве мальчика на содержании у богатых стариков; в поэтическом отступлении писатель уподобляет секс с «сестричкой» совместной работе собратьев-плотников, рубящих избу; рассказ кончается идиллическим питьем чая на тифлисском майдане.

Сходства с «Эльвирой» многочисленны. В обоих рассказах: повествование ведется зрелым автором о своей юности в документально-автобиографическом духе; действие происходит на Кавказе (в Кисловодске; в Тифлисе) в 1914 г. («вскоре началась мировая война»; «литературную работу начал... лет двадцати»), когда реальному автору 19—20 лет; чувствительный молодой литератор сталкивается с простой, физически внушительной, практичной женщиной; он завоевывает ее любовь силой художественного слова; другие, взрослые мужчины (генерал; клиенты обеих «сестричек») фигурируют лишь за сценой; литературный талант сюжетно связывается с продажностью и финансовыми махинациями, и его успех получает денежное выражение; в процессе сближения литератора с продажной читательницей оба персонажа обнаруживают андрогинные черты (руки Эльвиры, «крик женской души» в письме рассказчика; две «сестрички», они же «собратья»).

Подобно Зоценко, Бабель опирается на богатую литературную традицию. В случае «Справки» — это жанр рассказа о встрече с проституткой, среди мастеров которого числятся Мопассан, Гоголь, Достоевский, Толстой, Гаршин, Чехов, Куприн, Горький и др. И как и Зоценко, Бабель решительно переверстывает традиционный сюжет, ставя его на службу своим целям. Цели эти, однако, отличны от зоценковских. Там, где зоценковский герой страшится и бежит женщины, любовь которой доставляет ему его литературный талант, бабелевский по-ницшеански наслаждается своей эстетико-сексуальной победой³⁸. Впрочем, и у Зоценко был ранний интерес к Ницше³⁹, и тем же духом пропитаны его позднейшие навязчивые попытки воспитать в себе здорового, простого, сильного и счастливого «варвара». Со своей стороны, Бабель в другом рассказе на сходную тему — «Гюи де Мопассане», где герой тоже завоевывает любовь опытной женщины силой художественного слова (и произносит знаменитый афоризм о том, что «никакое железо не может войти в человеческое сердце так ледяюще, как точка, поставленная вовремя», ср. Письмо, которое «перевернуло внутренности генерала») — берет более трагическую ноту («Сердце мое сжалось. Предвестие истины коснулось меня»)⁴⁰.

7

Параллель между «Эльвирой» и «Справкой» может показаться натянутой, в частности, потому, что тема проституции отодвинута в «Эльвире» на второй план,

и сходство держится главным образом на мотиве 'литературы в обмен на деньги и секс'. Неожиданное подтверждение, однако, обнаруживается на соседней странице зощенковской повести — в подглавке «На именинах»⁴¹.

Это история визита к проститутке, которая зазывает рассказчика к себе на именинный чай и одаряет бесплатным сексом; однако «зайти еще разок» герой отказывается. Рассказ написан в той же традиции, что «Справка» (особенно явственно переключка с гаршинским «Происшествием», где, наоборот, проститутку приглашает к себе на именины безнадежно влюбленный в нее герой). В сумме «Эльвира» и «На именинах» покрывают сюжет «Справки» почти целиком. Однако оба четко противопоставлены «Справке» и бабелевской трактовке проституции вообще: любовь, возникшая в социальном и сексуальном «низу», НЕ получает продолжения (ср., напротив, «Справку», «Старательную женщину» и «В щелочку» Бабеля, где такая любовь как раз расцветает)⁴².

* * *

Итак, беремся ли мы утверждать, что в творческом сознании Зощенко, поглощенного задачами аутопсихотерапии, оставалось место для изощренных игр с моцартовской оперой и неопубликованными вещами Бабеля, или же претендуем не более чем на «странные сближенья»? Не располагая решающими доказательствами в пользу первого, мы вынуждены удовольствоваться вторым.

...Бабель не дожил до появления «Перед восходом солнца» (1943). В противном случае он — замороженный «бывшим цирковым атлетом... в черном... оперном плаще», влюбляющим в себя и властным хлыстом поднимающим полудохлую клячу («Начальник конзапаса»), и сестрой Бени Крика Двойрой, которая «обеими руками подталкивала оробевшего мужа к дверям их брачной комнаты и смотрела на него плотоядно, как кошка, которая, держа мышшь во рту, легонько пробует ее зубами» («Король»)⁴³, — вероятно, оценил бы оперные коннотации сюжета и лаконичную демонстрацию устрашающих цирковых рук Эльвиры. А вот опознали ли бы в них каменную десницу Командора Моцарт, да Понте и Пушкин — не очевидно. Как полагал Трубецкой, «если бы Пушкин прочел Хлебникова, он просто не счел бы его поэтом... не нашел бы у [него...] даже состава поэзии»⁴⁴.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Мих. Зощенко. Собрание сочинений в трех томах, т. 3, Л., 1987. С. 447—693.

² Это — известная характеристика Анной Ахматовой «Маленьких трагедий» Пушкина. См.: А. А. Ахматова. «Каменный гость» Пушкина. — Анна Ахматова. Сочинения в 3-х томах. Междуна-

родное литературное содружество, 1968, т. 2. С. 257—274, см. С. 259; о «Каменном госте» еще пойдет речь.

³ Мих. Зощенко. Ук. соч. С. 471—472.

⁴ «Анна на шее», «Горе от ума», «Двадцать лет спустя», «Живой труп», «На дне». «Много шума из ничего», «Новые времена», «Огни большого города», «Опавшие листья», «Опасные связи», «Перед восходом солнца», «Семейное счастье», «Скупой рыцарь», «Страдания молодого Вертера», «Тяжелые времена» и т. д. Этот прием был отмечен К. Чуковским. См.: *Из воспоминаний.— Зощенко в воспоминаниях современников. Составители А. Смолян, Н. Юргенева. М., Советский писатель, 1981. С. 66.*

⁵ Кстати, подлинное имя Эльвиры тоже, по-видимому, является литературным. В рассказе Чехова «Знакомый мужчина» (1886, См.: А. П. Чехов. Полное собрание сочинений и писем в 30 томах. М., 1974—1980. Т. 5. С. 116—119) фигурирует женщина легкого поведения «прелестнейшая Ванда, или, как она называлась в паспорте, почетная гражданка Настасья Канавкина», которая тоже пытается (неудачно) вымогать деньги у бывшего клиента. Фамилии Горохова и Канавкина не только сходны просодически, но воспринимаются как образованные от названий петербургских улиц (Гороховая, [Зимняя] Канавка)— в соответствии с мотивом «уличной» женщины. (Подсказано Омри Роненом.)

⁶ Мне известны три русских текста моцартовской оперы: 1) *Дон Жуан. Комическая опера в двух актах. Музыка В. А. Моцарта. Типогр. Быв. В. Кудрявцевой, Мясницкая, дом Сытова, 1882 [либретто]; 2) Дон Жуан. Опера В. А. Моцарта. Скоропечатная нот П. Юргенсона. Перевод— собственность издателя, 1899 [клавир]; 3) Дон Жуан В.-А. Моцарта. Либретто Л. да Понте, новый русский текст Н. Кончаловской. М., 1959. Зощенко к моменту написания «Перед восходом солнца» мог, разумеется, быть так или иначе знаком лишь с первым и вторым (за подробную информацию о которых я глубоко признателен В. В. Мочаловой). В статье я опираюсь на итальянский оригинал, перевода и перефразируя его сам, а также цитируя существующие переводы (условно нумерованные 1, 2, 3). Наряду с оперным вариантом сюжета для Зощенко как комического автора мог быть релевантен и мольеровский, где также фигурирует Эльвира и налицо множество аналогичных мотивов. Вообще вопрос о путях знакомства Зощенко с донжуановским сюжетом и непосредственных связях его текста с текстами предшественников (включая «Каменный гость» Пушкина)— особая тема.*

⁷ О теме «опера и правда» у Зощенко (в сопоставлении с Львом Толстым) см.: А. Жолковский. *Блуждающие сны. М., 1992. С. 157—161.* Что касается донжуановского сюжета, то он явно занимал Зощенко. В частности, скрытую вариацию на него можно усмотреть в кульминационной сцене рассказа «Личная жизнь» (под названием «Мелкий случай из личной жизни»), входящего в «Голубую книгу», раздел «Любовь». (См.: Мих. Зощенко. Ук. соч. С. 255—259). Когда на фоне памятника (!) Пушкину герой пытается завязать интрижку с дамой, она уличает его в обладании пальто, украденном у ее мужа (!), и ведет в милицию (так сказать, к Командору), где его лишают пальто, а главное— вынуждают назвать «почти трехзначную цифру» его возраста, т. е. подвергают символической смерти (см.: А. Жолковский. Ук. соч. С. 294).

⁸ «Не пришла я требовать награды за мое постоянство» (1—73); «сколько слез, сколько вздохов вы мне стоили!» (1—52). В двух других русских вариантах текста мотивы 'милости / награды' и 'стоимости' в соответствующих местах отсутствуют (2: 336, 250; 3: 44, 112).

⁹ «Я вырву ему сердце» (1: 12). В двух последующих переводах эта кровожадная деталь замечена более вегетарианскими: «Позор мой будет злодею отомщен» (2: 88); «В ответе быть придется / За мой позор ему (3: 53).

¹⁰ «Мое сердце, моя рука могут тебя утешить в той жестокой потере, которая тебя постигла» (1—69); «Предложить я хотел бы возмещение. / О прими это сердце, эту руку прими» (2; 319); «Предложить я хотел бы возмещение; / Это сердце, эту руку и навеки — любовь!» (3: 139).

¹¹ В русских переводах фигурируют «четыре пиастра» (1: 47), «дублионы» (2: 37) и «пять дублонов» (3: 106); последняя цифра ближе к зоценковской.

¹² «В искусстве обольщения нигде нет равных мне» (2; 245—246).

¹³ «Эта сцена меня забавляет» (1: 52); «Во вкус входит я начал!» (2: 250; 3: 113).

¹⁴ Заголовок романа Шодерло де Лакло Зоценко использовал дважды — в названиях рассказа и одной из глав «Перед восходом солнца».

¹⁵ А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в 16 томах. Т. 7. М., 1935. С. 143, 145, 153. Последующее соблазнение Донны Анны Дон Гуаном с помощью речей, сверкающих поэтическими эффектами, — любимый аргумент пушкинистов в пользу сближения автора и героя «Каменного гостя».

¹⁶ «Говорит — точно книга» (2: 94); «Говорит — словно книга» (3: 55); в (1) эти слова отсутствуют.

¹⁷ «[Посмотрите на эту книжку ...] Прочтите вместе со мною» (1—4); «Вот глядите, следите за мной!» (2: 99; 3: 58); отсутствие «чтения» в этом месте в (2), (3) отчасти компенсируется мотивом «ведения списка» в других местах (2: 89, 171, 245; 3: 52, 93, 110).

¹⁸ Роли моцартовских автоцитат в «Дон Жуане» и ее обыгрыванию в «Моцарте и Сальери» посвящена статья Б. М. Гаспарова «Ты, Моцарт, недостоин сам себя». — *Временник пушкинской коммиссии*. Л., 1977. С. 115—122.

¹⁹ «Ручку, Церлина, дай мне...» (3: 66).

²⁰ «Дай мне руку» — «Вот она» (1: 76).

²¹ Мотив «руки» утрачен здесь во всех трех русских вариантах (1: 19; 2: 120; 3: 63).

²² В русских текстах вместо «пальчиков» фигурируют «ручки»: «Эти беленькие и пухленькие ручки» (1: 20); «эти ручки, нежные такие...» (2: 126; 3: 66). Интересный эффект, более родственный поэтике Зоценко, есть в аналогичном месте мольеровской пьесы (действие II, явление 2):

Д о н Ж у а н. Сганарель, взгляни-ка на ее ручки! Ш а р л о т т а. Что вы, сударь, да они черны как не знаю что! Д о н Ж у а н. Ах, неправда, прелестнейшие ручки на всем свете! Позвольте мне их поцеловать. Ш а р л о т т а. Слишком много для меня чести, сударь. Знай я это раньше, я бы их хоть в отрубях отмыла. (*Мольер. Избранные комедии*. М., 1952. С. 143. Перевод Н. А. Славятинского точно соответствует оригиналу).

Крупный план грязных рук крестьянки и развертывание этого мотива в небольшой драматический эпизод могли привлечь внимание Зоценко. В остальном мольеровский текст никак особенно не акцентирует мотива руки, хотя и содержит, разумеется, роковое рукопожатие в финале.

²³ «Моя рука, моя шпага, мое имение, моя кровь, все к вашим услугам» (1: 24); в (2: 142) «рука» не упоминается.

²⁴ Ср. точный смысл этих слов: «...что я уже считаю себя побежденной» с русскими переводами: «...что я думала, что уже погибла» (1: 28); «...что я чуть не погибла» (2: 158); «что мне тут стало дурно» (3: 78). Прочитывающееся в оригинале эротическое воздействие на Донну Анну рук Дон Жуана (и, в частности, вероятное положение второй из них) смазано в (1) и (2) и искажено в (3). Кстати, благопристойное «дурно» в (3) могло быть результатом некритического заимствования из

«Каменного гостя» — естественного источника для русских вариаций на донжуановскую тему; ср. реакцию Донны Анны на вызывающее двойное признание героя: «Д о н Г у а н. Я Дон Гуан и я тебя люблю. Д о н н а А н н а (падая). Где я?.. где я? Мне дурно, дурно» (Пушкин, С. 167).

²⁵ 1: 34; «И твои, Мазетто, руки стану вновь я целовать» (2: 78). Кстати, текст арии Церлины «Batti, batti, o bel Masetto...» («Ну, прибей меня, Мазетто...»: 2: 176—178) был сочинен по просьбе уезжавшего Лоренцо да Понте его другом Джакомо Казановой (устное сообщение сэра Исайи Берлина; Оксфорд, 17 июля 1990 г.). Зоценко, вряд ли знавший об этом, наверное, оценил бы известие, что Казанова приложил руку к «Дон Жуану»!

²⁶ «Еще немного больно руку ...» (1: 58).

²⁷ «С т а т у я. Дай руку. Д о н Г у а н. Вот она... о тяжело/Пожатье каменной его десницы/Оставь меня, пусти — пусти мне руку.../ Я гибну...» (Пушкин. С. 171).

²⁸ Пушкин. С. 153.

²⁹ В действительности, помимо двух главных упоминаний руки, в «Каменном госте» есть еще два (причем оба раза рука — женская): «Д о н н а А н н а. Нет, мать моя / Велела мне дать руку Дон Альвару» (С. 164; и мотивно, и лексически эта подача руки предвещает финальную); «Д о н Г у а н (целуя ей руки)...» (С. 169).

³⁰ Мих. Зоценко. Ук. соч. С. 607—615.

³¹ Подавленные коннотации этих рук как символа вызывающей сексуальной мощи женщины слышатся в словах о том, что они «выдерживали... трех мужчин».

³² См.: Р. Якобсон. *Статуя в поэтической мифологии Пушкина.* — *Работы по поэтике.* М. 1987. С. 145—180, а также А. К. Жолковский. *Материалы к описанию поэтического мира Пушкина.* — *Russian Romanticism. Studies in the Poetic Codes.* Ed. Nils Åke Nilsson. Stockholm, 1979. P. 45—93 (см. P. 49—52). В связи с релевантностью пушкинского статуарного мифа для Зоценко ср. еще его пьесу-шарж 1933 г., где действуют Пушкин, а также Медный всадник и другие петербургские памятники; см.: Мих. Зоценко. *Культурное наследие. Фантастическая комедия.* Публикация Ю. Томашевского. *Вопросы литературы.* 1989. № 3. С. 263—270.

³³ См.: А. К. Жолковский. *Блуждающие сны.* С. 269. При желании углубиться еще дальше в сферу половых инверсий «Эльвиры» заслуживают внимания почти «мужская» природа героини, с её «фаллическими» руками и полным отсутствием «женских» свойств; непривлекательность героини для обоих героев-мужчин; и любовное письмо к генералу, переворачивающее «внутренности» (!) последнего. В этом свете обычный у Зоценко комплекс «тяготения к женщине и страх перед ней» принимает в «Эльвире» черты «гомосексуального» влечения (между мужчинами, за счет женщин).

³⁴ Пушкин. С. 142. В «Дон Жуане» Мольера финальному приходу Статуи Командора предшествует явление Призрака, сначала в виде женщины (!) под вуалью, а затем в образе Времени с косою в руке (V, 5). Призрак (Le Spectre) и время (Le Temps) по-французски мужского рода, чем акцентируются как игра с женской ипостасью Призрака, так и совмещение обоих родов / полов в Статуе Командора.

³⁵ Мих. Зоценко. *Избранное в двух томах.* Л., 1978, т. 1. С. 507—520. Об этой повести (правда, без акцента на психологическом смысле зоценковской «руки») см.: Irina Reyfman. Boris Gasparov. Robert Hughes. *Irina Paperno. Шестая повесть Белкина: Михаил Зоценко в роли Протоя.* — *Cultural Mythologies of Russian Modernism.* Eds. Berkeley, 1992. P. 393—414.

³⁶ Исаак Бабель. *Сочинения в 2 томах.* М., 1990. Т. 2. С. 235—238. В этом рассказе главный герой играет в безымянной «сицилианской народной драме» роль пастуха, обручившегося с кре-

стьянской девушкой, которая, однако, готова изменить ему с приехавшим из города «барчуком в бархатном» жилете. Пастух подводит ее к «статуе [!] Святой девы», чтобы та вразумила ее. «Безумная» (!) невеста не поддается этим увещаниям.

В третьем действии приехавший из города Джованни встретился со своей судьбой. Он брился у цирюльника [!] ... Пастух ... улыбнулся, поднялся в воздух, перелетел сцену городского театра, опустился на плечи Джованни и, перекусив ему горло, ворча и косясь, стал высасывать из раны кровь. Джованни рухнул, и занавес ... скрыл от нас убитого и убийцу... (С. 235—236).

Бабелевская вариация на оперные темы оснащена, помимо упоминания о статуе, скрытыми аллюзиями на другую оперу Моцарта, «Свадьбу Фигаро», через слово «безумный», входящее в название ее литературного источника — пьесы Бомарше «Безумный день, или Женитьба Фигаро». А также — через слово «цирюльник» — на оперу «Севильский цирюльник» Россини, связанную с «Безумным днем...» фигурой Фигаро и авторством Бомарше. Сходства с «Дон Жуаном» тоже лукаво замаскированы («барчук» Джованни вместо знакомого русскому читателю и зрителю Дон Гуана/ Жуана; статуя Святой девы вместо Командора; и т. п.).

³⁷ См. соответственно: И. Бабель. Ук. соч. С. 245—254 и И. Бабель *Избранное*. Кемерово, 1966. С. 320—323. О чтении Бабелем «Справки» в гостях см.: Л. Боровой. Подарок.— *Воспоминания о Бабеле*. Сост. А. Н. Пирожкова, Н. Н. Юргенева. М., 1989. С. 200—202. «Справка удостоилась прижизненной публикации ... по-английски» (*A Reply to an Enquiry.— International Literature, 1937, № 9. P. 86—88*).

³⁸ О «нищеванстве» Бабеля см.: Григорий Фрейдин. *Революция как эстетический феномен.— Новое литературное обозрение*. 1993, № 4. С. 228—242.

³⁹ См. его ранние тексты в кн.: Михаил Зощенко, Вера Зощенко. Ред. Вера фон Вирен. *App Arbor* [s. A]. С. 23—25.

⁴⁰ Исаак Бабель. *Сочинения*. Т. 2. С. 217—223. См. С. 219, 223.

⁴¹ Мих. Зощенко. Ук. соч. С. 469—470.

⁴² Кстати, в «Старательной женщине» (опубликованной в 1928 г.) четко проведен мотив «выдерживания» проституткой трех мужчин (ср. Прим. 31), делающий вероятной переключку «Эльвиры» и с этим рассказом Бабеля.

«За два фунта сахара она согласилась принять троих, но на третьем не выдержала [...] «Нет, говорит, я на себя надеюсь, что выдержу, мне троих детей прокормить, неужели я девица какая-нибудь» [Исаак Бабель. *Сочинения*. Т. 2. С. 160, 161].

⁴³ Исаак Бабель. *Сочинения*. Т. 2 С. 15—16. Т. 1. С. 120—126. См.: С. 126.

⁴⁴ N. S. Trubetzkoy. *Letters and Notes*. Ed. Roman Jakobson, H. Baran, O. Ronen and M. Taylor. *The Hague—Paris. Mouton*, 1975. P. 17—18.

«...ЗАГРОБНЫЙ ГУЛ КОРНЕЙ И ЛОН», ИЛИ РАДИКАЛЬНЫЙ ВЫБОР

1

В одном из своих американских романов Набоков рассказывает о русском эмигранте, профессоре в уэйнделском университете, знатоке и хранителе русской культуры, который, что бы он ни предпринимал, совершает выбор не в свою пользу: отправляясь на публичное чтение, он кладет в карман текст не той лекции, которую должен был бы произнести; путает своего коллегу-орнитолога с другим преподавателем, этнологом, интересующимся выпечкой теста в форме птиц у восточных славян; он собирается купить себе дом как раз в тот момент, когда над ним нависает угроза увольнения со службы, и т. д., и т. п. Набоковский профессор не только незадачлив — он еще склонен к крайностям: красный свет светофора ничего не значит для него, если на перекрестке нет автомобилей; хотя он мог бы избежать увольнения, сам бросает университет. Внешне персонаж Набокова — широкоплечий, но тонконогий — напоминает собой древесный корень:

...Professor (...) began (...) with (...) strong-man torso in a tightish tweed coat, but ended, somewhat disappointingly, in a pair of spindly legs (now flanneled and crossed) and frail-looking, almost feminine feet.

Профессора зовут Пнин, и таково же название романа. Если бы Набокову вздумалось написать этот текст на родном языке и загадать при этом в его заголовке русскому читателю ту же этимологическую загадку, которая была предложена американскому, он мог бы образовать фамилию своего героя, скажем, от латинского 'radix'. В, казалось бы, всего лишь тривиально-развлекательной истории о qui pro quo Набоков связал друг с другом три нешуточные проблемы: русской культуры, негативного выбора и радикализма.

Последуем за автором «Пнина».

2

Если верить Набокову, то быть радикалом и производить выбор ценности, противоречащей существу и существованию выбирающего,— одно и то же. Радикал идентифицирует себя с тем, что он должен был бы отвергнуть; принимая решение, он меняет местами *pro et contra*; самоубийственно сохраняет себя, если не ищет самосохранения в самоубийстве. Зачастую комичный в быту, в своих частно определенных заблуждениях, радикал героичен, трагичен и ужасен в социокультурной общепределенности—в качестве исторического лица, предпочитающего опасное, труднодостижимое или вовсе невозможное надежному течению жизни.

В той мере, в какой радикал абсолютизирует себя как выбирающего негативно, он только разрушителен. Террорист эгоцентричен. Он и есть та отрицательная ценность, которая призвана заместить собой наличную реальность. Негативное действие—это все, что способен совершить субъект в данном случае. Однако в той мере, в какой для радикала значимо **выбираемое** им, он **так же и** созидателен—на реставрационный лад (пытаясь восстановить то, чего уже нет) или революционным образом (стремясь к тому, чего еще нет). Исторически радикал либо отстает от развития культуры, либо превосходит его.

Радикальный выбор диалектичен. Радикал говорит «да» выбору, говоря «нет» себе, как если бы он читал «Или-Или» Кьеркегора (=«... „я“ выбирает самого себя...») глазами Гегеля. Тот, кто отказывается от предзаданного ему объекта, «слишком человечен»: он переоценивает духовное в ущерб инстинктивному, животному. Террорист убивает, потому что человек как биологическое существо не имеет для него смысла. Рассеянность крепко задумавшегося, ведущая к ошибке,—радикализм поневоле.

Тело радикально настроенного субъекта—его всегдашняя неустранимая проблема. В бегство от природного в человеке ударяется существо, обнаружившее однажды, что его тело необменно в своей уникальности, то есть конечности. Камю, исследовавший радикализм в те же 50-е гг., в какие его изображал Набоков, был прав, когда писал в «*L'Homme révolté*» об изначальном одиночестве, переживаемом радикальной личностью. Впрочем, Камю вел речь о метафизическом одиночестве (человек без Бога). Будучи демистифицированным, или, что то же, взятом в онтогенезе, оно является нам в виде одиночества биофизического.

Выбор субъектом даже негативной для него альтернативы предполагает, что он ценит безразличие выше, чем различие. Радикал хочет полной свободы, каковая есть, по словам одного из философов немецкого Просвещения Крузиуса, «*libertas indifferentiae*». Но эта жажда свободы обращается в свою противоположность, в двойную деспотию, после того, как радикальная ставка сделана, после того, как жизненно не необходимое, лишь возможное, становится эквивалентом необходимого: куда ни кинь, все клин.

3

Радикализм присутствует в любой историзовавшей себя национальной культуре как ее другое. В русской культуре радикализм был не только ее другим, но также ее своим: он пропитал и ее неофициальные слои, и ее правящую верхушку.

Исходный пункт русского государственного радикализма очевиден. В 1564—65 гг. Иван Грозный разъял Московию надвое. Одна из ее частей сохранила традиционный характер, была названа «земщиной» и подчинена, по меньшей мере, *de jure*, царю Симеону Бекбулатовичу; вторая, чьей функцией сделался террор, получила имя «опричнины» и была возглавлена самим Иваном, как бы пожертвовавшим естественной властью ради искусственной. Что побудило Ивана создать негативную альтернативу уже существовавшему государству? Стремление компенсировать внутри страны то одиночество, в котором она очутилась в качестве независимого православного региона после того, как Византия, источник ее веры, утратила самостоятельность? Пусть в форме вопроса, такая догадка допустима, поскольку «опричнине» предназначалось имитировать начинательность, быть генезисом-в-себе, исчезать и возрождаться. Иван отменил «опричнину» в 1572 г., вернувшись к обычному способу управления, опять ввел эту институцию в 1575 г., чтобы еще раз упразднить ее в 1576 г. хотя бы и не полностью. Любой радикализм, коль скоро он внове и вчуже определяет цель субъекта, подменяет бытие генезисом. Верный своему этимологическому значению, радикализм растет в корень, он — хтоничен. Иван Грозный не случайно учредил столицу «опричного» царства в Александровой слободе, в городе, в котором он был зачат. Радикализм зачинает человеческое в мифологии зерна, упавшего в землю, в пещерных жилищах, в культе предков. Хтонический мотив был центральным в русском мышлении XIX-XX вв. Достоевский поставил знак равенства между Богородицей и «матерью-сырой землей». Лев Толстой видел начало зла в частной собственности на землю (Бердяев охарактеризовал его как «теллургического человека»).

Создатель фонологии Н. С. Трубецкой объяснял в своих историософских сочинениях своеобразие русской культуры геополитически, строя «евразийский» миф. Образ перевернутого, направленного головой вниз, человеческого тела проходит через всю утопическую концепцию карнавала Бахтина (карнавально возродившего католическую утопию Чаадаева). Мир, изображаемый самыми юными представителями сегодняшней русской литературы, — без преувеличения — залит фекалиями: русский Орфей превратился в золотаря.

Петр I повторил радикальный эксперимент Ивана Грозного¹, но привнес в раскол страны иное, чем его предшественник, содержание. Старой столице, Москве, где государственные дела вершил «князь-кесарь» Ромодановский, была противопоставлена новая, которая навязывала русской жизни альтернативность не в виде смерти, как это делала «опричнина», но в форме другой жизни

на западноевропейский манер. Соответственно: террор, исходивший из Санкт-Петербурга, был по преимуществу символическим вмешательством власти в право каждого распоряжаться своим телом. Приказ Петра о бритье бород проиллюстрирует это утверждение. Точно так же, скорее символической, чем реальной, была у Петра подмена бытия генезисом: очаг европеизации был подвержен периодическим наводнениям, ни одно из которых не смогло и впрямь стереть его с лица земли. Петр семиотизировал русскую государственную радикальность и тем самым увековечил ее как язык — как тот «символический порядок», который, по Лакану, предзадан становлению всякой субъективности (если только последняя, добавим от себя, не радикальна). Начиная с Петра, проблема «третьего Рима» стала языковой — латынью, которой грешит русская официальная речь.

Европеизация России была глубоко двусмысленным актом, превзошедшим в своей амбивалентности возможности его рационального, то есть нерадикального, или иначе: не включающего в себя свою негацию, понимания. За образец петровских реформ была взята не какая-то отдельная европейская страна, но Европа в целом. Своеобразие европейских стран терялось в безразличном к их специфике подражании, каковое есть *per interni* протест против специфичности как таковой. Получая своего двойника в России, Европа умирала в ней. Как радикал Петр был самоубийственен в своем западничестве. Нет никакого противоречия в том, что «западник» Иван Карамзев объявил Европу «дорогим кладбищем». Равнодушный к частям своего примера, Петр надолго лишил Россию способности образовывать партии. Славянофилы-романтики, оспаривая петровские реформы и провозглашая «семейную цельность» (Иван Киреевский) России в противовес индивидуалистической раздробленности Запада, не подозревали, что они наследуют Петру. В двух мировых войнах Россия, войдя в один из европейских альянсов, затем меняла союзников на противников. Она боролась за признание ее европейского характера против всей Европы.

Иван Грозный нарядил «опричников» в монашеские платья; Петр I называл свою петербургскую резиденцию «парадизом». Эти факты сакрализации радикальности позволяют думать о том, что деление мира на сакральное и мирское было бы невозможно вне радикального (отбрасывающего данное нам, подходящее и известное нам) выбора (о чем в других терминах уже писал Батай). Русские философы — такие, как С. Булгаков и Е. Трубецкой, — поняли русскую революцию как продолжение (аскетического) христианства другими средствами.

Конкуренция официальной радикальности с неофициальной вела в России к разительным парадоксам, к числу которых принадлежит, например, соучастие государства в революционном антигосударственном терроре, нашедшее воплощение, среди прочего, в фигуре Азефа, одновременно агента царской охраны и главы боевой организации эсеров. С другой стороны, революция снизу, совершенная большевиками, переняла тот радикальный этатизм, который был укорен-

нен в русской истории, придав ему, в силу смешения низовой и верхушечной радикальности, небывалый прежде масштаб. Парадокс сталинского государства состоял в том, что оно было радикальным *in toto*: оно было государством на себя направленной перманентной революции, интернализированным троцкизмом, террористической институцией, занятой уничтожением террористов, ее основавших. Вводя нэп, допуская частную собственность вслед за ее экспроприацией, Ленин инициировал государственно-революционное отрицание антигосударственной революционности, ставшее позднее делом жизни Сталина. Подпиленный Сталиным сук рухнул под Горбачевым. Наше столетие с его множественностью тоталитарных режимов отняло у России привилегию быть радикальным государством, но не лишило эту страну ее первородного права быть радикальной в себе: превращать государственный радикализм в самоотменяющийся.

4

В восприятии русской философии у радикализма нет альтернативы. Один из самых смелых культурософов второй половины прошлого столетия Константин Леонтьев, предложивший, кстати сказать, исследовать культуру семиотически задолго до де Соссюра, писал в статье «Византизм и славянство» о том, что для этносоциолога значимы лишь крайние позиции: «Чтобы судить о том, чего может желать и до чего может доходить в данную пору нация, надо брать в расчет именно людей крайних, а не умеренных. В руки первых попадает всегда народ в решительные минуты». В этой же статье Леонтьев сформулировал мысль о схождении революционного радикализма с государственным, которая занимала и Достоевского в «Бесах», а позднее авторов сборника «Вехи»: «...если бы идею личной свободы довести до всех крайних выводов, то она могла бы, через посредство крайней анархии, довести до крайне деспотического коммунизма, до юридического постоянного насилия всех над каждым, или, с другой стороны, до личного рабства». Тогда, когда русскому философскому дискурсу все же открывалось другое, чем радикальное, оно пугало: в памфлете «Грядущий хам» Мережковский предупреждал своих читателей об опасности середины, о невыносимом гнете «медиократии».

Философия в России началась в романтическую эпоху с радикального призыва Чаадаева заменить государственную религию русских на католицизм, без которого они не смогли бы осуществить «идею слияния всех». Ничто не восхищало русскую философию — от софиолога Вл. Соловьева до диалектического материалиста Сталина, — так, как самопожертвование и добровольное подчинение индивида, как его радикальное самозабвение. Понятие *personal identity*, выработанное Локком, до сих пор непереводаемо на русский язык. Русское философ-

ствование *in extremis* не только в лице Чаадаева выдвигало в качестве предпосылки своих проектов нечто, заведомо не реализуемое, диссонировавшее с естественным положением дел, безотчетно деконструировало фундаментальную противоречивость любого философствования, желающего быть общезначимым высказыванием, вопреки тому, что таковое делается индивидуумом. Если Кант пытался умерить утопичность своего «вечного мира», выдвинув его в задачи государственной политики, то радикальный кантианец Николай Федоров считал, что достижение человечеством его конечной цели, всеобщего «братского состояния» возможно лишь в этом случае, когда оно научится воскрешать умерших «отцов».

5

Чем является литература, когда ей не остается никакого выбора, кроме радикального?

Слово «учительность», которое столь часто прилагается к русской литературе, скрывает за собой то обстоятельство, что эта словесность в ее радикальности не желала быть только литературой. Возможный мир искусства преобразовывался здесь в императивный. Русские писатели то и дело пытались создать свои итоговые произведения за пределом литературности, как это видно из «Выбранных мест из переписки с друзьями» Гоголя или из «Исповеди» Льва Толстого. Писатель, разочарованный в литературном труде, — типичная фигура среди русских авторов («Молчите, проклятые книги! Я вас не писал никогда!» — как выразился Блок). Это разочарование, доведенное до логического предела, требовало от писателя ухода из литературы, которой поэт-символист Александр Добролюбов предпочел жизнь религиозного сектанта. Попытка русского авангарда создать «литературу факта» была самоубийственной для художественного текста. Что касается самоубийства самих авангардистов, то оно приняло в России повальный характер. Первым авангардистом-самоубийцей в России был футурист Иван Игнатьев, зарезавшийся бритвой на своей свадьбе; за ним последовали Есенин, Маяковский, Добычин, Цветаева и другие². Русский роман не оставляет изображаемому им эстету ничего иного, кроме поражения в соревновании с практиком: Штольц побеждает Обломова, хотя бы сочувствие Гончарова в его чисто русской радикализации радикального и было на стороне того, кого он заставляет умереть. «Красота мир спасет», — сказал Достоевский в «Идиоте» и показал в этом романе гибнущего прекрасного человека, Мышкина, непревзойденного каллиграфа, эстета письма, обреченного на дегенерацию³. Русский авангард сформировал целый романский жанр повествований о погибающем писателе, предвосхитив западно-постмодернистскую тему смерти автора: «Смерть Вазир-Мухтара» Тынянова посвящена убийству Грибоедова в Тегеране, «Козли-

ная песнь» Вагинова рассказывает о вырождении петербургских писателей после революции, «Мастер и Маргарита» Михаила Булгакова — об исчезновении из Москвы создателя романа о Христе. Литературоведческий формализм, не признававший за литературой права обладать собственным содержанием и сводивший литературность только к форме, возник именно в России. Сказанное о литературе распространяется на все искусства. Возможно, Малевич был вдохновлен при написании «Черного квадрата» Ченстоховской иконой Божьей Матери, однако зачернившая себя живопись была выставлена на всеобщее обозрение не в Польше, а в России.

Казалось бы, непримиримые жестокость и сострадание ко всему ущербному и слабому, характеризующие героев русской литературы от Пугачева в пушкинской «Капитанской дочке» до красных партизан из новеллы Вс. Иванова «Дите», а также самую русскую персонологическую действительность, представляют собой примирение деструктивного и конструктивного радикализма в их общей непротивопоставимости позитивному выбору. (Сталинизм оправдывал свой террор «слезой ребенка» — замученного Павлика Морозова).

Ни одна из европейских литератур не знает такого количества писателей, совершивших преступление или объявленных преступниками, как русская. Баратынский участвовал в краже, Катенин был сослан за непотребное поведение в театре, Достоевский стал всемирным гением после каторги, Чернышевский написал роман «Что делать?» в заключении, Толстого отлучили от церкви, театральный новатор Сухово-Кобылин попал под следствие по обвинению, видимо, небеспочвенному, в убийстве своей любовницы и т. д. Самый отчаянный в русской истории террорист Савинков осознал себя как писателя, сочинив роман о совершенных им покушениях на правящую касту «Конь блед». Не удивительно, что писатели стали соучастниками сталинского государственного террора, подобно Фадееву, визировавшему смертные приговоры своим коллегам по литературному цеху. Жанр детектива, сложившийся в Европе и в Америке на исходе романтизма, остался неизвестным русской литературе, чьи авторы не умели дистанцировать себя от преступления, изображать преступление тайным. Даже если они не были преступниками на деле, они помещали себя имажинативно вовнутрь преступления, о причине и совершителе которого русский роман объявлял уже на первых своих страницах.

6

Если бы русские правители не экспериментировали с раздвоением власти, русской литературе не удалось бы стать тем, чем она стала в послесталинскую эпоху, — теневым государством, подпольной руководительницей умов, дисси-

дентством, призывавшим к соблюдению конституции. Подавляющее большинство диссидентов 60-х гг. принадлежало так или иначе к пишущей братии. Русский государственный радикализм пал, побежденный литературой. Литературовед и искусствовед Хрущев, прозаик Брежнев и поэт Андропов признали, что без обращения к литературе в России нет власти. Литература взяла верх над властью, сделавшей писательство своей второй профессией. Радикальная государственность, творя своего искусственного двойника, позволяет искусству быть властью.

Иван Грозный был лучшим писателем своего века, как справедливо отметил Лихачев. Литература, радикально потерявшая собственное содержание, отомстила в конце концов за его утрату, отобрав власть у тех, кому хотелось бы быть писателями у власти. Став **реальной** властью, литература обратила реальность истории в театральное представление, на которое, по-русски не щадя своих жизней, сбегались тысячи любопытных во время недавнего штурма «Белого Дома». Триумфирующая литература опасна для жизни. «Но поражение от победы ты сам не должен отличать», — посоветовал Пастернак поэту, радикально упразднив при этом понятия славы и гения.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. подробнее: А. М. Панченко, Б. А. Успенский. *Иван Грозный и Петр Великий: концепции первого монарха. Труды Отдела древнерусской литературы. Т. XXXVII. Л., 1983. С. 68 и след.*

² Ср. о проблеме самоубийства в авангарде: Н. Харджиев, В. Тренин. *Поэтическая культура Маяковского. Москва, 1970. С. 118.* Волна самоубийств прокатилась и по французскому сюрреализму; его связь с русской революционной культурой самоочевидна.

³ Ср. о теме каллиграфии у Достоевского: Renate Lachmann. *Gedächtnis und Literatur. Inter textualität in der russischen Moderne. Frankfurt am Main, 1990. P. 340 ff.*

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

На обложке: рисунок М. Ларионова

Раздел II. К истории художественного авангарда

К статье Н. Б. Автономовой

1. В. Кандинский. Мюнхен, 1913 (фото)
2. Слева направо: М. Марк, Ф. Марк, Б. Кехлер, Г. Кампендонк, Ф. Гартман. На первом плане: В. Кандинский. Мюнхен, 1911 (?). Фото
3. Гостиная Щукина (фото)
4. В. Кандинский. Композиция V, 1911

Раздел III. Казимир Малевич

К статье И. А. Вакар

1. К. Малевич. Красные крыши, 1906
2. К. Малевич. Весна — цветущий сад, 1904. Холст, масло. ГТГ, Москва
3. К. Малевич. Портрет родственницы, 1906. Холст, масло. Стеделийк музеум, Амстердам

К статье Е. В. Баснер

- К. Малевич. Цветочница, 1928—1930. Холст, масло. ГРМ., С.Петербург

К статье Д. Е. Горбачева

1. М. Пимоненко. Жница. Холст, масло. 1889
2. К. Малевич. Плотник. Холст, масло. 1928—1929
3. К. Малевич. Жницы. Дерево, масло. 1928—1929
4. А. Богомазов (1880—1930). Пильщики. Холст, масло. 1927

К статье А. Д. Сарабьянова

1. В. Татлин. Портрет К. Малевича, 1912 (РГАЛИ)
2. Алогический портрет футуристов. М. Матюшин, А. Крученых, К. Малевич, 1913 (фото)
3. К. Малевич, 1914 (фото)
4. О. Розанова, К. Богуславская, К. Малевич на выставке «0,10», 1915 (фото)
5. К. Малевич, И. Клюб, А. Моргунов, 1913 (фото)
6. К. Малевич, 1927 (фото)
7. К. Малевич, середина 20-х гг. (фото)

8. К. Малевич, 1927 (фото)
9. К. Малевич, 1926 (фото)
10. К. Малевич, 1927 (фото)
11. К. Малевич. Автопортрет, 1908. Б., гуашь. ПГ., Москва. Дар Г. Д. Костаки
12. К. Малевич. Автопортрет, 1910. Б., гуашь, акварель, тушь, лак. ПГ., Москва
13. В. Татлин, Портрет художника (автопортрет?), 1912. Холст, масло. Музей изобразительных искусств. Кострома
14. К. Малевич. Портрет (портрет женщины в желтой шляпе). Первая половина 30-х г. Холст, масло. ГРМ, С. Петербург
15. К. Малевич. Портрет (автопортрет?), первая половина 1930-х гг.

Раздел IV. Художники. Живопись

К статье А. С. Шатских

1. М. Шагал. Автопортрет с семьей пальцами, 1911—1912. Холст, масло. Стеделик-музеум, Амстердам
2. М. Шагал. России, ослам и другим, 1912. Холст, масло. Музей современного искусства (Центр Ж. Помпиду), Париж

К статье Е. Ф. Ковтуна

1. П. А. Мансуров (в центре) с группой учеников, 1925. Фрагмент фотографии
2. П. А. Мансуров в парижской мастерской (фото)
3. П. А. Мансуров. Мираж. Из цикла «Бедные люди», 1916. ГРМ, С. Петербург
4. П. А. Мансуров Китаец (рисунок), 1919
5. В мастерской М. В. Матюшина в Академии художеств. Стоят (слева направо): Коршунова, К. Малевич, М. Эндер, П. Мансуров, М. Матюшин, П. Митурич, Н. Коган. Сидят: неизвестная, Н. Гринберг, 1918

Раздел V. Поэзия и живопись

К статье Ю. Молока

1. А. М. Зельманова. Портрет поэта О. Мандельштама. 1914. Холст, масло. Местонахождение неизвестно
2. Н. Альтман. Анна Ахматова. 1914
3. П. Митурич. Осип Мандельштам. 1915. Тушь, белила. Русский музей
4. Л. П. Бруни. О. Мандельштам. 1916. Картон, гуашь. Частное собрание

К статье Е. А. Бобринской

- 1—2. Страницы из книги А. Крученых «Ф-НАГТ», 1918
3. Страница из книги А. Крученых «ЦОЦА», 1918
4. Е. Гуро. Декоративный мотив, гуашь, 1910

К статье З. Эндер

1. Буклет к выставке: Борис Эндер. «Памяти Елены Гуро». Устроитель выставки Н. И. Харджиев
2. Б. Эндер. Рисунок, 1911

Раздел VI. Хлебников. Маяковский**К статье В. Катаняна**

Стоят (слева направо): Р. О. Якобсон, С. О. Якобсон, Л. Ю. Каган, И. Вольтер. Сидит: М. Вольперт. Москва, 1903 г. (фото)

Раздел VII. Вокруг футуризма**К статье Л. Магаротто**

- 1—2. В. Каменский. Железобетонные поэмы. 1914
3. И. Зданевич. Страница из книги «Янко круль албанский» [Тифлис, 1918]

К статье Э. Кузнецова

1. А. Крученых. Помада. 1913. — М. Ларионов. Обложка
2. А. Крученых. Взорваль. 1913. — Н. Кульбин. Обложка
3. А. Крученых и В. Хлебников. Тэ ли лэ. 1914. — О. Розанова. Обложка.
4. А. Крученых и В. Хлебников. Мирсконца. 1912.—Н. Гончарова. Обложка. Коллаж
5. А. Крученых и В. Хлебников. Игра в аду. 1912. — Н. Гончарова. Обложка
6. А. Крученых. Игра в аду. 1912. — Н. Гончарова. Иллюстрация

К статье Р. Тименчика

Портрет М. Ларионова с инскриптом Н. Гумилева (Кто ?)

К статье Р. Гейро

1. Афиша лекции Ильи Зданевича «Илиазда»
2. Первая страница рукописи доклада Ильи Зданевича «Илиазда»

ПОЭЗИЯ И ЖИВОПИСЬ

Сборник трудов памяти Н. И. Харджиева

Издатель А. Кошелев

Художественное оформление обложки
Наталии Прокуратовой и Сергея Жигалкина

Корректор Г. А. Мартынова
Корректор иноязычного текста М. М. Сокольская
Оригинал-макет подготовлен А. С. Касьяном

Подписано в печать 10.04.2000. Формат 70x100 1/16.
Бумага офсетная № 1, печать офсетная, гарнитура Баскервилл
Усл. п. л. 68,37. Заказ № 11

Издательство «Языки русской культуры».
129345, Москва, Оборонная, 6-105; ЛР № 071304 от 03.07.96.
Тел.: 207-86-93. Факс: (095) 246-20-20 (для аб. М153).

E-mail: mik@sch-lrc.msk.ru

Каталог в ИНТЕРНЕТ

<http://postman.ru/~lrc-mik>

Отпечатано с оригинал-макета в ППП «Типография "Наука"».
121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 6.

*

Оптовая и розничная реализация — магазин «Гнозис».
Тел.: (095) 247-17-57, Костюшин Павел Юрьевич (с 10 до 18 ч.).
Адрес: Зубовский б-р, 17, стр. 3, к. 6.
(Метро «Парк Культуры», в здании изд-ва «Прогресс».)

Foreign customers may order this edition
by E-mail: koshelev.ad@mtu-net.ru
or by fax: (095) 246-20-20 (for ab. M153).

В ИЗДАТЕЛЬСТВЕ «ЯЗЫКИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ»
ВЫШЛИ СЛЕДУЮЩИЕ КНИГИ

- С. С. Аверинцев.** Поэты. 368 с. 1996.
- В. М. Алпатов.** История лингвистических учений. 368 с. 1998.
- А. Ю. Андреев.** Московский университет в общественной и культурной жизни России начала XIX века. 312 с. 2000.
- Ю. Д. Апресян.** Избранные труды. Т. 1–2.
Т. 1: Лексическая семантика. Синонимические средства языка. Изд. 2-е, испр., с указателями. 480 с. 1995.
Т. 2: Интегральное описание языка и системная лексикография. 768 с. 1995.
- Н. Д. Арутюнова.** Язык и мир человека. 914 с. 1998.
- В. С. Баевский.** История русской литературы XX века: Компендиум. 408 с. 1999.
- С. Г. Бочаров.** Сюжеты русской литературы. 632 с. 1999.
- Марк Блок.** Короли-чудотворцы. 712 с. 1998.
- Л. И. Вольперт.** Пушкин в роли Пушкина. 328 с. 1997.
- Восточная Европа в исторической ретроспективе: К 80-летию В. Т. Пашуто.** 328 с. 1999.
- Иван Гагарин.** Дневник. Записки о моей жизни. 352 с. 1996.
- А. С. Демин.** О художественности древнерусской литературы. 848 с. 1998.
- А. В. Дыбо.** Семантическая реконструкция в алтайской этимологии. 384 с. 1996.
- Емельян Пугачев на следствии. Сб. материалов и документов.** 464 с. 1996.
- В. М. Живов.** Язык и культура в России XVIII века. 592 с. 1996.
- А. К. Жолковский.** Зощенко: Поэтика недоверия. 392 с. 1999.
- В. А. Жуковский.** Т. 1. Стихотворения 1797–1814 годов. 760 с. 1999.
- В. А. Жуковский в воспоминаниях современников.** 728 с. 1999.
- А. А. Зализняк.** Древненовгородский диалект. 720 с. 1995.
- Вяч. Вс. Иванов.** Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 1–3.
Т. 1: 912 с. 1998.
Т. 2: Статьи о русской литературе. 880 с. 2000.
- ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ.** Т. 1–5.
Т. 3: (XVII — начало XVIII века). 624 с. 1996.
Т. 4: (XVIII — начало XIX века). 832 с. 1996.
Т. 5: (XIX век). 848 с. 1996.
- Э. Ильенков: личность и творчество.** Сб. статей. 272 с. 1999.
- Раиса Ипатова.** Избранные стихи. 416 с. 2000.
- В. В. Калугин.** Андрей Курбский и Иван Грозный. 416 с. 1998.
- Б. М. Клосс.** Избранные труды. Т. 1–2.
Т. 1: Житие Сергия Радонежского. 568 с. 1998.
- Р. Дж. Коллингвуд.** Принципы искусства. 328 с. 1999.
- Л. З. Корабельникова.** Александр Черепнин: Долгое странствие. 288 с. 1999.
- Бенедетто Кроче.** Теория истории и историографии. 192 с. 1998.
- Летописи (Полное собрание русских летописей):**
Т. 1: Лаврентьевская. 496 с. 1997.
Т. 2: Ипатьевская. 648 с. 1998.

- Т. 3: Новгородская. 832 с. 2000.
Т. 6, вып. 1: Софийская. 320 с. 2000.
Т. 15: Тверская и Рогожский летописец. 432 с. 2000.
Т. 16: Авраамки. 252 с. 2000.
Т. 19: История о Казанском царстве. 368 с. 2000.
- Ю. М. Лотман.** Внутри мыслящих миров. 464 с. 1996.
Ю. М. Лотман. Письма. 800 с. 1996.
Ю. М. Лотман. Учебник по русской литературе для средней школы. 256 с. 2000.
- Б. Н. Любимов.** Действо и действие. 520 с. 1997.
Е. Э. Лямина, Н. В. Самовер. «Бедный Жозеф»: Жизнь и смерть Иосифа Виельгорского. 560 с. 1999.
К. А. Максимович. Пандекты Никона Черногорца. 296 с. 1998.
М. К. Мамардашвили, А. М. Пятигорский. Символ и сознание. 224 с. 1997.
И. А. Мельчук. Опыт теории лингвистических моделей «Смысл↔Текст». Изд. 2-е, доп. 368 с. 1999.
И. А. Мельчук. Русский язык в модели «Смысл↔Текст». 684 с. 1995.
А. В. Михайлов. Обратный перевод. 856 с. 2000.
К. Ф. Никольская-Береговская. Русская вокально-хоровая школа IX–XX веков. 192 с. 1998.
В. А. Никонов. Эпоха перемен: Россия 90-х глазами консерватора. 888 с. 1999.
Новый объяснительный словарь синонимов русского языка. Вып. 1 / Под ред. акад. Ю. Д. Апресяна. 552 с. 1997.
Е. В. Падучева. Семантические исследования. 464 с. 1995.
Ж. де Пюимеж. Шовен, солдат-землепашец. 400 с. 1999.
А. М. Пятигорский. Избранные труды. 592 с. 1996.
Е. Б. Рогачевская. Молитвы Кирилла Туровского. 280 с. 1999.
Русский язык конца XX столетия (1985–1995). Сб. ст. 480 с. 1996.
И. М. Савельева, А. В. Полетаев. История и время. 800 с. 1997.
Старообрядчество в России (XVII–XX). Сб. статей. 552 с. 1999.
Кирилл Тарановский. О поэзии и поэтике. 432 с. 2000.
Л. И. Таруашвили. Тектоника визуального образа в поэзии античности и христианской Европы. 376 с. 1998.
В. Н. Телия. Русская фразеология. 288 с. 1996.
Т. В. Топорова. Культура в зеркале языка: Древнегерманские имена собственные. 256 с. 1996.
Б. А. Успенский. Семиотика искусства. 480 с. 1995.
Б. А. Успенский. Царь и патриарх: Харизма власти в России. 680 с. 1998.
Л. А. Черная. Русская культура переходного периода от Средневековья к Новому времени. 288 с. 1999.
Дж. Шоу. Конкорданс к стихам А. С. Пушкина. Т. 1–2.
Т. 1. 672 с. 2000.
Т. 2. 640 с. 2000.
Е. Г. Эткинд. «Внутренний человек» и внешняя речь. 448 с. 1998.
Е. Г. Эткинд. Божественный глагол: Пушкин, прочитанный в России и во Франции. 600 с. 1999.
Язык о языке. Сб. ст. под ред. Н. Д. Арутюновой. 464 с. 2000.